

# Treball Final de Grau

(TFG de Recerca)

Grau en Comunicació Cultural

Curs 2024-2025

El rol de la cultura hip-hop en la construcció de la  
identitat afroamericana, la identitat i diversitat  
sexual i de gènere

Autora: Marina Martín García

Tutora: Margarida Casacuberta Rocarols

Convocatòria: Setembre 2025

# ÍNDIX

<b>1. Introducció</b> .....	5
<b>2. Marc teòric</b> .....	6
<b>2.1. Origen i context històric del hip-hop als Estats Units i la identitat afroamericana</b> .....	6
2.1.1. Els quatre elements del hip-hop .....	6
2.1.2. Contextualització .....	7
2.1.3. Martin Luther King i Malcolm X .....	8
2.1.4. DJ Kool Herc i les festes a les comunitats afroamericanes .....	10
2.1.5. Afrika Bambaataa .....	12
<b>3. Metodologia</b> .....	13
<b>4. Resultats</b> .....	14
<b>4.1. Representacions de la violència en el rap</b> .....	14
4.1.1. Introducció .....	14
4.1.2. Rap polític o <i>gangsta rap</i> .....	15
4.1.3. Anàlisi de cançons .....	17
4.1.4. La qüestió de la reivindicació .....	22
4.1.5. La qüestió de la ràbia .....	23
4.1.6. Un cinquè element del hip-hop .....	23
4.1.7. El hip-hop com a eina de transformació social .....	23
4.1.8. Fomentació de la violència o reflex de la realitat? .....	24
<b>4.2. La comercialització del hip-hop: de l'<i>underground</i> al <i>mainstream</i></b> .....	25
4.2.1. El concepte <i>underground</i> .....	25
4.2.2. Els efectes de la globalització del hip-hop .....	27
4.2.3. El trap .....	29
<b>4.3. Les masculinitats dins el hip-hop: reconfiguració del concepte d'home en la cultura urbana</b> .....	30
4.3.1. La masculinitat hegemònica .....	31
4.3.2. La qüestió del poder i el model d'"home de veritat" .....	32
4.3.3. Les noves masculinitats .....	35
<b>4.4. Les lluites feministes del hip-hop</b> .....	37
<b>5. Conclusions</b> .....	40
<b>6. Fonts d'informació</b> .....	42

El rol de la cultura hip-hop en la construcció de la identitat afroamericana, la identitat i diversitat sexual i de gènere

## Resum

El següent treball té com a objectiu investigar sobre la desvinculació del missatge polític inicial del hip-hop, fruit de la globalització d'aquest moviment, i el que aquest fet ha suposat per a la representació de la identitat i diversitat sexual i de gènere. Es busca plasmar el tractament que fa el hip-hop sobre la violència i les qüestions de gènere: les masculinitats i les lluites feministes. Aquest estudi estableix un marc teòric que contextualitza històricament, política i social la cultura afroamericana i la cultura hip-hop des dels seus orígens fins a l'actualitat. L'anàlisi fa servir múltiples articles, treballs acadèmics i, fins i tot, cançons de rap, per a l'obtenció d'informació i de dades sobre els diferents temes que es pretenen tractar al llarg de la recerca.

**Paraules clau:** cultura afroamericana, hip-hop, rap, violència, globalització, comercialització, *underground*, *mainstream*, masculinitat hegemònica, noves masculinitats, lluita feminista.

## Abstract

The following work aims to investigate the dissociation of the initial political message of hip-hop, as a result of the commercialization of this movement, and what this fact has meant for the representation of sexual and gender identity and diversity. It seeks to capture hip-hop's treatment of gender issues: masculinities and feminist struggles. This study establishes a theoretical framework that contextualizes historically, politically and socially African-American culture and hip-hop culture from its origins to the present. The analysis makes use of multiple articles, academic papers and even rap songs, to obtain information and data on the different topics that are intended to be covered throughout the research.

**Keywords:** African-American culture, hip-hop, rap, violence, globalization, commercialization, underground, mainstream, hegemonic masculinity, new masculinities, feminist struggle.

## 1. Introducció

Una de les raons principals per les quals vaig decidir realitzar aquest treball de recerca és per l'escassa presència de treballs finals de grau o de màster, i altres investigacions acadèmiques, sobre el hip-hop i la seva vinculació amb l'enfocament de gènere. Si bé és cert que s'han dut a terme múltiples articles i treballs sobre el hip-hop, el rap, la violència, les noves masculinitats, la masculinitat hegemònica, els feminismes en l'escena urbana... no he trobat un estudi que relacionés la cultura afroamericana i del hip-hop amb les qüestions de gènere i que, en definitiva, segueixi el pla d'investigació del següent treball. Aquest fet, per tant, ha estat una gran motivació per vincular aquestes dues temàtiques en el meu treball de recerca.

Altrament, m'agradaria mencionar que un altre motiu de l'elaboració del meu TFG ha estat més personal. D'una banda, el meu interès per la cultura afroamericana i, sobretot, per la cultura hip-hop i el respectiu gènere musical, el rap afroamericà. De l'altra, el meu recent interès per l'enfocament de gènere i la diversitat sexual, que ha estat a causa d'haver cursat assignatures on s'abordaven aquestes temàtiques amb detall durant el grau de Comunicació Cultural. D'aquesta manera, vaig decidir relacionar aquests dos temes i fer-ne recerca per a la creació del TFG.

Pel que fa a l'estructura del treball, aquest consta de cinc apartats ben diferenciats. En primer lloc, la introducció, on es presenta i es justifica la temàtica del treball i se'n defineixen les preguntes de recerca. En segon lloc, un marc teòric que contextualitza històricament, política i social la cultura afroamericana i la cultura hip-hop. En tercer lloc, la descripció de la metodologia emprada, que s'ha centrat en la lectura de nombrosos articles i treballs acadèmics i, fins i tot, en l'anàlisi de diverses cançons de rap per al desenvolupament adequat dels temes que es presenten al llarg de la recerca. En quart lloc, els resultats obtinguts de la recerca per mitjà de la informació recopilada que permeten abordar el temes proposats i que són la violència en el rap, la comercialització del hip-hop, les masculinitats i les lluites feministes en el hip-hop. En cinquè i darrer lloc, unes conclusions que finalitzen el treball presentant les pròpies impressions, el transcurs i procés de l'estudi, els objectius assolits, etc.

Finalment, el treball utilitza la informació i els continguts obtinguts durant la investigació, i que es manifesten en el marc teòric i en l'anàlisi de resultats, per a donar resposta a les següents preguntes de recerca:

- Quin és el context històric, polític i social de la cultura afroamericana i del hip-hop als Estats Units?

- Com es representa la violència en les lletres de rap afroamericà? Què comporta aquesta violència? Suposa una fomentació de la mateixa o una reflex de la realitat?
- Com ha estat el pas del hip-hop de l'escena *underground* al *mainstream*? Com ha sigut la seva comercialització i globalització i, consegüentment, la desvinculació del seu missatge polític inicial?
- Quin tipus de masculinitat fomenta el hip-hop? Com s'han vist representades les noves masculinitats?
- Quin paper històric i actual han tingut les lluites feministes i les raperes dins la indústria musical del hip-hop?

## 2. Marc teòric

### 2.1. Origen i context històric del hip-hop als Estats Units i la identitat afroamericana

El hip-hop és un moviment cultural i contracultural, artístic, urbà i transgressor que va néixer durant la dècada de 1970 als Estats Units, concretament al barri del Bronx de Nova York, i que s'ha anat expandint des dels seus orígens fins a l'actualitat.

#### 2.1.1. Els quatre elements del hip-hop

Tal com exposen Zuker i Toth (2008), el hip-hop es divideix en el que es coneix com als seus "quatre elements": *MCing* o *rapping* (MC significa *master of ceremonies*, és a dir, mestre de cerimònies, i es refereix a l'acció de rapejar), *breakdancing* o *B-boying* (l'estil de dansa *breakdance*), *DJing* (DJ significa *disc jockey* i fa referència al fet de seleccionar i passar música) i *Graffiti* (el conegut art pictòric urbà). Aquests quatre elements, cadascun d'orígens diversos, conformen el que es denomina la "cultura hip-hop" (2008). Aquesta cultura ha esdevingut des dels seus inicis un aspecte d'alta influència i rellevància per la societat global; va més enllà de ser sols un gènere musical o de dansa, ja que representa un estil de vida que inclou una filosofia, moda, llenguatge i una forma única de percebre el món.

Es podria considerar, com assenyala Sandín Lillo (2015, p. 10), la música popular africana i els "griots" de l'Àfrica Occidental com a antecedents del hip-hop; uns narradors d'històries, cantants i poetes viatgers que formen part d'una tradició oral que remunta a cent anys enrere i estil vocal de la qual és molt semblant al dels rapers. Tal com afirma Paul Oliver a *Savannah Syncopator*, "encara que el griot ha de conèixer moltes cançons tradicionals sense equivocació, també ha de comptar amb l'habilitat d'improvisar sobre esdeveniments actuals, incidents d'atzar i tot el que l'envolta" (citada per Lillo, 2015, p. 10). Els griots també poden emprar la seva habilitat vocal per explicar xafardeigs, fer sàtires o comentaris polítics que acompanyen amb un instrument fet amb una carbassa allargada i secada prèviament, a la qual li afegeixen cinc cordes (2015). Actualment,

els griots es poden trobar en múltiples indrets de l'Àfrica Occidental com Mali, Gàmbia, Guinea, Mauritània i Senegal. La paraula deriva de la transliteració francesa "guiriot" de la paraula portuguesa "criado" (Griot, 2024).

### 2.1.2. Contextualització

Pel que fa al context històric del hip-hop, des dels anys cinquanta s'havia produït una gran onada immigratòria de classe social baixa de poblacions afrodescendents i de Jamaica, Puerto Rico i Costa Rica en zones de la ciutat de Nova York com East Harlem, Manhattan, Brooklyn i, més tard, al Bronx. Altrament, tal com explica Carmona (2023), ja des de principis del segle XX el sud del Bronx (cinquè municipi de Nova York, sent la resta Brooklyn, Queens, Manhattan i Staten Island) va experimentar un alt apogeu urbà després que milers d'immigrants arribessin a la zona amb l'esperança de fugir de les desgràcies de la Primera Guerra Mundial. Molts ciutadans europeus, majoritàriament italians, irlandesos i jueus, van arribar al Bronx i van fer que aquest barri es convertís en un municipi de classe obrera.

Malgrat tot, transcorreguda la guerra, al nord del Bronx es van començar a construir cases que es venien a preus relativament econòmics, cosa que va comportar la migració de milers de persones cap a aquesta part del barri (Carmona, 2023). La part sud de la zona es va quedar amb afroamericans i sud-americans, la majoria d'immigrants humils que van arribar a Nova York amb l'anhel de fer realitat el "somni americà" i millorar la seva qualitat de vida. Malauradament, a banda de la problemàtica estructural que implicava la segregació racial, aquest somni es va veure frustrat després de la Gran Depressió o Crisi de 1929 i la construcció d'obres com el *Cross-Bronx Expressway*, una autopista que passava pel mig del Bronx i connectava amb Manhattan (2023). Segons Carmona (2023), amb el pas dels anys aquest barri es va convertir en un indret sense negocis, ja que tampoc hi havia feina, i on van començar a viure persones desocupades que rebien ajudes econòmiques del govern nord-americà. Els habitants del Bronx es van veure obligats a viure en un entorn marcat per la pobresa la inseguretad i desenes d'edificis abandonats o en runes.

D'acord amb Castellanos (2012), durant els seixanta i setanta va ser el moment de major expansió d'aquestes migracions; eren temps difícils, de misèria i penúries per a molts habitants de la ciutat, a causa de les seqüeles també de la Segona Guerra Mundial. Aquesta onada d'immigració va transformar considerablement la distribució de comunitats en els diferents barris de Nova York, en els quals fins aleshores predominaven famílies italianes, irlandeses, jueves, etc. Aquests nous habitants van portar la seva religió, cultura, música i balls a la gran ciutat (Castellanos, 2012). Com apunta Mansilla (2020), les poblacions immigrades, les quals es trobaven en les

pitjors condicions pels préstecs hipotecaris, van habitar el Bronx reconstruint una part de la ciutat que estava en runes, consolidant d'aquesta manera el seu caràcter de "ghetto".

Durant aquest període, la situació socioeconòmica era d'una pobresa extrema (Zuker y Toth, 2008). Igualment, aquest fet ja estava present des dels anys cinquanta, per mitjà d'adaptacions econòmiques com la reducció de pressupost per les escoles, habitatges, augment de lloguers, etc.; però la situació va esdevenir d'allò més preocupant a la dècada dels setanta, a causa de les creixents taxes d'atur i d'homicidis (2008). Les migracions d'aquests anys van suposar la modificació de la demografia i de les comunitats segregades; les condicions dels veïnats del Bronx van empitjorar en oportunitats econòmiques i fonts d'entreteniment, portant així un augment de la delinqüència, la violència de les bandes i la pobresa (Historia del Hip Hop: Del Bronx a Influència Global, 2021). Conseqüentment, la població blanca de classe mitjana va començar a traslladar-se als suburbis, a fi d'escapar de les amenaces socials i econòmiques (2021).

A més, en aquesta època el món es trobava en un moment de tensió fruit de la Guerra Freda i la invasió nord-americana al Vietnam i, més tard, la crisi del petroli de 1973. En aquest context va sorgir una onada mundial de rebel·lions populars i ascensos obrers producte de l'alçament del "Maig francès" o "Maig de 1968", en què protestes estudiantils, sobretot universitàries, i sindicals van adquirir molta importància esdevenint, alhora, un nou actor polític a escala global (Mansilla, 2020). En aquest sentit, als Estats Units van tenir lloc nombroses intervencions al carrer protagonitzades per aquests grups: el moviment contra la guerra encapçalat pels que rebutjaven la guerra del Vietnam, la segona onada feminista amb la vaga de dones de 1970, l'aixecament del bar Stonewall en què joves LGTB s'enfrontaren a la fustigació policial, etc. (Mansilla, 2020).

### 2.1.3. Martin Luther King i Malcolm X

Altrament, el context sociopolític dels seixanta i setanta també es va caracteritzar, sobretot, per l'alt apogeu en què es trobaven els moviments nacionalistes negres. Als Estats Units, aquests moviments van destacar pel caràcter comú d'opressió dels afroamericans, els quals es començaven a agrupar en organitzacions de negres, promovent així els seus drets i creant una cultura i identitat negres (Zuker y Toth, 2008).

La lluita per part de la població afroamericana es pot dividir, tal com assegura Panizo (2020, p. 13), en dos corrents: en primer lloc, el moviment a favor de l'integracionisme liderat per Martin Luther King i la seva lluita per una minoria oprimida i per la no-violència com a única premissa moral. Una de les personalitats més representatives de l'evolució d'aquest moviment va ser Rosa

Parks, una afroamericana que va ser empresonada per no cedir el seu seient de bus a un home blanc a Montgomery. A més, l'any 1964 després de l'assassinat de John F. Kennedy, el Congrés dels Estats Units finalment va aprovar la Llei dels Drets Civils que prohibia la segregació en llocs públics i la discriminació en l'aplicació i l'educació (de los Ríos, 1998, citat per Panizo, 2020, p. 13), i atorgava el dret a l'ensenyament a la població negra. Des del govern es van obrir espais dels quals en tenien prohibida l'entrada: es va promoure, mitjançant l'aplicació de noves polítiques, el desenvolupament de la indústria musical com a mètode de proporcionar un lloc a la seva pròpia expressió, i es van reconèixer legalment els seus drets civils com una mostra d'integrar-los formalment dins la societat americana (Zuker y Toth, 2008).

D'altra banda, aquesta llei va incrementar l'instrument per fer front a la discriminació, el qual es va anar radicalitzant cap al segon corrent: el nacionalisme negre que ja no buscava una integració racial, sinó un desenvolupament més autònom per part de la comunitat negra (Panizo, 2020). Cal esmentar el moviment musulmà, conegut com a Nació de l'Islam, i la religió islàmica com una de les branques del nacionalisme negre. La figura de Malcolm X va ser-ne la més reconeguda, qui no estava d'acord amb la via pacífica de M. Luther King ni amb la integració racial com a objectiu de la llibertat negra, sinó que vetllava per la completa separació dels afroamericans dels blancs a través d'un codi de conducta més estricte; estava convençut que els blancs mai considerarien iguals els negres (Malcolm X Defensor de los derechos humanos, 2025).

L'assassinat de Malcolm X va provocar la gestació de l'anomenat "Poder negre", grup més radical del qual van ser els Panteres Negres o 'Partit Pantera Negra' (en anglès, *Black Panther Party*). Aquest partit d'extrema esquerra va ser una organització política comunista de tipus marxista-leninista i fundada el 1966 per dos estudiants universitaris de Oakland, Califòrnia, i el qual va dirigir la lluita del moviment pels drets civils (Partido Pantera Negra, 2024). Arran d'aquests successos, van sorgir grans innovacions culturals: noves avantguardes en el món del cinema, l'art, la literatura, la música... entre elles, el hip-hop al barri del Bronx a inicis dels anys setanta com a moviment contracultural (Mansilla, 2020).

Com a resultat, la joventut urbana es va dirigir als carrers del barri amb l'objectiu de buscar recreació i autoexpressió (Historia del Hip Hop: Del Bronx a Influencia Global, 2021). A partir d'aleshores van augmentar en gran manera les anomenades "gangs" (bandes), tant en quantitat com en nombre de seguidors; es començava a crear una perillosa rivalitat territorial que afectava l'estil de vida en entorns socials com clubs nocturns, parcs, carrers o patis d'escola (Zuker y Toth, 2008). Aquestes bandes van organitzar grups d'autodefensa en els "ghettos" contra la policia, el narcotràfic i la violència racial, compostes majoritàriament per homes i dones de les comunitats

negres i sud-americanes. En un d'aquests grups, el més important del Bronx, anomenat *Black Spades*, es trobava un dels fundadors del hip-hop: Afrika Bambaataa, un dels capdavanters d'aquesta organització i ideòlegs del moviment contracultural (Mansilla, 2020).

#### 2.1.4. DJ Kool Herc i les festes a les comunitats afroamericanes

Prèviament, però, un dels pioners més destacats en la creació del hip-hop va ser DJ Kool Herc, nom real del qual és Clive Campbell, que posteriorment seria el referent de Bambaataa. En aquesta època, els grups de joves afroamericans van començar a organitzar festes il·legals, les anomenades *blockparties* o *houseparties*, al Bronx; escenari de les quals van ser la via pública i la multitud d'edificis i pàrquings que havien quedat abandonats (Zuker y Toth, 2008). Els DJ (*disc jockey*) i MC (*master of ceremonies*) van portar la música mitjançant *soundsystems* o "sistemes de so" mòbils (furgons carregats d'equips de so) introduïts per la cultura jamaicana; làmines de cartró van esdevenir pistes de ball pels *break dancers* i parets de maó van servir de llenços per a la creació de *graffitis* (Historia del Hip Hop: Del Bronx a Influència Global, 2021). Cal destacar, doncs, el continu intercanvi musical d'estils afroamericans entre Jamaica i els Estats Units; els *soundsystems* inicialment reproduïen discs de *rhythm & blues* nord-americans i altres estils, com el *reggae*. Els DJ mesclaven música, principalment *funk* i *soul*, amb dos *turntables* o tocadiscos i amb equips d'amplificació connectats a la xarxa elèctrica (Zuker y Toth, 2008).

En la mateixa línia, cal destacar com a finals dels seixanta, l'apogeu dels sistemes de so va conduir cap a la gestació d'una nova forma artística, el *Dub* (Zuker y Toth, 2008). Aquest estil consistia en la manipulació per part del DJ creant *remix* o mescles noves instrumentals de peces ja existents, en què s'afegien efectes d'eco i reverberació, s'emfatitzaven les freqüències de baix i bateria, i se li extreïen la majoria de les parts vocals (2008). El *Dub* va esdevenir el gènere pilot en la utilització dels sistemes de so com un instrument i l'establiment de la manipulació de peces pregravades com una forma artística (2008). L'objectiu principal d'aquesta eliminació de les línies vocals en els *remix* del *Dub* era donar lloc a l'anomenat *toasting*: "l'afegit de frases i rimes parlades per sobre la música, principalment orientades a incentivar l'audiència al ball" (2008)

Segons Zuker i Toth (2008, p. 3), la competència als carrers i parcs era d'allò més present, no respecte al control territorial per mitjà de la mateixa violència de les bandes, sinó perquè els DJ disposaven de millors sistemes de so, millor estil i qui captava un públic més ampli. Una nova era, impulsada per sentiments d'ira, privacions i abandonament, s'estava estenent; però el moviment hip-hop emergent va aconseguir transformar la desesperació i les barreres racials en nombroses sortides creatives que, a més, farien front a la violència (Historia del Hip Hop: Del Bronx a Influència Global, 2021).

Pel que fa a les *blockparties* o *houseparties*, la més emblemàtica i la que va contribuir en gran manera al desenvolupament del hip-hop va ser la festa organitzada per la germana de DJ Kool Herc, Cindy Campbell. Aquesta va tenir lloc l'11 d'agost de 1973 en un edifici de departaments ubicat a Sedgwick Avenue 1520, al Bronx, on diversos joves van celebrar la pròxima tornada a les classes (Carmona, 2023).

Tal com expressa Castellanos (2012), DJ Kool Herc, originari de Jamaica, va adonar-se de com el públic s'emocionava cada cop que sonaven les parts més rítmiques de les cançons, anomenades *breaks* o *breakbeats* i sense lletra, particularment les del cantant nord-americà de *funk* i *soul*, James Brown. En aquesta festa, DJ Kool Herc va dur a terme un experiment: va fer sonar dos discos iguals en dos tocadiscos i amb l'ajuda de l'agulla de l'aparell de so va repetir i mesclar els *breaks* de les cançons (Carmona, 2023). Tal com afirma Carmona (2023), aquesta tècnica va anomenar-se *The Merry-Go-Round* i va iniciar el moviment del hip-hop fa cinquanta anys. Altrament, com destaquen Zuker i Toth (2008), el *funk*, el *soul* i el *rhythm & blues* van ser els gèneres musicals generalment reproduïts en les *blockparties*, propòsit primordial de les quals era fomentar el ball. Així mateix, el *funk* és una varietat del *soul* iniciada principalment a partir de James Brown; en canvi, el *soul* forma part de la tradició del *rhythm & blues*, el qual es connecta amb altres gèneres com són el *gospel*, el *blues* i el *jazz* (Zuker y Toth, 2008). Per afegiment, els *breaks* o *breakbeats* són fonamentals en la història del hip-hop, perquè defineixen una de les seves característiques essencials: "l'apropiació a tall de reciclatge de peces pregravades en una creació nova i original" (2008). Aquesta apropiació artística s'origina dins el hip-hop en l'ús dels mateixos *breaks*, però es manté com un dels elements centrals de l'estil a través del *sampling*, emprat a principis dels anys vuitanta: "l'apropiació d'una porció d'una gravació sonora prèvia pel seu ús com a instrument en una nova gravació" (2008).

En les *blockparties* assistien diversos membres de les bandes del Bronx i s'hi presenciava un ambient completament diferent del de les discoteques *mainstream* (Mansilla, 2020). Els grups de joves que participaven habitualment a les sessions i festes de DJ Kool Herc, a fi de demostrar el seu talent com a ballarins, van ser coneguts popularment per *b-boys* o *b-girls* (Castellanos, 2012). Cal remarcar que el *breakdance* o *b-boying* va aparèixer com un rebuig cap a la música disco i les discoteques més famoses de l'època, on sols tenien accés els joves de famílies benestants de la ciutat (2012). A la llarga s'acabaria considerant el barri de DJ Kool Herc com el lloc de naixement del rap i la cultura hip-hop.

### 2.1.5. Afrika Bambaataa

A banda de DJ Kool Herc, un altre precursor fonamental del hip-hop va ser Afrika Bambaataa, mencionat en paràgrafs anteriors. Aquest era un DJ, productor musical i conegut com “El padrí” del moviment cultural, ja que va emprar per primera vegada el terme “hip-hop” per designar aquesta contracultura i va categoritzar els respectius “quatre elements” (Mansilla, 2020). Bambaataa, influenciat pels moviments nacionalistes negres i pels ideals de lluitadors com Malcolm X i Martin Luther King, va fundar i liderar el grup Zulu Nation l’any 1973 al Bronx. Amb aquesta banda, el DJ proposava no pensar en la rivalitat entre la resta de “gangs”, sinó en els aspectes comuns que fan als habitants del Bronx (Zuker y Toth, 2008). A més, volia transformar-la en un mètode d’educar als joves difonent missatges d’alliberació i consciència d’una identitat negra a fi de sortir del circuit de violència en què conviuen les bandes, i per identificar-se més amb el sentit d’unitat en vers el hip-hop que no tant amb el de pertinença d’una banda o altra (2008).

En definitiva, Bambaataa va ser un visionari que va ajudar a guiar els joves de la ciutat i a allunyar-los de l’entorn de les bandes, les drogues i la violència (Mansilla, 2020). Amb tot això, incentivava el jovent a utilitzar l’art de carrer que havien creat com la seva pròpia via d’expressió (2020), preferint l’esperit conciliador de la música i el ball dels carrers del Bronx (Castellanos, 2012). La filosofia i els principals valors de Zulu Nation eren *Peace, Love, Unity, and Having Fun* (2012). Pel fet d’emfatitzar la unitat cultural més que les diferències entre grups, Bambaataa seria una figura potencialment influent als Estats Units. Com a resultat, i tal com assenyalen Zuker i Toth (2008), la imatge del hip-hop ja no estaria estretament lligada a l’opressió i violència, sinó més aviat a una idea d’aquest com a eina d’autodeterminació, creativitat i no sols exclusiva dels negres del Bronx.

Malgrat tots els esforços, com els d’Afrika Bambaataa, per tal de posar fi a la pobresa i violència dels carrers, cal ressaltar que la delinqüència d’aquells barris no va arribar a disminuir del tot; va intensificar-se més amb l’aparició d’una droga anomenada *crack* a finals dels setanta (Vecina, 2021).

En la mateixa línia, a la dècada dels vuitanta durant les dues legislatures del president republicà Ronald Reagan, segons explica Rosselló (2020), aquest va impulsar polítiques econòmiques neoliberals i una agressiva guerra contra les drogues que va multiplicar els empresonaments vinculats al tràfic i consum d’aquestes. En conseqüència, aquestes mesures van intensificar la violència i les desigualtats socioeconòmiques de les classes més baixes de la població afroamericana; la inversió pública i els serveis socials van degradar-se, els salaris van reduir-se i

la desocupació va incrementar-se de la mateixa manera que ho van fer les taxes de pobresa, els problemes de drogues, els empresonaments i la repressió policial (Rosselló, 2020).

Finalment, cap a finals dels noranta i principis dels dos mil, el rap havia aconseguit una enorme popularitat a escala mundial, fins al punt de comercialitzar-se a través de canals musicals com la reconeguda MTV, fet que va provocar la pèrdua del seu missatge polític inicial. Aquest aspecte sobre la transició del rap *underground* cap al *mainstream* es desenvoluparà més endavant.

### **3. Metodologia**

El present estudi segueix una tipologia de Treball Final de Grau de recerca. Com s'ha pogut llegir anteriorment en el marc teòric, s'ha proporcionat la informació necessària en relació amb els orígens del hip-hop i la identitat afroamericana per tal d'oferir un context general sobre el contingut que es desenvolupa a continuació.

La informació i dades recopilades a partir de la lectura de múltiples articles i treballs acadèmics, escollits segons la conveniència dels propòsits d'aquest treball, han permès l'elaboració dels diversos apartats que el constitueixen. Tota la documentació sobre la qual s'han basat aquests apartats ha estat contrastada a través de diferents fonts, articles i treballs de perspectives diverses. En aquest sentit, per mencionar algunes línies d'investigació d'autors i autores que s'han emprat en el treball, cal mencionar J. Sandín Lillo, Zuker i Toth, Trujillo Arreita, Reynaud Martínez, Palacios Rodríguez, Braxton Peterson, Abad Hermidas, Michael Kaufman, R. W. Connell, Soto Guzmán, Germán Alcalde, entre d'altres. Altrament, cal aclarir que les diferents citacions i referències que s'inclouen en el treball han estat traduïdes al català per tal de mantenir una mateixa llengua al llarg d'aquest.

Finalment, cal destacar també que en el transcurs de la investigació s'han utilitzat, d'una banda, el mètode analític, que permet estudiar els diferents fragments d'un text de manera individual; i, de l'altra, la capacitat de síntesi per a escollir la informació més adient per a desenvolupar els apartats que presenta aquesta recerca. A més, l'ordre en què s'estructuren els apartats segueix el fil dels objectius d'aquest estudi: donar context històric del hip-hop i de la identitat afroamericana, abordar la qüestió de la violència en el rap, parlar sobre la comercialització i globalització del hip-hop, i tractar les qüestions de gènere com són les masculinitats i les lluites feministes dins aquest moviment.

## 4. Resultats

### 4.1. Representacions de la violència en el rap

#### 4.1.1. Introducció

Com s'ha explicat a l'inici del treball, cal recordar que el rap, *Mcing* o *rapping* és un dels quatre elements que constitueixen el hip-hop i que fan referència a l'acció de rapejar.

Segons Mario Fernández (2020), les sigles MC provenen del terme 'mestre de cerimònies': la seva funció principal era animar les festes amb sessions de DJ, donant lloc a les primeres actuacions de rap improvisat o *freestyle* (Mansilla, 2020), però han anat adquirint més funcions. Actualment, es considera que un MC és un artista musical que crea i realitza veus pel seu propi material original; però també s'encarreguen d'organitzar actes de hip-hop on majoritàriament presenten els artistes, parlen amb l'audiència, entretenen el públic i, en general, mantenen l'esdeveniment en moviment (Fernández, 2020). La combinació de DJ i MCing dona com a resultat el rap, l'estil musical més important del hip-hop (2020).

Altrament, segons Zuker i Toth (2008), la paraula *rap* en anglès britànic ha tingut històricament el significat d'"expressar-se oralment". El mot va ser adoptat per l'*slang* afroamericà (argot de registre col·loquial i informal) des dels anys seixanta utilitzant-se com un verb, com ara mantenir una conversa o discutir informalment; i com un substantiu, com ara un monòleg llarg (2008). La paraula va passar a definir les línies rítmiques pròpies del gènere; com que la barreja de discos es començava a convertir en art en si mateix, els DJ necessitaven un MC ('master of ceremony'), funció del qual era parlar incessantment utilitzant frases que exposaven les persones o recitar sobre el ritme que mesclava el DJ i així motivar l'audiència (2008). Per altra banda, cal remarcar que el *toasting*, esmentat en apartats anteriors, i que és l'afegit de frases i rimes sobreposades a la música, és un precursor directe del rap i que s'ha relacionat sovint amb els griots de l'Àfrica Occidental. Aquests griots, com s'explicava a l'inici, són "poetes i músics ambulants, divulgadors de la tradició oral, els costums i valors de la seva cultura" (2008).

Pel que fa al significat de la paraula *rap*, segons Martínez (2021), existeixen diverses teories: en primer lloc, que el terme pot ser un acrònim de *rythm and poetry* (ritme i poesia), de *recite a poem* (recita un poema), de 'revolució, actitud i poesia' o *respect and peace* (respecte i pau); en segon lloc, que la paraula podria ser una apropiació del mot anglès *rap* amb els significats de colpejar, cop sec o, fins i tot, parlar. Aquestes tres expressions es vinculen a la perfecció amb el que s'entén per música rap (Martínez C. , 2021).

#### 4.1.2. Rap polític o *gangsta rap*

Tal com assegura A. B., Martínez (2019), la població afroamericana ha utilitzat la música com a alliberació; “es canten les veritats que viu la comunitat negra en un país on la supremacia blanca existeix”. El rap aconsegueix moure masses i ajuda a modificar la percepció de l’ètnia negra amb les seves lletres, que tracten les experiències de la vida de milers d’afroamericans/es (Martínez A. B., 2019). A més, dins el rap es qüestionen l’ordre polític i social construït des de la perspectiva de les persones nord-americanes de pell blanca; però cal entendre l’experiència dels autors i rapers afroamericans que aprofundeixen i parlen públicament sobre aquesta qüestió (2019).

Segons J. Pedro (2012), l’arribada dels anys setanta als Estats Units va suposar un període de grans transformacions polítiques, socials i econòmiques per la comunitat afro i sud-americana; il·lustraven “la voluntat de reconstruir l’imaginari” dels afroamericans i “la resignificació de les seves representacions” a fi d’oposar-se “als estereotips previs de l’afroamericà com a pallaso”. A més, J. Pedro en destaca dues tendències principals: d’una banda, una de “celebració i alliberació”; i, de l’altra, una de “contestació a través de diversos mitjans (resistència passiva, defensa pròpia, amenaça...)” (Pedro, 2012).

En aquest sentit, per tal de parlar del rap com a eina de protesta davant l’opressió dels afroamericans, les veritats polítiques revelades en les lletres, les reivindicacions, les protestes... és essencial posar de manifest l’aparició del rap polític o de protesta, també conegut com a *gangsta rap*. Aquest és un subgènere musical del rap, sorgit a mitjans dels anys vuitanta als Estats Units, especialment popular a la costa oest, caracteritzat per expressar l’estil de vida quotidià violent i criminal entre el jovent de les zones més desfavorides de la ciutat, principalment el Bronx. Tenia, doncs, el mateix objectiu que el rap tradicional: ser un vehicle de transmissió i generació de consciència social i política, i protestar contra la pobresa, les tràgiques condicions econòmiques, la marginació, les desigualtats... entre les quals havien crescut els afroamericans dels *ghettos* invisibilitzats de Nova York (Rosselló, 2020). Tanmateix, tot i compartir propòsits, el *gangsta rap* es manifestava d’una forma brutalment agressiva, parlant explícitament de drogues, sexe, quotidianitat desastrosa, violència i violència policial que patien sols per l’ètnia a la qual pertanyien, etc.

Palacios Rodríguez (2021, p. 25) assenyala com el rap polític va sorgir de les runes que havien deixat les drogues, la desocupació i la delinqüència al barri en aquella època; uns trets comuns de qualsevol ciutat amb alts nivells de desigualtat social. Aquest subgènere del rap de finals dels vuitanta va ser la continuació de l’activisme afroamericà dels Panteres Negres i de l’Exèrcit d’Alliberació Negre. Cal recordar que la principal intenció del hip-hop era servir com a element

de cohesió entre cultures i ser una creació unificadora dels més desafavorits (Rodríguez, 2021). En aquest sentit, és necessari parlar del concepte de comunitat, perquè el hip-hop té un propòsit clar i, tal com sosté Arrieta (2016), “encara que cadascú es trobi en una lluita pròpia, l’objectiu per tots és el mateix, el d’expressar la disconformitat per reclamar el que alguna vegada va ser”. Cal destacar, per tant, la col·lectivitat d’aquest moviment contracultural, ja que la cultura en si mateixa es construeix a partir de l’agrupació, les revolucions, les disconformitats col·lectives... i difícilment des de la individualitat (Arrieta, 2016). Aquest sentit de comunitat i d’unificació va prendre consciència de com aquest mateix element creat al carrer podria servir també de mitjà per a transmetre un missatge (Rose T., 2008 citat per Rodríguez, 2021).

Els pioners del rap polític als EUA van ser els grups *Grandmaster Flash & The Furious Five* i *Public Enemy*, aquest darrer liderat pel raper Chuck D. Aquest creia en la possibilitat de crear una generació de joves amb la motivació i ambició necessàries per aconseguir reformar veritablement la comunitat. Segons Rodríguez (2021), amb la mort de Martin Luther King i Malcolm X, els joves d’ètnia negra sentien un enorme buit i una falta de “lideratge”; utilitzant el rap com a eina, els rapers es veien com els nous líders afroamericans. Rodríguez (2021) apunta com Chuck D sentia que el rap podria emprar-se com a instrument per difondre informació entre les comunitats tradicionalment desateses pels principals mitjans de comunicació i, d’aquesta manera, aconseguir un canvi social positiu. Alhora criticava els mitjans tradicionals per no transmetre informació de veritat; i considerava també que “el rap era la CNN de la comunitat negra dels EUA, un mitjà de comunicació alternatiu i controlat pels joves, que podia unificar novament una ètnia fragmentada per la integració” (Ibíd, febrer de 1988 citat per Rodríguez, 2021). Les lletres de rap representaven la lluita negra i el seu orgull amb un missatge clar i directe, que era el de posar sobre la taula la lluita constant que la comunitat negra havia d’enfrontar dia a dia.

Tupac o 2Pac, un dels rapers més significatius dels Estats Units i del món, va adonar-se en aquella època que la música de protesta necessitaria mostrar-se més cruel i insensible per tal de descriure la realitat dels barris afroamericans. Tal com sosté Rodríguez (2021):

No era suficient conscienciar els joves amb l’atac i la lluita al sistema capitalista imposat, a les mentides i injustícies del poder blanc o als seus perversos estereotips que la cultura blanca feia de l’afroamericà; ja no n’hi havia prou solament amb fer d’informant, ser la CNN dels negres, també s’havia de ser partícip, testimoni de la repressió. Les arengues polítiques de Chuck D sobre l’ètnia, la injustícia i la desigualtat, a pesar de tenir la seva eficàcia en la percepció dels joves negres, no estaven mostrant canvis substancials en els *ghettos* [...]. Calia intentar solucionar el problema des de dins, des de l’arrel, explicant d’una manera nítida, sense cap mena d’embuts, la

vivència als *ghettos*, sent els rapers participants o testimonis de primer mà dels successos i experiències per després exhibir-les arreu del món a través de la seva música (p. 29-30).

#### 4.1.3. Anàlisi de cançons

A continuació, es posaran de manifest diversos fragments de cançons emblemàtiques dels inicis del rap amb contingut polític i social per tal plasmar com es va gestar aquest gènere musical. Amb la següent anàlisi es podrà percebre el panorama que es vivia a les comunitats afroamericanes oprimides i menyspreades, i l'entorn i estil de vida amb el qual s'enfrontaven diàriament. Arran d'això, els artistes utilitzaven el rap com a eina de difusió i expressió de les seves experiències i, sobretot, dels sentiments que aquestes els provocaven. Se'n diferenciaren, per tant, diverses emocions com ara de ràbia, violència, frustració, menyspreu... que els artistes sentien i revelaven a través de les seves lletres.

En primer lloc, cal presentar *The Message* de l'any 1982 del grup *Grandmaster Flash & the Furious Five*, esmentat en paràgrafs anteriors, considerada la primera cançó de rap amb contingut polític. Aquesta va servir com a punt de partida per a múltiples rapers i oients de rap a fi de fer front als aspectes socials i polítics del moment.

*A child is born with no state of mind* ('Un nen neix sense estat d'ànim')

*Blind to the ways of mankind* ('Cec als camins de la humanitat')

*God is smilin' on you but he's frownin' too* ('Déu et somriu, però també arrufa les celles')

*Because only God knows what you'll go through* ('Perquè només Déu sap pel que passaràs')

*You'll grow in the ghetto livin' second-rate* ('Creixeràs en el *ghetto* vivint de segona categoria')

*And your eyes will sing a song called deep hate* ('I els teus ulls cantaran una cançó de profund odi')

(*The Message*, Grandmaster Flash and The Furious Five (1982), 2025).

Segons A. B., Martínez (2019), aquesta peça tracta temes com l'economia dels anys setanta i la pobresa en què es trobaven els afroamericans del Bronx i com aquests creixien en un entorn tòxic, del qual semblava impossible sortir-se'n. *The Message* va aconseguir conscienciar la gent aliena a aquesta problemàtica social sobre el que milers de joves negres vivien constantment, i va proporcionar a la banda un alt impacte visual tant com a artistes com a activistes (2019).

En segon lloc, és important mostrar dos fragments de les cançons *Straight Outta Compton* i *Fuck Tha Police* de la banda de 1986 *N.W.A. (Niggaz With Attitude)*, que marcaria el hip-hop de la costa oest dels Estats Units.

*Straight outta Compton, crazy motherfucker named Ice Cube* ('Directe de Compton, boig fill de puta anomenat *Ice Cube*')

*From the gang called Niggaz With Attitudes* ('De la banda anomenada *Niggaz With Attitudes*')

*When I'm called off, I got a sawed-off* ('Quan em cancel·len, tinc una retallada')

*Squeeze the trigger, and bodies are hauled off* ('Estreny el canó, i els cossos són arrossegats')

*You too, boy, if you fuck with me* ('Tu també, noi, si et fots amb mi')

*The police are gonna have to come and get me* ('La policia haurà de venir a buscar-me')

(*Straight Outta Compton*, N.W.A. (1988), 2025).

*Fuck the police! Comin' straight from the underground* ('A la merda la policia! Venen directes del soterrani')

*A young nigga got it bad 'cause I'm brown* ('Un jove negre ho tenia malament perquè soc marró')

*And not the other color some police think* ('I no l'altre color que alguns policies creuen')

*They have the authority to kill a minority* ('Tenen l'autoritat per matar una minoria')

*Fuck that shit 'cause I ain't the one* ('A la merda amb això perquè no soc l'indicat')

*For a punk motherfucker with a badge and a gun* ('Per un fill de puta *punk* amb una placa i una pistola')

*To be beaten on and thrown in jail* ('Per ser colpejat i llançat a la presó')

*We can go toe to toe in the middle of a cell* ('Podem anar de peu en peu enmig d'una cel·la')

*Fuckin' with me 'cause I'm a teenager* ('Fotent-se amb mi perquè soc un adolescent')

*With a little bit of gold and a pager* ('Amb una mica d'or i un buscapersones')

*Searchin' my car, lookin' for the product* ('Buscant el meu cotxe, buscant el producte')

*Thinkin' every nigga is sellin' narcotics* ('Pensant que cada negre està venent narcòtics')

(*Fuck Tha Police*, N.W.A. (1988), 2025).

Ambdues presenten un explícit, agressiu i atrevit contingut, i protesten contra el sistema i l'autoritat que els oprimia pel seu color de pell. Tal com apunta Martínez (2019, p. 5), "no eren artistes, eren els *gàngsters* que feien rimes sobre una violenta realitat que ningú coneixia millor que ells mateixos". Es tracta, doncs, de narracions sobre la vida diària dels joves afroamericans i dels mateixos rapers, les quals servirien de refugi i referent per a la resta de la joventut negra marginada que volia posar fi a les injustícies socials del sistema en què havien crescut.

En tercer lloc, cal presentar la peça *Stop The Violence* del raper KRS One. Segons Martínez (2019), l'artista va adonar-se del poder del hip-hop i, després de perdre un amic en un tiroteig a causa de la violència del *ghetto*, va decidir escriure aquesta cançó. Endemés, va reunir diversos rapers

afroamericans amb l'objectiu de posicionar i reconèixer el rap i, en general, el hip-hop, no com una forma d'entreteniment, sinó com el moviment polític que acabaria esdevenint quan es representava la realitat de les comunitats afroamericanes en les lletres de les cançons.

*We gotta put our heads together, and stop the violence* ('Hem de posar els nostres caps junts i aturar la violència')

*Cause real bad boys move in silence* ('Perquè els veritables nois dolents es mouen en silenci')

*When you're in a club, you come to chill out* ('Quan estàs en un club, vens a relaxar-te')

*Not watch someone's blood just spill out* ('No a veure com es vessa la sang d'algú')

*That's what these other people want to see* ('Això és el que volen veure aquesta altra gent')

*Another race fight endlessly* ('Una altra lluita de carreres sense parar')

*You know we're being watched, you know we're being seen* ('Saps que ens estan vigilant, saps que ens estan observant')

*Some wish to destroy this scene called hip-hop* ('Alguns volen destruir aquesta escena anomenada hip-hop')

(Stop The Violence, KRS One (1988), 2025)

En quart lloc, un altre cas rellevant és la cançó *N.Y. State of Mind* de NAS, un jove raper de Nova York que també expressa en les seves creacions temàtiques sobre la mort, les drogues, les desgràcies dels barris pobres de la ciutat, etc.

*Niggas be runnin' through the block shootin'* ('Els negres corren pel bloc disparant')

*Time to start the revolution, catch a body, head for Houston* ('Hora de començar la revolució, atrapar un cos, dirigir-se a Houston')

*Once they caught us off-guard, the MAC-10 was in the grass* ('Un cop ens van agafar desprevinguts, el MAC-10 estava a l'herba')

*I ran like a cheetah, with thoughts of an assassin* ('I vaig córrer com un guepard, amb pensaments d'un assassí')

(N.Y. State Of Mind, NAS (1994), 2025).

NAS utilitza el rap com a eina contra l'hegemonia blanca per fer referència a les habituals persecucions policials que havia presenciat a Nova York, on múltiples afroamericans innocents morien a causa de l'abús d'autoritat per part dels policies pel simple fet de ser negres (Martínez A. B., 2019).

Finalment, en cinquè lloc, cal presentar tres interessants cançons del raper Tupac, les temàtiques de les quals es relacionen entre si, tal com s'argumenta a continuació: *Dear Mama*, *Papa'z Song* i *Brenda's Got a Baby*.

*And even as a crack fiend, Mama* ('I fins i tot sent addicte a la droga, mare')

*You always was a black queen, Mama* ('Tu sempre vas ser una reina negra, mare')

*I finally understand for a woman it ain't easy tryin' to raise a man* ('Finalment vaig entendre que per una dona no és fàcil intentar criar un home')

*You always was committed* ('Sempre et vas comprometre')

*A poor single mother on welfare, tell me how you did it* ('Una pobre mare soltera en assistència social, diga'm com ho vas fer')

[...]

*No love from my daddy, 'cause the coward wasn't there* ('Sense amor del meu pare, perquè el covard no hi era')

*He passed away and I didn't cry, 'cause my anger wouldn't let me feel for a stranger* ('Va morir i no vaig plorar, perquè la meua ràbia no em deixaria sentir per un estrany')

*They say I'm wrong and I'm heartless, but all along I was lookin' for a father, he was gone* ('Diuen que estic equivocat i que no tinc cor, però tot el temps buscava un pare, ell va marxar')

(Dear Mama, 2Pac (1995), 2025).

A *Dear Mama*, segons Rodríguez (2021), Tupac reconeix a la seva mare l'impacte irremplaçable que va tenir a la seva vida i empatitza amb les seves lluites diàries com a mare soltera en un entorn desfavorable. A més, l'artista hi expressa les experiències personals i confessa com es va veure obligat a envoltar-se de les bandes del *ghetto*, on va rebre suport emocional i un vincle paternofilial desconegut fins aleshores (2021).

*Had to play catch by myself, what a sorry sight* ('Vaig haver de jugar a atrapar jo sol, quina vista més trista')

*A pitiful plight, so I pray for a starry night* ('Una situació lamentable, així que prec per una nit estrellada')

*Please send me a pops before puberty* ('Siusplau envia'm un pare abans de la pubertat')

*The things I wouldn't do to see a piece of family unity* ('Les coses que no faria per veure un tros d'unitat familiar')

*Moms always work, I barely see her* ('La mares sempre treballen, amb prou feines la veig')

*I'm startin to get worried without a pops I'll grow to be her* ('M'estic començant a preocupar sense un pare, creixeré per ser ella')

(Papa'z Song, 2Pac (1993), 2025).

*Papa'z Song* expressa clarament la frustració del cantant per haver crescut sense "un referent emocional i un model a seguir" (Rodríguez, 2021). Narra diverses experiències de la seva adolescència en què el que més desitjava era tenir el suport i l'afecte d'una figura paternal. Com a resultat, menciona l'efecte negatiu que suposa entre el jovent el fet de créixer dins una família fragmentada en què la mare acostuma a tenir múltiples relacions afectives inestables (2021).

*Brenda got herself a boyfriend* ('La Brenda va aconseguir-se un xicot')

*Her boyfriend was her cousin, now lets watch the joy end* ('El seu xicot era el seu cosí, ara vegem com s'acaba l'alegria')

*She tried to hide her pregnancy, from her family* ('Ella va intentar amagar el seu embaràs de la seva família')

*Who didn't really care to see, or give a damn if she went out and had a church of kids* ('Als qui realment no els importava o una merda si sortia i tenia una església de nens')

[...]

*She's 12 years old and she's having a baby* ('Té dotze anys i està tenint un nadó')

*In love with the molester, who's sexin' her crazy* ('Enamorada de l'agressor, que l'està tornant boja')

*And yet and also thinks that he'll be with her forever* ('I tanmateix també creu que estarà amb ella per sempre')

*And dreams of a world with the two of them are together* ('I somia amb un món amb els dos junts')

*Whatever, He left her and she had the baby solo, she had it on the bathroom floor* ('El que sigui, ell va deixar-la i ella va tenir el nadó en solitari, el va tenir al terra del lavabo')

(Brenda's Got a Baby, 2Pac (1991), 2025)

En el cas anterior, basat en fets reals, Tupac tracta el tema de l'embaràs adolescent d'una nena de dotze anys per tal de demostrar el que significa ser mare soltera dins el *ghetto* i créixer en una família desestructurada. La cançó sencera evidencia que la Brenda tenia un nivell educatiu baix, que no va arribar a conèixer realment la seva mare i que el seu pare era un drogoaddicte i sempre estava absent. La noia es queda embarassada del seu cosí, que l'abandona abans que aquesta tingui el nadó. A causa d'això i de trobar-se sense el suport de la seva família comença una vida com a mare soltera; aquesta, però, serà insatisfactòria i acabarà delinquent i sent víctima de la violència de gènere.

En definitiva, els tres casos anteriors demostren com els rapers també posaven de manifest en les seves composicions les precarietats i dificultats dels joves dels *ghettos*, els quals creixien sense una figura paterna en entorns matrifocals, o amb la figura d'un padrastre la convivència amb el qual no era del tot agradable (Catherine Beighey & N. Prabha Unnithan, 2006 citat per Rodríguez, 2021). D'entre aquestes inestabilitats també s'enfrontaven a la pobresa, a nivells educatius baixos, a dependre de l'assistència social, a treballs mal pagats, etc. En conseqüència, aquests desajustaments i desigualtats estructurals provocaven, i encara actualment, una enorme vulnerabilitat entre els joves afroamericans per acabar exercint la delinqüència, la violència, el tràfic i consum de drogues, etc.

D'alguna manera, doncs, els rapers necessitaven una via a través de la qual expressar i plasmar com se sentien envers el seu estil de vida al *ghetto*, i no podria haver estat de cap altra manera que creant el rap i emprant-lo com a mitjà de comunicació dels seus pensaments, vivències, sentiments, etc. En el cas del rap polític i social, com s'ha anat mostrant, s'utilitzava un llenguatge violent i directe per manifestar el seu contingut. Per afegiment, amb aquests relats, tant els rapers com tota la cultura afroamericana s'autoempoderaven i emancipaven, i pretenien "pagar amb la mateixa moneda totes les humiliacions i les injustícies exercides per una societat racista al llarg de la seva història" (Soren Baker, 2018 citat per Rodríguez, 2021).

#### 4.1.4. La qüestió de la reivindicació

Tal com s'ha anat exposant fins ara, el hip-hop va esdevenir des dels seus inicis una eina de transformació social. Per tal de fer èmfasi en aquesta qüestió és primordial abordar el concepte de reivindicació, la qual pren una posició cabdal entre els valors representats dins la cultura del hip-hop entre els joves afroamericans.

La reivindicació va ser l'espurna que va donar naixement a aquest moviment cultural i s'ha dut a terme de múltiples maneres. L'acció de reivindicar sovint es vincula amb la de reclamar, barallar-se, posicionar, lluitar per alguna cosa, retrobar, necessitar... Tanmateix, tal com assegura Arrieta (2016, p. 34), "el fet de barallar-se o reclamar no significa que la violència estigui present, ja que la ràbia a través de la cultura és expressada de maneres subjectives i simbòliques". És per això que el fet de reivindicar forma part dels valors del hip-hop, perquè la força dels joves afroamericans en la lluita per la igualtat i l'equitat es troba d'allò més present en la mateixa cultura del moviment.

En aquest sentit, cal adonar-se de com les reivindicacions i, conseqüentment, els sentiments de violència i ràbia s'han materialitzat i expressat des de principis del hip-hop a través de l'art: cançons de rap, *breakdance*, *graffiti*, etc. Aquest fet posa de manifest com la ràbia ha estat utilitzada com una potent eina de canvi i transformació social dins aquesta cultura; "generalment, quan la ràbia brota pot no sortir res constructiu d'ella, però en la força del hip-hop aquesta ràbia es transforma, generant maneres de reivindicar" (Arrieta, 2016, p. 37).

La cultura del hip-hop ve a demostrar que la violència està present, però que es pot ser violent sense causar danys. Segons Arrieta (2016), la ràbia i la violència són expressades a través de cada element que conforma el hip-hop (*rap*, *breakdance*, *djing* i *graffiti*) sense provocar mals, ja que tot es redueix a l'expressió del sentiment i, "tot i que no toca directament a ningú, no significa que no produeixi malestar i fins i tot canvi".

D'acord amb Arrieta (2016), junt amb els sentiments de ràbia i violència, existeixen quatre tipus de reivindicacions visibles en els moviments culturals, en aquest cas del hip-hop. Aquestes es basen en reivindicacions socials, en què es protesta davant els serveis públics; reivindicacions ambientals, com podria ser un intent de recuperació de territoris; reivindicacions culturals, en què es lluita per la llibertat d'expressió; i, en darrer lloc, les reivindicacions estètiques, les quals vindrien a lluitar per la llibertat del fet d'expressar-se i sentir. Tanmateix, també es podrien trobar altres tipus de reivindicacions dins els moviments, però majoritàriament tendeixen a ser les esmentades.

#### 4.1.5. La qüestió de la ràbia

Pel que fa a la qüestió de la ràbia, el hip-hop està estretament lligat a aquest sentiment, a banda d'estar impulsat per una lluita. El hip-hop presenta la ràbia no com un sentiment negatiu, sinó com un mitjà d'impuls que no s'ha de controlar ni retenir i que és après al *ghetto*; "la ràbia a través de l'art pot ser un direccionador de desenvolupament, de pensament i de consciència, sempre que no es deixi trastornar la paraula" (Arrieta, 2016).

Altrament, cal marcar una diferència entre ràbia i rebel·lia. Tal com afirma Arrieta (2016), la ràbia fa referència al fet de sentir, i la rebel·lia vindria a ser l'expressió d'aquest sentir; és a dir, la ràbia és una rebel·lia que s'expressa mitjançant l'acció i, en aquest cas, seria una acció vinculada també a l'art (pintar, cantar, ballar, pensar...).

#### 4.1.6. Un cinquè element del hip-hop

A més dels quatre elements que constitueixen el hip-hop, Arrieta (2016) en distingeix un cinquè: el coneixement. Aquest no ve a dirigir-se sols cap a la part intel·lectual del hip-hop, sinó que té a veure amb una mirada introspectiva de cada actor dins la cultura i de prendre consciència de l'entorn i sobre un mateix. A més, el hip-hop es manté ferm a la seva idea bàsica i inicial sobre competir, sense violència, en qualsevol dels quatre elements expressius que el componen; el cinquè element estaria representat en el fet de pensar aquest moviment cultural de manera intel·lectual (Marín i Muñoz, 2002 citat per Arrieta, 2016).

#### 4.1.7. El hip-hop com a eina de transformació social

Definitivament, la cultura hip-hop ha estat una enorme força de transformació social i un moviment amb diversos processos reivindicatius; ha demostrat la seva capacitat transformadora per mitjà dels seus actors.

D'aquesta manera es manifesta que tant col·lectivament com individualment es poden dur a terme els diversos processos reivindicatius mencionats anteriorment, els quals es fan a partir de la intenció d'expressar la ràbia i la lluita per mitjà de l'acció. Malgrat això, cal comprendre com

també des de la individualitat es pot construir i desenvolupar el propi pensament crític i el canvi social; “però és en la col·lectivitat on les idees xoquen per generar accions concretes, per originar processos reivindicatius, ajuda i coalició” (Arrieta, 2016). Aleshores, es crea una crida dins la cultura i amb aquestes accions de canvi s’intenta fer una revolució en què els joves són encoratjats a reivindicar-se i formar part de la lluita col·lectiva a través de l’art del hip-hop.

#### 4.1.8. Fomentació de la violència o reflex de la realitat?

Finalment, quant als continguts explícits de les lletres de rap i, concretament, de rap polític o *gangsta rap*, cal abordar la qüestió sobre si aquest fet és merament un reflex de la violència al *ghetto* o una promoció de la violència.

Des del sorgiment del hip-hop com a moviment contracultural i del rap com a gènere musical, s’han creat múltiples debats polèmics per part de la visió crítica sobre aquest aspecte. El cas és que nombroses persones, posicionades en desacord amb el rap, han adoptat la perspectiva que aquesta música de carrer realment no narra les vivències de la comunitat afroamericana desfavorida, sinó que fomenta la gent jove a formar part dels mateixos relats que aquesta música revela.

En aquest sentit, Rodríguez (2021) adverteix com aquesta polèmica existeix veritablement i, tot defensant el valor del *gangsta rap*, en fa el següent apunt:

Els defensors del *gangsta rap* posen en dubte la visió dels crítics que s’aferrin al fet que aquest gènere promou encara més els problemes i fomenta la violència d’aquests barris pobres, fent una analogia de les lletres explícites de les cançons amb la violència de les representacions cinematogràfiques nord-americanes.

El *gangsta rap* aborda el creixent dolor i la ràbia dels homes negres nord-americans privats dels seus drets a través del llenguatge i el ritme en lloc de la violència física real. No hi ha mai una crida en la cançó per traduir el discurs en acció. En canvi, hi ha una expressió apassionada d’ira social compartida que podria conduir a la destrucció física si no es reconeix i es tracta. Si bé el to descarnat i violent és inquietant, el fet que els rapers utilitzin l’art en lloc de les armes per expressar les seves frustracions és encoratjador, creant així un espai per continuar i esdevenir veus productives a la cultura afroamericana. En aquest sentit, la música rap ha estat i continua sent una sortida positiva pels joves afroamericans, i una efectiva alternativa a la violència de carrer del *ghetto* (Saddik, 2003).

En aquest cas, els artistes de rap actuen com a actors socials mostrant les seves realitats i amenaçant la principal autoritat blanca que busca mantenir el “salvatge” al seu lloc.

En la mateixa línia, Arrieta (2016) mostra també la seva perspectiva a favor del hip-hop i dels valors positius que aquest ha aportat a la comunitat afroamericana i que continua aportant avui dia a la cultura juvenil:

El hip-hop denomina com a cultura juvenil la trobada, la unió, la reivindicació... així es fa la lluita perquè el hip-hop deixi de ser un *show*. Doncs qualsevol cosa que no sigui per créixer, pensar, generar art i amb el canvi social no té a veure en absolut amb el hip-hop. El hip-hop no només parla de drogues o de com de dur és el carrer, ni de com de dolent s'ha d'arribar a ser; el hip-hop parla de creixement, de desfogament, és una cultura que està latent que resignifica espais, que crea i recrea el context, el seu voltant, si diem que és hip-hop i no està emmarcat en cap d'aquests casos, o generant un canvi profund i social no ho pot ser. [...]

No parar és l'única manera com la cultura aconsegueix els seus canvis interns i externs, és de l'única manera que més joves prenen consciència, i no només es vegi la cultura del hip-hop com a mitjà d'expressió, sinó com eina de construcció social, col·lectiva i individual.

En conclusió, i davant aquests fets posats en evidència, s'haurien de desmentir els debats que han generat tanta polèmica durant dècades sobre si el rap és un reflex i narració de les vivències al *ghetto* o si, per contra, és un perillós instrument de promoció i fomentació de la violència entre la comunitat afroamericana més desafavorida i, en general, entre la joventut. Indiscutiblement, el rap ha estat una significativa eina de transformació social, ha estat una gran ajuda per a les comunitats més desafavorides dels Estats Units i d'arreu del món, i ha permès donar veu a aquelles persones que necessitaven fer públiques les realitats més descoratjadores que es poden arribar a viure. D'aquesta manera ha ajudat a crear consciència, col·lectivitat i animar a la resta de persones a unir-se al canvi social.

## **4.2. La comercialització del hip-hop: de l'*underground* al *mainstream***

### **4.2.1. El concepte *underground***

El hip-hop i, conseqüentment, el rap, va sorgir i desenvolupar-se entorn el que s'anomena *underground*, que fa referència, d'una banda, al context de lluita, injustícies, marginació... de les comunitats afroamericanes del Bronx; i, de l'altra, a l'enfocament anticomercial i independent del rap inicial pel fet d'anar en contra de la normativa de la indústria musical dominant. En aquest apartat, per tant, es tractarà la comercialització del hip-hop i la seva transició des de l'*underground* fins a la cultura de masses o *mainstream*, a fi d'analitzar la transformació del missatge polític inicial del moviment.

Pel que fa al concepte, s'entén per *underground* tot el que és anticomercial o no prou comercial, i que acaba vinculant-se a la metàfora que és "subterrani" o que no surt a la superfície. Segons

Yvonne Bynoe (citada per Peterson, 2016, p. 6), el terme *underground* s'utilitza per descriure la música rap que no disposa del suport d'una gran companyia discogràfica ni acostuma a ser promocionada pels mitjans d'entreteniment comercials. Altrament, Tricia Rose (citada per Peterson, 2016, p. 7), pionera en la investigació del hip-hop, afirma que el "contingut políticament progressista" és un factor clau al voltant del qual giren les distincions entre el hip-hop *underground* i el *mainstream* o comercial. En general, aquest contingut es refereix a aquelles lletres que fan declaracions i afirmacions polítiques, critiquen les condicions socioeconòmiques o aborden directament temes de justícia social (Peterson, 2016). En la mateixa línia, és important subratllar també la definició que en fa Marcyliena Morgan (citada per Peterson, 2016, p. 6):

En el hip-hop, el terme *underground* es refereix a molts símbols, tots ells conflueixen al voltant de la fugida, la lluita i la llibertat. L'*underground* evoca simultàniament l'època de l'esclavatge, quan un poble va convocar un desig i una valentia increïbles per tenir l'oportunitat d'exercir control sobre el seu propi idioma i comunicació, creativitat, cos, cultura, pràctica espiritual i la vida mateixa. L'*underground* és l'espai i lloc suprem de la humanitat.

D'altra banda, Ozelkan (2019, p. 15) considera el hip-hop *underground* com "l'espai i lloc definitiu de la humanitat", cosa que suposa una connexió amb l'espècie humana. A més, assegura que la seva estètica "es fonamenta en una superioritat moral que motiva i incentiva a la comunitat, alhora que demonitza el comercialisme i, per extensió, el capitalisme en general" (2019, p. 15). En definitiva, "ser *underground* significa tenir consciència social, política i econòmica, d'aquí l'encunyació del terme *rap conscient* [...] i aquesta consciència hauria de ser l'objectiu de la participació *underground*, a pesar de les pressions econòmiques de no ser comercialitzable [...]" (Ozelkan, 2019, p. 17).

El concepte va començar a emprar-se amb més freqüència transcorreguda la Segona Guerra Mundial, quan van començar a sorgir els reconeguts moviments contraculturals i antisistema. Els *beatniks*, el *hippisme*, els moviments feministes i els grups LGBTI van esdevenir moviments *underground* que van aparèixer de la clandestinitat, i amb la música *underground* succeeix el mateix que amb aquests moviments socials (Duque, 2017). El rap no encaixa amb els estàndards i modes de la societat del moment, i no adquireix popularitat fins més tard quan arriba a formar part del *mainstream*, terme oposat a l'analitzat. En aquest aspecte, hi ha qui creu que l'*underground* té un procés finit, és a dir, que té un principi i un final, que és quan arriba a la superfície i esdevé popular. Aquest és el cas de Duque (2017, p. 4), qui parla d'una "mort" del rap, ja que considera que els elements propis de l'*underground* han passat a ser una tendència *mainstream* en l'escena nacional. La cultura hip-hop, per tant, passaria de ser una cultura urbana pràcticament desconeguda i ignorada a convertir-se en un fenomen global.

D'altra banda, cal mencionar també la connexió cultural que aporta Peterson (2016), qui relaciona el terme *underground* amb el cas del Ferrocarril Subterrani dels afroamericans esclavitzats i amb la literatura afroamericana del segle XX. Quant a la literatura, Peterson esmenta dues obres: la novel·la *El hombre que vivió bajo tierra* de Richard Wright (1942), el protagonista de la qual ha d'endinsar-se en la clandestinitat per escapar del racisme i la persecució policial, alhora que reimagina els valors de la societat dominant; i la novel·la *El hombre invisible* de Ralph Ellison (1952), el protagonista anònim de la qual viu sota terra perquè es troba aïllat de la mateixa societat i sense que aquesta el reconegui. D'aquesta manera, Peterson demostra com alguns casos de la literatura afroamericana d'aquesta època anticipen directament les experiències dels joves negres de la generació hip-hop.

#### 4.2.2. Els efectes de la globalització del hip-hop

Tal com s'ha anat mostrant, el rap va desenvolupar-se inicialment en un context de pobresa, lluita, prejudicis racials, injustícies, marginació... i va presentar-se com una plataforma perquè els joves s'expressessin de manera crítica i creativa enfront de les realitats socials opressives.

Tanmateix, les dècades dels vuitanta i principis dels noranta van suposar una veritable expansió del hip-hop arreu del país. També va ser el període de sorgiment del *gangsta rap*, esmentat en apartats anteriors, caracteritzat pels seus relats freds i realistes i per donar veu a aquells que eren ignorats pels mitjans tradicionals. D'aquesta manera, s'estava creant una nova era marcada per una explosió de diversitat artística, influència, innovació estilística, èxit en general... coneguda com "l'època daurada" o "l'era d'or del hip-hop" (Historia del Hip Hop: Del Bronx a Influència Global, 2021).

Durant els noranta, el hip-hop va començar a globalitzar-se i a ser adoptat per diverses parts del món, especialment Europa, Amèrica del Sud i Àsia. En primer lloc, aquest fet va ser a causa de l'ús del *sampling* o música "samplejada" que va revolucionar la producció musical. Aquest terme es refereix a la utilització per part dels artistes de mostres de diversos gèneres musicals sense problemes legals, ja que cap llei de drets d'autor protegia la música (2021). No va ser fins més tard que el govern va aprovar algunes lleis d'aplicació dels drets d'autor. A partir d'aquest moment, la música hip-hop va prendre una direcció completament nova: va ser absorbida per les grans discogràfiques i es va veure influenciada per la competència abandonant, alhora, la perspectiva inicial del gènere (Ozelkan, 2019); i els productors van haver de crear sons originals, fet que va causar la pèrdua de les seves influències de *jazz* i *soul* (2021). En segon lloc, el fet que la cultura hip-hop guanyés visibilitat en la ràdio, la televisió i el cinema també va aconseguir connectar amb un públic internacional (Han, 2025).

En la mateixa línia, l'expansió del hip-hop a escala global també va estar marcada pel naixement d'Internet i de les xarxes socials o plataformes digitals, com YouTube i SoundCloud, a principis dels 2000. Aquestes van permetre que els artistes arribessin a audiències internacionals de manera més ràpida i efectiva, ja que els van fer independents de les grans discogràfiques adoptant, alhora, un control total sobre el seu contingut artístic (Han, 2025).

Inicialment, el rap *underground* presentava un enfocament totalment anticomercial i rebutjava les normes de la indústria musical dominant. Tal com apunta Boody (2013), el fet que els artistes enfrontessin dificultats alhora que creixien als barris marginals de la ciutat va contribuir a la qualitat de la seva música, ja que convertien aquests successos en la base de les cançons. Segons Ozelkan (2019, p. 17), els artistes de rap *underground* no sols han estat considerats com a representants del hip-hop "vertader", sinó també "portadors de retòrica negra i assumeixen el paper d'organitzadors comunitaris a través de la música" sense disposar dels recursos per triomfar en el món *mainstream*. "La característica essencial de la cultura hip-hop és la seva lleialtat a la humanitat i, per tant, a escala mundial, el hip-hop ha arribat a simbolitzar la lluita, el més humà dels esforços, en totes les seves formes" (Ozelkan, 2019, p. 19).

Malgrat tot, amb l'arribada de la digitalització i del hip-hop al *mainstream*, les lletres de les cançons s'han caracteritzat per un "materialisme ostentós, una hipersexualització, una hipermasculinitat i una hiperviolència", consolidant així la posició dominant del hip-hop en la indústria musical global (Ozelkan, 2019, p. 8). Si bé algunes de les temàtiques que emfatitza el rap actual, com ara el consum de drogues, les relacions sexuals, la violència de gènere, els diners, les possessions... ja estaven presents als inicis del hip-hop, no eren tan exagerades com avui dia (Boody, 2013). El cas és que la major part de les cançons actuals contenen alguna de les qüestions esmentades i atrauen principalment pels seus ritmes, carregats de greus exagerats. Segons Boody (2013, p. 2), aquests ritmes aconsegueixen distreure els oients perquè ignorin completament les "lletres mediocres".

En aquest aspecte, l'objectiu principal del hip-hop actual s'ha allunyat dels seus orígens, quan es presentava com una forma d'expressió artística i crítica social, i buscava crear consciència social i col·lectivitat entre les comunitats marginades. Actualment, el hip-hop sembla busca sols l'atracció dels mitjans de comunicació de masses i de la multitud, els rapers presumeixen dels suposats avantatges de ser popular, i la individualitat i originalitat són certament deficients (Boody, 2013). Amb l'arribada del hip-hop al *mainstream*, múltiples artistes depenen de les discogràfiques, les quals controlen els continguts musicals i la seva trajectòria, desintegrant així les creacions artístiques originals. Per a Kitwana (1994, citat per Rodríguez, 2021, p. 43), la

música rap ha estat “alterada”, “contaminada” i “redefinida” per la comercialització distribuïda per les discogràfiques dirigides per l’elit blanca a càrrec de les seves “definicions originals”. Endemés, és important exposar la següent consideració que en fa Boody al respecte (2013, p. 2):

El hip-hop *mainstream* té música senzillament entretinguda, però sovint manca de substància. En el hip-hop *underground*, el talent és il·limitat; la dedicació dels vertaders artistes es reflecteix en les seves brillants lletres i cançons que expressen les veritats ocultes del món. Rendir homenatge als que van iniciar el gènere és fonamental en el rap.

Per altra banda, cal remarcar com a finals de la dècada dels noranta i principis dels dos mil, el rap va esdevenir tan popular que es comercialitzava a través de canals musicals com la MTV, fet que va provocar la pèrdua del seu missatge polític i antisistema inicial. Amb l’era de la digitalització, les discografies i emissores de ràdio més emblemàtiques, majoritàriament dirigides per empresaris blancs, no s’interessaven per la promoció de missatges antisistema i van apostar per altres temàtiques, com ara les festes desmesurades, el consum de drogues, els luxes, la violència, el patriotisme... Segons Rosselló (2020), el 2009, l’arribada al poder del primer president afroamericà de la història, Barack Obama, va portar optimisme a la comunitat afroamericana; va millorar la percepció de les relacions racials als Estats Units i va minorar-se l’activisme afroamericà. No obstant això, cap al 2015 aquest optimisme va anar desapareixent en posar-se de manifest que la violència i la discriminació contra els afroamericans no s’havia abolit, malgrat l’ocupació d’un president negre a la Casa Blanca (Rosselló, 2020).

Altrament, el rap polític va tornar a enfortir-se amb el reconegut moviment *Black Lives Matter*, nascut el 2013, que criticava la violència policial contra els afroamericans i estava en aquells anys en ple apogeu. És des d’aleshores, doncs, que el rap als Estats Units ha reprès el seu activisme polític. Artistes com Jay-Z, Kanye West, Kendrick Lamar, J. Cole o Drake han estat també activistes socials i han utilitzat el hip-hop com una plataforma per tractar temes fonamentals com són el racisme, la esclavitud, la pobresa, la violència policial, la desigualtat social, el feminisme, la lluita pels drets civils i socials, entre d’altres.

#### 4.2.3. El trap

En darrer terme, un altre aspecte rellevant a mencionar fruit de l’entrada del hip-hop al *mainstream* ha estat la música *trap*. Aquest és un subgènere del rap que va aparèixer a principis dels anys noranta als barris més pobres de Texas i, sobretot Atlanta, al sud dels Estats Units. En aquests es trobaven les *trap houses*, unes cases on es produïa i venia *crack* i altres drogues, i on

els consumidors es trobaven “atrapats” dialogant sobre el seu propi “submón” i amb el seu propi *slang* al marge del sistema (Besora, 2020).

El trap es caracteritza principalment pel contingut explícit de les seves lletres, les quals expressen la realitat i la sensibilitat d'un sector de la població que és portat a la marginació, la pobresa i, consegüentment, a la drogoaddicció, al tràfic de drogues i d'armes, les rivalitats i la creació de bandes (El trap: la expresión de la realidad de una nueva juventud, 2019). Segons Besora (2020), l'èxit global de la música trap està vinculat principalment al desenvolupament i a l'accessibilitat de la tecnologia i les xarxes socials, atès que el fet de publicar cançons o vídeos a les plataformes digitals ha suposat una revolució en la manera distribuir i percebre la música, i ha facilitat en gran manera la popularització de múltiples artistes.

### **4.3. Les masculinitats dins el hip-hop: reconfiguració del concepte d'home en la cultura urbana**

Des dels seus inicis, el hip-hop ha entrat en escena promocionant un tipus de masculinitat purament tradicional. L'evolució del hip-hop i rap *underground* cap al *mainstream*, a banda de significar un canvi en el missatge polític i reivindicatiu inicial per un de més superficial i materialista, ha suposat que els artistes solament busquin representar la imatge de l'home tradicional. Aquest es caracteritza per l'agressivitat, violència, força, duresa, valentia, acció, autocontrol, domini... Els artistes representen aquesta imatge a través de les lletres de les cançons. Els primers rapers hi plasmaven, com ja s'ha vist, els seus pensaments, els seus sentiments d'ira i violència, les seves reivindicacions, el seu dia a dia als barris marginals de la ciutat... Tanmateix, des de fa més d'una dècada que els rapers actuals ja no busquen aquestes manifestacions en les seves cançons, sinó temàtiques com ara el consum de drogues, les relacions sexuals, la violència, la discriminació, la dominació, els diners, les possessions, etc. Els mitjans de comunicació han estat una de les principals causes de la globalització del moviment i, per consegüent, de la promoció d'una masculinitat convencional que es mostra, alhora, en aquest canvi de missatge.

Com es construeixen, doncs, les masculinitats dins el hip-hop? Quines conseqüències tenen? Per què són importants les masculinitats per a la identitat d'aquest moviment i quina funció tenen? Per què es vincula el rap amb la masculinitat i quina és aquesta masculinitat? Què s'entén per “noves masculinitats”? Aquestes són algunes de les preguntes a partir de les quals es planteja aquest apartat.

#### 4.3.1. La masculinitat hegemònica

Primerament, per abordar la qüestió de la masculinitat tradicional és fonamental fer referència al concepte de “masculinitat hegemònica”, desenvolupat a mitjans de la dècada de 1980 per la sociòloga australiana R. W. Connell. Per a Connell i Messerschmidt (2021, p. 7), “la masculinitat hegemònica va ser entesa com el patró de pràctiques que permet la continuïtat de la dominació dels homes sobre les dones”. Consideren aquesta masculinitat com la “normativa”, la qual “requeria que els altres homes es posicionessin en relació amb ella, i legitimava ideològicament la subordinació global de les dones” (2021, p. 7). A més, assenyalen que l’hegemonia no significa violència, tot i el possible suport de la força, sinó que es refereix al “predomini aconseguit a través de la cultura, les institucions i la persuasió” (2021, p. 7). Connell (2012, citat per Flecha, Puigvert i Ríos, 2014, p. 4) argumenta que la masculinitat hegemònica no sols s’associa amb l’agressivitat, la violència i la dominació, sinó que també suposa una “legitimació del poder masculí a través de les organitzacions socials i la cultura”. Tampoc es planteja com un concepte en què només intervé el gènere, sinó que també hi entren en joc la sexualitat, l’ètnia, la classe social, les edats, entre d’altres (Connell y Messerschmidt, 2021, p. 3).

Per altra part, Connell (2003, citat per Vidaña, 2015, p. 14) planteja el concepte de “masculinitat marginal” construïda fora de l’àmbit de poder i privilegi associat a la masculinitat hegemònica, i que pot incloure, per exemple, les masculinitats d’homes afrodescendents o indígenes que són considerades inferiors a l’hegemònica.

A banda de Connell, cal esmentar tres investigadors més i les seves contribucions en l’anàlisi de la masculinitat hegemònica. En primer lloc, Kimmel (1996, citat per Flecha, Puigvert i Ríos, 2014, p. 4) defineix quatre elements que caracteritzen el model de masculinitat hegemònica: “els homes no haurien de mostrar evidències d’una actitud amb trets femenins, perquè això és rebutjat pels homes reals”; “els homes haurien de tenir un *status* superior al de les dones i tenir el poder”; “els homes haurien de ser rudes i no mostrar mai els seus sentiments”; i, finalment, “el risc i l’agressivitat són acceptats com a actituds naturalment masculines”. En segon lloc, Giddens (1993, citat per Flecha, Puigvert i Ríos, 2014, p. 4) denomina el concepte com a “model tradicional de masculinitat” i etiqueta aquests homes de “faldillers” (*mujeriegos*, en castellà), és a dir, homes caracteritzats per menysprear i abandonar les seves dones. En tercer lloc, Jesús Gómez (2004, citat per Flecha, Puigvert i Ríos, 2014, p. 4) mostra com aquests homes no s’enamoren de les dones i confirma que els homes que pertanyen al model tradicional continuen exercint la violència com a fruit d’un “procés de socialització en les relacions afectivosexuals basat en la connexió entre violència, atracció i desig”.

Altrament, Guzmán (2013, p. 98) sosté que la masculinitat tradicional “està composta per una constel·lació de valors, creences, actituds i conductes que persegueixen el poder i l'autoritat sobre les persones que considera dèbils”. El masclisme, per tant, a fi d'aconseguir aquesta dominació, utilitza diversos procediments com són l'opressió, la coacció i la violència (Guzmán, 2013). Segons Guzmán (2013), aquesta concepció masculina del món està sustentada en “mites patriarcals basats en la supremacia masculina i la disponibilitat femenina”, i els quals funcionen com a “ideals” i “mandats socials”. Les dones no són les úniques víctimes d'aquest fet, sinó que els homes també apareixen com a víctimes de si mateixos. En aquest sentit, és significatiu el següent fragment de l'obra *La dominación masculina* del sociòleg francès Pierre Bourdieu (2004, p. 283), citat per Guzmán (2013, p. 98-99):

Els homes també estan presoners i són víctimes de les representacions dominants. Igual que les tendències de submissió que aquesta societat androcèntrica transmet a les dones, aquelles encaminades a exercir i mantenir la dominació per part dels homes no estan inscrites en la naturalesa i han de ser construïdes per aquest procés de socialització denominat masculinitat hegemònica.

#### 4.3.2. La qüestió del poder i el model d'“home de veritat”

En aquesta masculinitat també entra en joc la qüestió del poder. D'acord amb Kaufman (2009, p. 5), el poder és un terme clau en la masculinitat hegemònica i “el tret comú de les formes dominants de la masculinitat contemporània és que s'equipara el fet de ser home amb tenir algun tipus de poder”. En la mateixa línia, és important destacar la següent reflexió de Kaufman (2009, p. 6):

Els homes com a individus interioritzen aquestes concepcions en el procés de desenvolupament de les seves personalitats, ja que, nascuts en aquest context, aprenem a experimentar el nostre poder com la capacitat d'exercir el control. Els homes aprenen a acceptar i a exercir el poder d'aquesta manera, perquè els atorga privilegis i avantatges que ni els infants ni les dones gaudeixen, en general. La font de tal poder està en la societat que ens envolta, però aprenem a exercir-lo com a propi. Aquest és un discurs de poder social, però el poder col·lectiu dels homes no sols radica en institucions i estructures abstractes, sinó també en les formes d'interioritzar, individualitzar, encarnar i reproduir aquestes institucions, estructures i conceptualitzacions del poder masculí.

En conseqüència, l'autor Octavio Salazar (2019, p. 68-69) afirma en el seu llibre *#WeToo. Brújula para jóvenes feministas* que els homes acaben convertint-se en “esclaus d'un determinat model de masculinitat”, el d'“home de veritat”, generat principalment per un “triangle” format per “patriarcat-masclisme-androcentrisme”. Altrament, Salazar (2019, p. 102) es refereix a una

“construcció *en negatiu* de la masculinitat” que comporta un rebuig cap a les emocions i els sentiments, i que es vincula també amb la idea que els homes sempre s’han de mostrar “durs, valents i invencibles” i no “fràgils o covards”. En aquest aspecte, Kaufman (2009, p. 8) fa un apunt sobre què comporta aquest model:

En termes més concrets, l’adquisició de la masculinitat hegemònica és un procés a través del qual els homes arriben a suprimir tota una gamma d’emocions, necessitats i possibilitats tals com el plaer de cuidar altres, la receptivitat, l’empatia i la compassió, experimentades com a inconsistentes amb el poder masculí. Tals emocions i necessitats no desapareixen; simplement es frenen o no se les permet exercir un paper ple en les nostres vides, la qual cosa seria saludable tant per nosaltres com pels que ens envolten. Eliminem aquestes emocions perquè podrien restringir la nostra capacitat i desig d’autocontrol o de domini sobre els éssers humans que ens envolten i dels qui depenem en l’amor i l’amistat. Les suprimim perquè arriben a estar associades amb la feminitat que hem rebutjat en la nostra recerca de masculinitat.

En relació amb el model en qüestió, Kaufman (2009, p. 10) apunta que el dolor dels homes i la manera en què aquests exerceixen el poder no sols són símptomes del seu “ordre de gènere actual”, sinó que formen conjuntament el seu sentit de ser, “perquè la masculinitat s’ha convertit en una espècie d’alienació”.

D’aquesta manera, i a causa també de la globalització per part dels mitjans de comunicació de masses, el hip-hop fomenta en gran manera aquesta masculinitat hegemònica i els respectius valors característics ja esmentats. D’acord amb Alabao (2018), “l’afirmació d’homenia” s’exhibeix en el hip-hop, on existeix també una “performance” de la masculinitat convencional. La joventut marginada de les comunitats afroamericanes va començar a emprar actituds violentes per arribar a ocupar posicions de poder als seus barris; havien de posar a prova la seva “capacitat confrontativa”, ser capaços de defensar-se i d’exercir la violència (Alabao, 2018). Com a recompensa, es guanyaven el respecte, cosa que el sistema els negava, i aconseguien “tant el reconeixement de la pròpia vàlua personal, imprescindible per funcionar en societat, com la protecció per a futures agressions” (Alabao, 2018). Així és com va començar a representar-se aquesta masculinitat en el hip-hop, però amb un sentit políticament actiu i reivindicatiu, ja que, actualment, aquest s’ha perdut i es promociona una masculinitat més emfatitzada i amb valors més patriarcal.

Un exemple d’exhibició d’aquesta homenia i masculinitat són les reconegudes “batalles de galls”, en què dos rapers es confronten mitjançant la improvisació de rimes, fent ús d’insults i paraules grolleres (Alabao, 2018). Tal com afirma Alcalde (2020, p. 48), “una forma que s’utilitza comunament per invalidar l’altre i autovalidar-se, és a dir, d’atacar a un tu i d’incrementar la

pròpia imatge, és per mitjà de l'insult homofòbic". En aquest cas, Alabao (2018) assenyala com en el hip-hop entra en joc la imatge d'un home fort, que ha viscut molt i que probablement mai mostrarà la seva vulnerabilitat en públic i, per tant, es tracta "d'un món de valors tradicionalment assignats als homes". Per acabar-ho de reblar, cal destacar una referència d'Alabao (2018, p. 7) al respecte:

En l'ADN del hip-hop es troba la competència, la lluita, però també altres llaços que estan implícits en aquest tipus de relació per confrontació i que impliquen valors de solidaritat forta, una comunitat emocional i un vincle social que els facilita la supervivència. Sobretot si es "polititza", és a dir, es genera una comunitat: aquells amb els qui es comparteix una certa forma de creació cultural i un estil. I per molts, una esperança paradoxal, que també els permetrà sortir del *ghetto* si arriben a triomfar.

Tanmateix, és important citar Alcalde (2020, p. 50-51) per referir-se a una "masculinitat ultraagressiva i marginal" que s'imposa dins el rap com un tret fonamental per a la construcció dels subjectes. Assegura com, generalment, les masculinitats utilitzen el seu poder per perpetuar-lo en la "lluita de gèneres", però enuncia que en el rap la masculinitat s'usa com "un instrument que dona poder per a la lluita contra la discriminació i l'acceptació dels subjectes marginals" (2020). A més, Alcalde (2020) menciona com el rap aplica la violència per atacar diversos representants de la masculinitat hegemònica, com ara polítics de classe alta i, per tant, "la masculinitat sembla ser una eina contra aquests més que un fi en si mateix o una forma d'opressió cap a la dona". Cal subratllar també la següent aportació que fa Alcalde (2020, p. 50-51):

També és possible notar que dins les cançons, quan s'utilitzen paraules que fan referència a la suposada falta d'homenia, com "nena" o "marieta", aquestes mai van dirigides a dones o homosexuals, ja que no es busca atacar-los, sinó a altres homes heterossexuals [...]. La masculinitat funciona com la metàfora del poder, la qual s'utilitza com una forma d'empoderar els subjectes marginals. De manera que, es pot dir, que en les lletres del rap no es busca una lluita de gèneres, sinó una lluita de classes o lluita contra altres rapers. [...] L'objectiu no és l'opressió patriarcal, sinó que és una lluita desesperada pel poder negat, cosa que no exempta el rap de ser un moviment patriarcal.

En la mateixa línia, també és significativa la següent citació que fa Rodríguez (2021, p. 41) sobre l'aportació de l'autor Nelson George en la seva obra *Hip Hop America* (1998, p. 50-51):

George ubica l'"arrogància essencial que sustenta el hip-hop" com a part de l'execució de la identitat masculina negra, i llegeix l'autoconsciència de la masculinitat afroamericana en termes de valors nord-americans més convencionals: capitalisme, orgull i arrogància. George continua

citant tant l'orgull com l'arrogància com a fonts d'"autoempoderament" per a generacions d'homes negres marginats, i afirma que aquestes dues qualitats són "essencials" perquè "en un planeta on demonitzar, desmoralitzar, menysprear i desprestigar la gent negra és una preocupació de llarga data, aquest tipus d'orgull extravagant és sovint un sistema de supervivència. [...] Pels homes afroamericans, aquest orgull pot ser una manifestació agressiva d'identitat".

#### 4.3.3. Les noves masculinitats

Des de finals del segle XX i principis del segle XXI una quantitat considerable d'homes ha vetllat, tant col·lectivament com individualment, pels drets igualitaris. En la dècada dels seixanta i setanta, en el context de la Guerra Freda, la Guerra del Vietnam, el moviment *hippie*, la música rock, la psicodèlia, l'ecologisme, el pacifisme... es consolida la crítica feminista al patriarcat i es comença a organitzar "el procés de crítica dels moviments lèsbics, gai, transsexuals i bisexuals (LGTB) a l'heterosexualitat com a règim normatiu de la sexualitat i la identitat" (Guzmán, 2013, p. 99-100). Tal com especifica Guzmán (2013, p. 100):

A partir dels setanta, l'heteropatriarcat modern va entrar en un procés de deslegitimació en què els models de vida, l'autoritarisme i les relacions d'impersonalització burocràtica que l'havien caracteritzat eren objecte de rebuig obrint-se així nous espais per a la conformació històrica de noves subjectivitats.

A partir d'aquestes denúncies socials i de la lluita per part del moviment feminista per la igualtat de gènere, van aparèixer moviments organitzatius on homes "profeministes, antisexistes i igualitaris" començaven a agrupar-se i a posicionar-se políticament en contra de la masculinitat hegemònica (Guzmán, 2013). En conseqüència, des que múltiples homes s'han unit a la lluita feminista, aquests han estat etiquetats d'"antihomes" o "ressentits amb la masculinitat" (Guzmán, 2013, p. 102) a tall de criticar el propòsit d'aquests d'acabar amb la masculinitat hegemònica, l'homofòbia, el rebuig a la feminitat, etc.

En aquest sentit, arran dels estudis feministes dels anys seixanta i setanta va començar a emprar-se el concepte de "noves masculinitats", com a resposta a la masculinitat hegemònica. Per a Iglesias *et al.* (2023, p. 143), les noves masculinitats tenen com a objectiu "reduir la violència contra les dones involucrant els homes en la lluita per la igualtat de gènere i permetre'ls exercir un paper més actiu en l'eliminació de les diferents formes de violència en contra d'elles". A més, Iglesias *et al.* (2023, p. 145) identifiquen tres aspectes clau en la construcció i el desenvolupament de les noves masculinitats: "l'autocura, les relacions interpersonals i els sabers populars".

Altrament, Flecha, Puigvert i Ríos (2014, p. 11) aborden un tipus de masculinitat que denominen “Noves Masculinitats Alternatives (NAM)”, que són representades per “homes que combinen atracció i igualtat i que generen desig sexual entre les dones”. Els homes NAM, per tant, són els que participen activament contra la violència de gènere conjuntament amb dones, vetllen per les relacions d’igualtat basades en el desig i l’amor, i s’allunyen de persones amb valors no igualitaris i violents (Flecha, Puigvert i Ríos, 2014).

En relació amb la cultura del hip-hop, com s’ha anat mostrant, ha estat associada des dels seus inicis als valors de la masculinitat hegemònica. Tanmateix, les noves masculinitats també s’han vist representades en el hip-hop per part de diversos artistes de rap.

En els últims anys han anat emergint rapers que s’han convertit en referents d’aquestes noves masculinitats. Aquests s’allunyen de la imatge del raper convencional i analitzen els valors de la masculinitat dominant plasmats en el hip-hop, com ara la duresa, la competitivitat, la repressió emocional... D’aquesta manera, sorgeix una nova era de rapers els quals desafien els rols de gènere tradicionals i tracten en les seves cançons qüestions com la sensibilitat, la vulnerabilitat, la diversitat sexual i de gènere, la inclusió, la igualtat, l’expressió sentimental i emocional, etc. Un seguit de temàtiques, per tant, que no s’havien arribat a posar en escena en aquest estil musical. Alguns dels rapers més significatius d’aquesta nova era de masculinitats en el hip-hop són Eminem, Drake, Kendrick Lamar, Kanye West, Kid Cudi, Lil Uzi Vert, XXXTentacion, Juice WRLD, Lil Peep, entre d’altres.

Aquests artistes, tot i plasmar valors masclistes i patriarcals en algunes de les seves cançons, es caracteritzen principalment per tractar en major mesura temes com la vulnerabilitat, la salut mental, la depressió, l’ansietat, la identitat, el dolor, les addiccions, les relacions personals, etc. És així com aquests rapers es diferencien del tipus de rap que va començar a sorgir quan el hip-hop s’anava introduint en l’escena *mainstream*, i que presentava un contingut més banal i de dominació masculina. Pel que fa als artistes que han estat més vinculats a la masculinitat tradicional per les seves cançons, es podria destacar a Snoop Dogg, Jay-Z, Migos, Rick Ross, Lil Wayne, Ken Carson, entre d’altres.

Cal recordar que tant el rap dels inicis amb contingut polític com el que va sorgir com una exageració dels valors de la masculinitat hegemònica, ha aconseguit atraure una infinitat d’oients tot i ser aquests conscients dels seus missatges. Tanmateix, la nova era de rapers, vinculada a les noves masculinitats, aconsegueix motivar els fans i a altres artistes a abandonar la figura d’home masclista i sexista que es nega a mostrar-se emocional. Es busca, per tant, encoratjar el públic i els rapers a tractar temes més personals en les cançons per tal d’expressar-se emocionalment i

assolir, alhora, l'atracció d'un públic més ampli. D'aquesta manera, aquests rapers creen un vessant musical del rap més sentimental i fomenten les noves masculinitats, alhora que manifesten el seu rebuig cap a la masculinitat dominant.

En aquest aspecte, cal esmentar el cantautor nord-americà Frank Ocean, qui va ser "la primera gran estrella de l'escena hip-hop i urbana a declarar-se obertament *queer*" (Prieto, 2020). L'any 2012, Ocean ja començava a revolucionar la comunitat hip-hop per cantar sobre les seves relacions amb homes (Carbonell, 2019). D'altra banda, també ha estat influent el raper nord-americà Lil Nas X, conegut per declarar-se públicament homosexual i per experimentar amb la moda i la bellesa, com ara l'estètica *cowboy* amb el seu tema "Old Town Road", desafiant així la masculinitat tòxica i convencional. Tal com afirma Carbonell (2019), "per ell era important *sortir de l'armari* des d'una posició de poder, per ser referència". Altrament, és important destacar el raper nord-americà Tyler the Creator, molt reconegut per ser un model de les noves masculinitats i tractar les seves emocions en la música de manera transparent.

En definitiva, el fet que les noves masculinitats s'estiguin representant en un estil urbà tant reconegut com és el hip-hop fa que existeixi una redefinició de la masculinitat tradicional. S'analitza el concepte d'home en la cultura urbana i s'inclouen uns valors que fins fa relativament poc no eren ben considerats dins el rap. Com s'ha mencionat, artistes com Frank Ocean o Tyler the Creator s'han convertit en referents essencials pel fet d'abordar qüestions relacionades amb la diversitat sexual i de gènere, i la comunitat LGTBI+ dins un món sexista, homòfob i heteronormatiu. A més, davant aquesta masculinitat alternativa i les narratives més inclusives dels artistes, l'audiència del hip-hop acaba revalorant el que anteriorment havia escoltat i comença a interioritzar un tipus de rap més emocional i inclusiu. D'aquesta manera, per tant, s'acaba observant un canvi d'actitud pel que fa a la sexualitat i el gènere en la cultura hip-hop.

#### **4.4. Les lluites feministes del hip-hop**

Sense deixar de banda l'enfocament de gènere, cal recordar que en el hip-hop no només s'han vist reconegudes les noves masculinitats, sinó també les lluites feministes. Per això, doncs, és primordial dedicar-hi un apartat.

Per parlar de feminisme dins el hip-hop, cal remarcar que la primera participació femenina va tenir lloc en una festa organitzada per l'afroamericana Cindy Campbell, juntament amb el seu germà DJ Kool Herc l'any 1973 al barri del Bronx. Aquesta va donar lloc al naixement del moviment. Quan el hip-hop començava a ser més popular entre les comunitats afroamericanes, nombroses artistes van introduir-se en la indústria del rap, però en un principi no van aconseguir triomfar amb la mateixa facilitat que els homes rapers.

La indústria de la música urbana marginava les contribucions de les dones i és per aquest motiu que el hip-hop s'ha considerat sempre com un "club d'homes" (Rapealo, 2022). A més, com s'ha vist, les lletres cada cop emfatitzaven més la violència, el sexe, el masclisme, la competència... i les dones habitualment eren referides com a premis o objectes, sense importar les seves vides. Tal com afirma Llana (2015, p. 10), amb l'apogeu comercial del rap, "la degradació i la cosificació despectiva de la dona s'han convertit en una pràctica habitual dins aquest gènere musical". Llana (2015, p. 10) assenyala "tres temàtiques recurrents per les quals el rap denota sexisme": "la cosificació i degradació sexual mitjançant l'ús de vulgarismes, el recel de la perillositat seductora de la dona i, per últim, la dominació i explotació del seu cos i de la seva sexualitat".

Altrament, Naranjo (2015, p. 53-54) apunta que el hip-hop ha mostrat sempre un "discurs de fortalesa i violència", per la qual cosa el hip-hop representa "un ideal de masculinitat i de comportament pels homes". D'aquesta manera, els cossos femenins s'han construït a partir d'un "ideal de performativitat masculina", que ha fet que s'hagin convertit en "objectes de crítica" dins l'escena hip-hop i del món social en general (Naranjo, 2025, p. 53-54). La posició que tenen les dones en el *gangsta rap* és de mer objecte o ornament; els cossos femenins són sexualitzats i apareixen en videoclips, festes o concerts mostrant els pits o les cuixes. Les dones, per tant, són reduïdes a un "bon cos" que respon a una aparença estereotipada creada pel *gangsta rap*, i que produeix, a més, "masclisme i violència sobre els cossos femenins" (Naranjo, 2025, p. 65-66).

Davant aquesta invisibilització i discriminació, les dones van haver de crear la seva pròpia identitat dins l'escena hip-hop. Segons Johnson i Haile (2023), "les raperes femenines es van veure obligades a defensar el gènere i a demostrar que eren dignes de sostenir el micròfon". En aquest aspecte, Hermidas (2018, p. 31) assegura que, de la mateixa manera que els rapers van utilitzar el rap com una eina per fer front a les injustícies socials de cada època, les dones també van decidir rebel·lar-se i "servir-se d'aquest vehicle per expressar els seus pensaments", i lluitar contra el masclisme. Segons Hermidas (2018, p. 31), aquestes raperes compartien un tret en comú que és el de la sororitat, creant un vincle entre elles i les oients, dirigint-se a aquestes "des de la visió d'una dona forta i independent", i intentant conscienciar a través dels seus missatges. D'aquesta manera, les raperes creen un sentiment d'empoderament que aconsegueix inspirar-les per ajudar-se mútuament i prosperar en la indústria en lloc de competir, perquè aporten les seves influències musicals i personalitats per a crear música juntes (Rapealo, 2022).

A finals de la dècada dels noranta i principis dels dos mil, les dones van guanyar visibilitat en el món del hip-hop. Les artistes femenines van aportar un conjunt de sons i tendències, com ara el

rap melòdic de l'artista afroamericana Lauryn Hill, que va guanyar diversos premis Grammy durant la seva carrera, i els videoclips experimentals de la rapera afroamericana Missy Elliott (Johnson i Haile, 2023). Elliott mai va ser considerada pel públic com “visualment hipersexual”, però les seves lletres comuniquen “històries sobre com trobar l'empoderament femení i encoratjar les dones a prendre el control dels seus cossos” (Rapealo, 2022). Cal esmentar també la rapera afroamericana Queen Latifah, que es va convertir en una poderosa veu pel canvi gràcies a crear influents himnes d'empoderament femení, com són “Ladies First” i “U.N.I.T.Y.”. Aquests van obtenir un gran reconeixement i Latifah va aconseguir inspirar altres artistes femenines pel fet de discutir els problemes de la vida de les dones afroamericanes, com ara la violència domèstica, l'assetjament al carrer i la necessitat de crear una aliança entre dones (Rapealo, 2022).

En la mateixa línia, a finals de la dècada de 2010, es va produir un canvi en la tecnologia i, com sabem, l'accés a Internet va ser àmpliament disponible gràcies als telèfons intel·ligents. Segons Johnson i Haile (2023), aquest fet va donar lloc a una nova era d'artistes que van començar a utilitzar les xarxes socials com una estratègia per a guanyar audiència. El hip-hop, com es comentava en apartats anteriors, va passar de ser un moviment *underground* a introduir-se en l'escena *mainstream* i formar part de la cultura popular. Per a Johnson i Haile (2023), la qüestió sobre l'empoderament femení es manté, però el missatge ha canviat: “artistes com Megan thee Stallion i City Girls rapegen sobre l'alliberació sexual i la hipergàmia, així com dones que tenen els seus propis diners”. No obstant això, la misogínia i la violència patriarcal encara es presenten com una amenaça per a l'existència de dones raperes. Tal com expressen Johnson i Haile (2023), “alguns experts pensen que el rap femení està més hipersexualitzat que mai i que les artistes han d'ajustar-se a un cert estàndard corporal per a ser acceptades”. Hi ha qui considera, doncs, que les artistes que mostren aspectes del seu cos o escriuen lletres sexuals és amb l'objectiu d'atraure els oients o vendre més discs, i no per raons d'empoderament femení.

En aquest sentit, és important citar l'apunt que en fa Carbonero (2021, p. 31):

El moviment liberal fa una crítica a la distinció entre allò públic i allò privat, promovent el paper de la dona en l'esfera pública i reivindicant la seva posició relegada a l'àmbit privat i domèstic [...]. Pel feminisme radical, el cos i la intimitat no són objectes mercantilitzables, mentre que pel feminisme liberal, la decisió de mercantilitzar-lo o no està en la individualitat de cadascuna. Així doncs, les dones pertanyents al moviment liberal defensarien l'ús del seu cos com a part d'un moviment polític d'empoderament femení.

Altrament, també és rellevant destacar que dins un gènere musical que ha estat des dels inicis homòfob i heteronormatiu, múltiples artistes queer i no binàries són encoratjades a tenir un

espai on es presentin com a dones (Johnson i Haile, 2023). Un exemple és la rapera Young MA, qui juntament amb moltes altres estan treballant per canviar la definició de la feminitat en la cultura hip-hop pel fet de no ajustar-se als ideals feministes tradicionals i mostrar fluïdesa de gènere en les seves lletres i actuacions (Rapealo, 2022).

A tall de conclusió, s'ha pogut veure com nombroses raperes, majoritàriament afroamericanes, van començar a crear-se un espai dins l'escena hip-hop amb l'objectiu de demostrar el seu talent musical i la seva capacitat d'enfrontar-se al masclisme, al sexisme, al patriarcat, a l'homofòbia, etc. Independentment de la ideologia del feminisme liberal i radical, l'empoderament femení ha estat fortament reconegut i representat de diferents maneres gràcies a les artistes de rap. Les lluites feministes en el hip-hop han aconseguit trencar amb les barreres de gènere i amb els estereotips ideals i tradicionals, i han fomentat una diversitat sexual i de gènere molt més inclusiva. Els missatges d'aquestes artistes han incitat a les i els oients a lluitar contra el patriarcat i a crear un hip-hop molt més lliure, equitatiu, igualitari, inclusiu i sense els valors de la masculinitat dominant.

## **5. Conclusions**

Un cop finalitzada la investigació, es podrien treure moltes conclusions sobre els diferents aspectes que comporta el moviment i la cultura hip-hop. Com s'ha analitzat al llarg del treball, el hip-hop va sorgir com a moviment contracultural i antisistema, com a eina de transformació social i d'identificació per a la cultura afroamericana. Va esdevenir un instrument de reivindicació per a les comunitats afroamericanes dels barris marginats de Nova York i, més tard, va estendre's arreu del món. El hip-hop va contribuir en les lluites socials i culturals d'aquestes comunitats durant el segle XX, que es manifestaven en contra el racisme, l'opressió, la discriminació, la injustícia social, la violència racial i policial, etc.

A través dels resultats obtinguts s'han pogut satisfer els objectius inicials del treball i, per tant, s'ha pogut donar resposta a les preguntes de recerca. La investigació ha permès donar un context general sobre els orígens del hip-hop i de la identitat afroamericana per a poder comprendre la resta d'apartats del treball. A través d'articles i fragments d'algunes cançons de rap més emblemàtiques s'ha estudiat la qüestió de la violència dins la música rap i el significat d'aquesta. En aquest aspecte, s'han plasmat dues perspectives al respecte: hi ha qui considera que el rap fomenta la violència i qui creu que aquesta és solament un reflex de la realitat i, per tant, emfatitza la idea que el hip-hop és una eina reivindicativa i de transformació social.

D'altra banda, s'ha pogut analitzar la comercialització i globalització del hip-hop, i el seu pas de l'*underground* cap al *mainstream*. Amb l'era de la digitalització, l'arribada d'Internet i de les

xarxes socials, el moviment va passar a ser un referent de les lluites socials afroamericanes i un representant de la quotidianitat d'aquestes comunitats, a convertir-se en un moviment global i comercial que havia perdut el seu missatge polític, antisistema i reivindicatiu inicial. Amb l'arribada del hip-hop a l'escena *mainstream*, com s'ha vist, aquest presentava en les seves cançons un missatge més banal i superficial. En definitiva, la digitalització i globalització del hip-hop van comportar la pèrdua de la filosofia i valors inicials del moviment. En aquest sentit, el rap ja no ha estat tan reconegut com un gènere musical reivindicatiu, sinó com un estil de música amb lletres masclistes, patriarcals i de submissió de la dona.

A partir de l'anterior qüestió, s'ha analitzat el tractament que en fa el hip-hop sobre les qüestions de gènere, concretament, de les masculinitats i les lluites feministes. S'han estudiat les masculinitats que fomenta el hip-hop amb la lectura d'articles acadèmics sobre la definició de masculinitat hegemònica i noves masculinitats. Com s'ha vist, el hip-hop ha fomentat sempre una masculinitat purament tradicional, però en l'última dècada ha sorgit una nova era de rapers que s'han convertit en referents del que es coneix com a noves masculinitats. Aquestes trenquen amb els valors de la masculinitat hegemònica i amb els estereotips de gènere, i promociónen una societat més equitativa i igualitària. Aquests rapers, per tant, han estat reconeguts per emfatitzar en les seves cançons les noves masculinitats, pel fet d'expressar els seus pensaments, emocions i sentiments.

En la mateixa línia, s'han estudiat les lluites feministes dins aquesta indústria musical. S'ha vist que les dones han hagut d'esforçar-se per entrar en aquesta indústria, ja que el hip-hop sempre s'ha considerat quelcom purament masculí. Tot i aconseguir introduir-se en l'escena hip-hop, les dones han estat sexualitzades, tractades d'objectes, d'ornaments i de premis en la majoria de les cançons de rap, sobretot el dels darrers anys. És per aquest motiu que les raperes van començar a rebel·lar-se, a utilitzar el rap com a eina per expressar les injustícies i a lluitar contra el patriarcat i la dominació masculina. L'era de la digitalització va ajudar a fer que nombroses raperes diposessin del seu espai per a compartir els seus pensaments i manifestacions.

A tall de conclusió, cal recordar que el hip-hop sempre serà un moviment antisistema i de lliure expressió per a plasmar els pensaments de cadascú. Tanmateix, al llarg del treball s'ha vist com ha patit diverses transformacions segons l'evolució de la societat i la cultura: la pèrdua del missatge polític inicial del hip-hop a causa de la globalització, la seva comercialització, la seva arribada als mitjans de comunicació de masses, la representació de les masculinitats i feminismes, etc. Hi ha aspectes que han estat inevitables, com ara els efectes de la globalització en el hip-hop i el paper de la masculinitat hegemònica en aquest, perquè si encara no es conviu

en una societat igualitària i equitativa és evident que un element essencial pels humans com és la música transmetrà aquests ideals. Malgrat això, el que era realment necessari era la representació d'una identitat i diversitat sexual i de gènere en aquest estil musical, inicialment heteronormatiu i homòfob. Gràcies a aquest fet, múltiples rapers i raperes són encoratjats a mostrar-se emocionals en les seves cançons i, a més, l'audiència introdueix un nou estil de rap que rebutja la masculinitat dominant i trenca també amb els estereotips de gènere tradicionals.

## 6. Fonts d'informació

Alabao, N. (Gener de 2018). ¿Por qué los raperos son tan machos? *Contexto y acción*(152), 7. Recuperado el 2025, de <https://ctxt.es/es/20180117/Politica/17365/rap-masculinidad-pobreza-feminismo-Nuria-Alabao.htm>

Alcalde, G. (2020). Masculinidades en el rap. Por una construcción del rap chileno actual. *Taller de letras*(Extra 5), 15. Recuperado el 2025, de <https://tallerdeletras.letras.uc.cl/index.php/TL/article/view/21239/17561>

Arrieta, D. A. (Abril de 2016). Del Hip Hop como cultura para la transformación social a través de sus actores reivindicativos. 98. Recuperado el Març de 2025, de <https://bdigital.uexternado.edu.co/server/api/core/bitstreams/6d256405-1676-42b8-b3d2-879fbccc092f/content>

BangShowbiz. (Juny de 2023). Lil Nas X desafía la masculinidad tóxica en la moda y la belleza. *yahoo! vida y estilo*. Recuperado el 2025, de [https://es-us.vida-estilo.yahoo.com/lil-nas-x-desaf%C3%ADa-masculinidad-060000963.html?guccounter=1&guce\\_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce\\_referrer\\_sig=AQAAAMYrRzXXDEG9lw70-xPwdpwxHMe1pCulkt1frocxoMQX4NIOuP3MpPNn86xB0zpTuRlh5phTP45ZLgm4IKzbBQS](https://es-us.vida-estilo.yahoo.com/lil-nas-x-desaf%C3%ADa-masculinidad-060000963.html?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAMYrRzXXDEG9lw70-xPwdpwxHMe1pCulkt1frocxoMQX4NIOuP3MpPNn86xB0zpTuRlh5phTP45ZLgm4IKzbBQS)

Besora, M. (Febrer de 2020). Brevíssima historia de la música trap. *CCCBLAB*. Recuperado el 2025, de <https://lab.cccb.org/es/brevissima-historia-de-la-musica-trap/#:~:text=La%20m%C3%BAsica%20trap%20es%20un,con%20su%20propio%20slang%20al>

Boody, P. (Desembre de 2013). Música underground vs. música convencional. *The State Times*, 3. Recuperado el 2025, de <https://thestatetimes.com/2013/12/11/underground-vs-mainstream-music/>

Brenda's Got a Baby, 2Pac (1991). (2025). *Musixmatch*. Recuperado el Març de 2025, de <https://www.musixmatch.com/es/letras/2Pac/Brenda-s-Got-a-Baby/traduccion/espanol>

Carbonell, O. (Octubre de 2019). Una nueva calle, cómo la nueva masculinidad llega para tomar el urban. *Beatburger*. Recuperado el 2025, de <https://beatburguer.com/una-nueva-calle-como-la-nueva-masculinidad-llega-para-tomar-el->



- Historia del Hip Hop: Del Bronx a Influencia Global. (2021). *PromociónMusical.es*. Recuperado el 2025, de <https://promocionmusical.es/historia-hip-hop>
- Historia del rap: del underground al fenómeno mainstream. (2019). *Apolline*, 10. Recuperado el 2025, de <https://www.apolline.art/en/content/history-rap-underground-mainstream-phenomenon>
- Johnson i Haile. (Agost de 2023). Mujeres combaten la misoginia para llevar al hip-hop en una nueva dirección. *Associated Press*. Recuperado el 2025, de <https://apnews.com/entertainment/espectaculos-cb190d915b77b60ad35b5320ca29bac5>
- Kaufman, M. (2009). Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres. 24. Recuperado el 2025, de <chrome-extension://efaidnbmnnnibpajpcglclefindmkaj/https://www.michaelkaufman.com/wp-content/uploads/2008/12/los-hombres-el-feminismo-y-las-experiencias-contradictorias-del-poder-entre-los-hombres.pdf>
- L. F. Zuker y F. Toth. (2008). La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico., (pág. 9). Universidad Nacional de Misiones, Posadas (Argentina). Obtenido de <https://cdsa.academica.org/000-080/454.pdf>
- Lillo, J. S. (2015). Antecedentes. En J. S. Lillo, "El Hip Hop como movimiento social y reivindicativo" (pág. 52). València. Obtenido de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/71229/SANDIN%20-%20El%20Hip%20Hop%20como%20movimiento%20social%20y%20reivindicativo.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Llaneza, A. F. (Juliol de 2015). 'Bitches & Sisters': Los estereotipos de género en la música rap. Recuperado el 2025, de <http://hdl.handle.net/10651/51288>
- Mansilla, N. (10 de Junio de 2020). El hip hop como contracultura y su nacimiento de la mano del movimiento negro. *Izquierda Diario.es*. Obtenido de <https://www.izquierdadiario.es/El-hip-hop-como-contracultura-y-su-nacimiento-de-la-mano-del-movimiento-negro>
- Martínez, A. B. (Noviembre de 2019). Hip-hop: un arma contra la opresión de la comunidad afroamericana en los Estados Unidos. 'Epikeia', *Revista del Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades*(39), 23. Obtenido de <chrome-extension://efaidnbmnnnibpajpcglclefindmkaj/https://epikeia.leon.uia.mx/numeros/39/hip-hop-un-arma-contra-la-opresion.pdf>
- Martínez, C. (10 de Mayo de 2021). Breve historia del rap: origen, significado y evolución de un estilo de música que lo cambió todo. *Los40*. Recuperado el Febrero de 2025, de [https://los40.com/los40/2021/05/10/musica/1620656839\\_592994.html](https://los40.com/los40/2021/05/10/musica/1620656839_592994.html)
- N.Y. State Of Mind, NAS (1994). (2025). *Musixmatch*. Recuperado el Març de 2025, de <https://www.musixmatch.com/es/letras/Nas/NY-State-of-Mind/traduccion/espanol>

- Naranjo, S. N. (2015). Construcción de la performatividad del cuerpo femenino en el hip-hop. 114. Recuperado el 2025, de <https://repositorio.puce.edu.ec/handle/123456789/22193>
- Olivo, A. G. (2021). 7 canciones que cuentan la historia del hip-hop político. *Indiehoj*. Recuperado el Març de 2025, de <https://indiehoj.com/noticias/7-canciones-que-cuentan-la-historia-del-hip-hop-politico/>
- Ozelkan, E. (2019). En aquellos tiempos: La estética del hip hop underground y la nostalgia de la época dorada. *Echo*, 15.1. Recuperado el 2025, de <http://www.echo.ucla.edu/article-back-in-the-day-underground-hip-hop-aesthetics-and-the-nostalgia-of-the-golden-age-by-ediz-ozelkan/>
- Panizo, S. H. (2020). Reportaje multimedia sobre el impacto de la cultura Hip Hop en el Bronx y sus beneficios sociales a nivel global. *Trabajo fin de Grado de Periodismo*. Obtenido de [https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/45528/TFG\\_F\\_2020\\_94.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/45528/TFG_F_2020_94.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Papa'z Song, 2Pac (1993). (2025). *Musixmatch*. Recuperado el Març de 2025, de <https://www.musixmatch.com/es/letras/2Pac-feat-Wycked/Papa-z-Song/traduccion/espanol>
- Partido Pantera Negra. (15 de Septiembre de 2024). Recuperado el 29 de Enero de 2025, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Partido\\_Pantera\\_Negra#Enlaces\\_externos](https://es.wikipedia.org/wiki/Partido_Pantera_Negra#Enlaces_externos)
- Pedro, J. (Setembre de 2012). *Del Black Power al Hip Hop: movilización política y comercialización de la violencia*. Recuperado el Març de 2025, de Vibración de blues. Análisis y escritura musical: <https://bluesvibe.com/2012/09/03/del-black-power-al-hip-hop-movilizacion-politica-y-comercializacion-de-la-violencia/>
- Peterson, J. B. (2016). El poder del underground: el hip-hop y la cultura afroamericana. 8. Recuperado el 2025, de chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfndmkaj/[https://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/pdf\\_28-1/RitsIILCS\\_28.1pp.13-20PETERSON.pdf](https://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/pdf_28-1/RitsIILCS_28.1pp.13-20PETERSON.pdf)
- Prieto, D. (Gener de 2020). Ni "maricones" ni "tóxicos": así es la nueva masculinidad en la música. *El Mundo*. Recuperado el 2025, de <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2020/01/15/5e1e1fecfc6c83900d8b4644.html>
- Rapealo. (Març de 2022). Grandes mujeres que dieron forma al hip-hop. *Rapealo*. Recuperado el 2025, de <https://rapealo.com/blog/mujereshiphop/>
- Rodríguez, A. P. (2021). Música contra el poder: Gangsta rap como forma de resistencia cultural. 49. Recuperado el Març de 2025, de chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfndmkaj/[https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/20060/PalaciosRodriguezAlberto\\_Treball.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/20060/PalaciosRodriguezAlberto_Treball.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Rosselló, D. (2020). El rap, rimas cargadas de política. *El Orden Mundial*. Recuperado el Març de 2025, de <https://elordenmundial.com/rap-rimas-politica-historia-musica/>

- s.a. (2021). Historia del Hip Hop: Del Bronx a Influencia Global. *PromociónMusical.es*. Recuperado el 2025, de <https://promocionmusical.es/historia-hip-hop>
- s.a. (2025). Malcolm X Defensor de los derechos humanos y por la igualdad de los afroestadounidenses, figura simbólica contra el racismo. *Comisión Nacional de los Derechos Humanos de México*. Obtenido de <https://www.cndh.org.mx/noticia/malcolm-x-defensor-de-los-derechos-humanos-y-por-la-igualdad-de-los-afroestadounidenses#:~:text=Si%20bien%20el%20movimiento%20por,los%20afroamericanos%20de%20los%20blancos>
- Stop The Violence, KRS One (1988). (2025). *Musixmatch*. Recuperado el Març de 2025, de <https://www.musixmatch.com/es/letras/KRS-One-Marley-Marl/Stop-The-Violence>
- Straight Outta Compton, N.W.A. (1988). (2025). *Musixmatch*. Recuperado el Març de 2025, de <https://www.musixmatch.com/es/letras/N-W-A/Straight-Outta-Compton/traduccion/espanol>
- The Message, Grandmaster Flash and The Furious Five (1982). (2025). *Musixmatch*. Recuperado el Març de 2025, de <https://www.musixmatch.com/es/letras/Grandmaster-Flash/The-Message/traduccion/espanol>
- Underground. (s.d). *Wiki Rap. Fandom*. Recuperado el 2025, de <https://rap.fandom.com/es/wiki/Underground>
- Vecina, M. (8 de Junio de 2021). La cultura Hip Hop: participación en la construcción de la identidad afroamericana y la lucha contra el racismo en EEUU. *Actualidad 24 Noticias*. Obtenido de <https://www.a24.es/2021/06/08/la-cultura-hip-hop-participacion-en-la-construccion-de-la-identidad-afroamericana-y-la-lucha-contra-el-racismo-en-eeuu/>