



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Pedagogía



La música rap como forma de resistencia educativa

T E S I S A

que para obtener el título de:

Licenciado en Pedagogía

Presenta
Rodrigo Marcelo Martínez

Asesor: Dr. Roberto de Jesús Villamil Pérez

Ciudad de México, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi madre.

Por otorgarme la vida, por apoyarme económicamente y darme las palabras necesarias en los momentos precisos.

A mi tía Vero.

Más que una tutora eres y serás siempre mi mamá. Gracias por alentar todos mis sueños y ser siempre mi fan número 1.

A mi tía Von.

Por tu comprensión, cariño y complicidad. La mamá *forever young* y hermana mayor que todo mundo desearía.

A mi Mamá Mina.

Por darme una infancia llena de cariño, música y enseñanzas. Me hiciste saber que no hay lazo más fuerte que el amor.

A mi tío Ray y mis tíos Agustín.

Uno me enseñó el valor del esfuerzo, otro el valor de la nobleza y otro más el de la libertad. Son parte de lo que soy.

A mi asesor.

Por compartir nuestra pasión por la música y nunca dejar de creer en mí, aun cuando yo dejaba de hacerlo.

A mis profesores y profesoras.

Desde la primaria hasta la licenciatura, siempre llevo una enseñanza suya.

A los Martínez.

Les llevo siempre en sangre y recuerdo.

A mi mejor amiga, Fany.

Por quererme como soy y alentarme en mis momentos mas oscuros. Sigue brillando y nunca dejes de ser luz.

A mi mejor amigo, Ema.

Eres el hermano de otra madre que este hijo único y chiqueado necesitaba. Nunca me rindo porque tú nunca te rindes.

A Ross.

Por apoyar este proyecto desde su inicio, así como mis metas, sueños y locuras. "Gracias por venir; gracias, totales."

A mis 4 básicos: Renata, Fa y Leo.

Porque la vida no se llama vida sin amigos con quién compartir, reír, llorar y abrazar.

A los Rebellis: Zim, David y Jorge.

Que la música no deje de sonar en nuestros corazones y de hacernos vibrar al mismo beat.

A los ΠQ2: Isaac, Ale e Isaí.

Aquí están nuestras madrugadas de música, charlas y chelas. Me faltó calle, pero los tuve a ustedes. Salí ganando.

Nuevamente a Fany y Zim.

Mi familia por elección. Gracias por ser las mejores roomies y por ese último empujón.

Dedicatoria

Para César.

Porque el 'barrio' que me faltó en la infancia
lo compensé escuchando *Hiphop*.

Para mi hermana y hermano: Flor y Emmanuel.

Son mi razón de despertar
y encontrarle sentido a la vida.

Para mi yo de ayer.

No dejes de creer.

Para mi yo de mañana.

No dejes de crear.

Para la música.

Por nunca, nunca dejarme solo.

Índice

Introducción	1
Capítulo 0. Lo que no le toca enseñar la escuela	3
Capítulo 1. ¿Se puede educar en la resistencia?	
1.1 La escuela y la educación a la que se resiste	10
1.2 Elementos educativos de la hegemonía	16
1.3 Elementos educativos de la resistencia	18
1.4 Los significados y la construcción social de la realidad	23
Capítulo 2: El rap como música de protesta	
2.1 Hiphop y rap, cultura y música	30
2.2 Los orígenes de la música y el pensamiento Hiphop	31
2.3 Del rap gangsta al rap consciente	39
2.4 El rap como música contextual	43
2.5 El <i>sampleo</i> como elemento musical del rap	45
2.6 La globalización de la música rap	49
2.7 Hiphop, Hip Hop y hip-hop	51
Capítulo 3: Música para resistir	
3.1 La experiencia estética como punto de reflexión	55
3.2 La música rap aquí y ahora	60
3.3 El mensaje va primero	63
Reflexión final	65
Bibliografía	68

Introducción

Este trabajo parte de desarrollar una idea simple, pero compleja, que surgió una tarde regresando en transporte público a mi casa y que obtuve como respuesta a mi búsqueda de tema de investigación para la materia de Investigación Pedagógica 5: La música rap educa.

La primera vez que comenté el tema en clase fue algo poco común, que se alejaba de los proyectos de colegas que buscaban comparar la educación pública con la privada, indagar los procesos formativos a nivel bachillerato, exponer los planes de estudio o las políticas educativas de otras épocas. Al inicio buscaba establecer una relación entre la música rap y la educación política de sus escuchas. Este análisis era totalmente cualitativo y por medio de historias de vida de exponentes del rap conocidos y no tan conocidos, algo demasiado ambicioso para un proyecto escolar. Después de algunas modificaciones y con ayuda de mi asesor el tema pasó de querer demostrar que la música rap aportaba al pensamiento político a afirmar que la música rap educaba desde un elemento esencial para la vida en sociedad: la resistencia.

El capítulo 0 existe por la necesidad de hacer partícipe a quien lee este trabajo de las experiencias personales que me llevaron a querer escribir esto. Las cuales estaban plasmadas en el proyecto de investigación, pero en un inicio quedaban exentas de la tesina como tal. En ellas expongo los elementos familiares y sociales que me hicieron comprender por qué la forma en cómo percibo la realidad se la debo en parte a la música al rap. Aunado a que no me considero un *Hiphopper*, rapero y mucho menos alguien que haya vivido la violencia de las calles o formado parte de una pandilla. Pero, y citando a Juan Villoro en la película *Gimme the Power* "No necesitas ser un asesino serial para escribir una gran novela policiaca."

En el capítulo 1 busco ahondar en el sustento social y educativo de cómo la resistencia y la que se entendería como su contraparte, la hegemonía, toman protagonismo en el proceso formativo de las personas; encaminando dicho análisis a las distintas formas de educarnos en sociedad y el cómo toman importancia en nuestra vida a través de los significados que les otorgamos para así construir nuestra realidad.

En el capítulo 2 expongo a manera de relato el origen del *Hiphop* y su relación con los ideales de resistencia. Optando por contar desde cómo surge en Nueva York, pasando por el desafiante

rap *gangsta de* Los Angeles y su eventual globalización que lo hizo llegar y ser reinventado por la comunidad hispanohablante.

En el capítulo 3 hago las debidas conexiones del cómo y por qué considero que la música, específicamente la música rap, tiene los elementos que se requieren para generar resistencia ante ideas y conceptos como la injusticia, la violencia, o la desigualdad; partiendo de la idea que este 'despertar de conciencia' llega a través de una experiencia estética entre espectador y arte.

Invito a la persona lectora tener a la mano un buscador web o su servicio *streaming* de preferencia, sus audífonos favoritos, una aplicación de traducción y la apertura de poder interpretar en la música algo más que notas, ritmos y letras.

Capítulo 0. Lo que no le toca enseñar a la escuela

AKA: Sr. Libro y Sr. Calle.

*“A solas con un libro el me dio consejos.
Y la calle los reflejos para salvar el pellejo”.*
(Fornés I. , 2008).

La educación formal, entendida como los niveles educativos por los que tenemos que pasar las y los ciudadanos de una nación, está fundamentada en la enseñanza de conocimientos esenciales para la vida y de principios básicos de convivencia. Sin embargo, si consideráramos a la escuela y sólo a la escuela como responsable de nuestra educación, estaríamos haciendo invisibles otros factores igual de importantes. Si nos detenemos a pensar por un momento cuáles conocimientos que aplicamos en nuestro día a día los aprendimos en un aula podríamos llevarnos una sorpresa. Recuerdo lo asombrado que estaba cuando escuché que una de mis figuras paternas sólo cursó hasta el tercer año de primaria. Aprendió a leer, escribir, y operaciones matemáticas básicas. Su situación económica y familiar lo orillaron a hacerse valer por sí mismo con esos conocimientos. No tuvo el tiempo o la oportunidad de aprenderse los pronombres de memoria, la raíz cuadrada, la tabla periódica de los elementos químicos o la capital de Singapur. Pero supo aprovechar una de las aptitudes que aprendió en su adolescencia: conducir de manera excepcional. Con ello consiguió ingresar al ya extinto sindicato de Ruta 100 para poder mantener a su familia. Actualmente, con 75 años, lee el periódico todos los días, sigue siendo tan trabajador como en los 50's y sigue dándome lecciones de vida, aunque él no se lo imagine.

Parto de esta idea: la escuela no nos enseña todo lo necesario para la vida. En el ejemplo anterior mencionaba cómo una persona salió adelante sin pasar por todos los niveles del sistema educativo nacional. Si bien es una etapa importante que impacta directamente en nuestro desarrollo a futuro, pues dependiendo del nivel educativo que adquirimos será nuestra capacidad de socializar y a su vez un factor para tener en cuenta cuando llegue el momento de ingresar al mundo laboral; la escuela no es un requerimiento para sobrellevar la vida. En ocasiones, y en otros ámbitos o desde otras realidades, se pueden adquirir conocimientos para salir adelante y sobrepasar los problemas que se pudieran suscitar.

Desarrollando más a fondo esta idea, tampoco quiero dar a entender que considero a la escuela como el único agente educador encargado de 'enseñarnos todo'. Más bien que la sociedad ha buscado responsabilizar al espacio escolar (la educación formal) como el único ente formativo encargado de educar 'buenas personas' o 'ciudadanos ejemplares'. Siendo que, como seres sociales, existen otros dos espacios que influyen en nuestra formación: el familiar y el social (la educación no formal). Parte de nuestra educación inicial como reglas básicas de convivencia y de los llamados 'valores' viene (o debería de venir) del seno familiar, la sociedad sería el elemento donde esas normas cobran sentido según el contexto (país, comunidad o cultura) y la escuela fungiría como el espacio para afianzar lo ya aprendido llevándolo a la práctica en un ámbito social y de convivencia con grupos de pares en las mismas condiciones.

Pero entonces, ¿podríamos decir que sólo se aprende de lo que dictan en la escuela? Rancière en su texto *El maestro ignorante* retoma la teoría con la que Joseph Jacotot causó revuelo a comienzos del siglo XIX. En ella se menciona que una persona sabia no es aquel erudito que lo sabe todo. Si dos personas de la calle se encuentran y una tiene la habilidad de escupir fuego y otra no, el que escupe fuego es más sabio que el otro. Realmente no existen personas ignorantes. Todos sabemos cosas. Si el tragafuego le enseña a la otra persona de la calle dejará de ser ignorante. Desarrollando lo que él llama una igualdad de inteligencias a través de una emancipación intelectual. (Rancière, *El espectador emancipado*, 2010, pág. 9). Dicho de otra forma, todos podemos ser profesores y alumnos de algo o de alguien. El ejemplo anterior es un aprendizaje para la vida de una persona que quizá no asista a la escuela de manera formal, pero que no por ello se limita a no querer aprender. Su contexto obliga a este traga fuego a buscar métodos para ganarse unas monedas a través de una acción que para algunos pudiera resultar peligrosa y perjudicial.

Lo anterior se menciona para poner sobre la mesa el punto de partida de este proyecto: no sólo aprendemos en la escuela. Y es claro también que la familia y la sociedad influyen en nuestro proceso formativo. Sin embargo, estos ambientes sociales son siempre vistos como los únicos que realmente tiene cabida en la '*educación ideal*' de una persona. ¿Y si nos negáramos a aceptarlo? Estaríamos resistiendo ante una idea que se ha reproducido por décadas.

Si bien los agentes antes mencionados: la escuela, también definida como educación formal (que se encuentra dentro de un sistema educativo con fines formativos), la familia y entornos sociales o educación no formal (la que no se apeg a un sistema educativo definido, pero aporta

aprendizajes y conocimientos a las personas) toman gran importancia durante las primeras etapas del desarrollo del ser humano, son *ambientes reproductivos*. Tomemos de ejemplo a la escuela. La escuela busca reproducir los conocimientos que el Estado le solicita y que debe tener todo ciudadano de una nación. Esto confirma la señalización que Michael Apple hace cuando identifica a la escuela como un agente del poder hegemónico “La escuela enseña un currículo oculto que parece conveniente únicamente para el mantenimiento de la hegemonía ideológica de las clases más poderosas de esta sociedad.” (Apple, 1986, p.66); pues no sólo buscará generar esos conocimientos, sino que llevará estudiantes a encontrarse de frente con una diferencia de oportunidades entre pares. Las personas de clase baja y clase media alta no tienen acceso a los mismos recursos económicos y socioculturales fuera de la escuela y, por ende, en un futuro las repercusiones laborales y oportunidades de desarrollo se harán visibles. Y aún con esta dinámica de reproducción, hegemonía y resistencia que se suscita en la escuela, se tienen en ocasiones ciertas acciones insurrectas y retadoras de lo establecido.

Cuando cursaba el tercer año de secundaria mi profesor de historia decidió no abordar el tema de la revolución mexicana con el libro de texto de la SEP. En ese momento el grupo entero quedó desconcertado, pues estaríamos omitiendo aproximadamente 50 páginas de uno de los libros más gruesos del año escolar en curso. El profesor señaló que se abordaría el tema con el libro del que se convertiría en uno de mis autores y caricaturista favorito: RIUS. *La Revolucioncita Mexicana* fue el texto que el profesor nos pidió para la clase. Y debo decir que para un adolescente que disfrutaba de leer comics le cayó como anillo al dedo. Encontré en esa lectura otra forma de aprender historia. Ahora, y analizándolo más a fondo con una perspectiva pedagógica, no fue un aprendizaje de resistencia por el hecho de estar fuera del plan de estudios, sino porque generó resistencia al hacernos partícipes en la crítica y reflexión de lo que es realmente una revolución, cuestionando si la *revolucioncita mexicana* podría concebirse como un cambio de paradigma al nivel de la revolución rusa o la revolución francesa que vimos en cursos previos y donde los cambios suscitados marcaban una pauta; un antes y un después en la historia de dichas naciones.

Es aquí donde inicia la resistencia. Estudiantes que al verse inmersos en esta disociación tendrán el poder de rechazar o aceptar dicha hegemonía que la escuela les plantea. Y no hay otra forma más que hacerle frente con una reflexión de la realidad. De hecho, este proyecto surgió por una experiencia personal, de la cual haré partícipe al lector a continuación.

En el año 2007, cuando cursaba segundo de secundaria, un cambio de domicilio me llevó de estudiar de una zona altamente urbanizada a otra menos desarrollada y alejada de las facilidades de un lugar céntrico. Literalmente, fue pasar de la ciudad al cerro. Llegar a este nuevo domicilio me impactó. El ambiente era más hostil (que de por sí, la secundaria ya lo era) dejándome a la deriva para experimentar la convivencia con personas que se denominaban a sí mismas “de barrio”. Mis necesidades de aceptación y adaptación hicieron acoplarme a esas expresiones que en dicha secundaria se normalizaban: las riñas escolares, los insultos, el infaltable *bullying*, el “graffiti” y, por último, a la música.

Nunca fui de las personas que destacaran en algo (me costó un año entrar en el *top 3* de promedios del salón). Ni tan platicador, ni tan *cool*, ni tan introvertido. Y como no encajaba con el grupo de abusivos, ni con el de los amantes del fútbol, o el de los estudiosos, decidí acercarme a un grupo al que le gustaba compartir música. Yo venía de escuchar pop y *reggaetón* ‘del viejito’, pero en este grupo predominaba la música *rap*, lo cual era algo desconocido para mí. Lo primero que hice (obvio) fue ir al tianguis local a conseguir un CD con ‘Lo mejor del Hip-Hop en español’. Había artistas que reconocía de otros lados como *Molotov*, *Control Machete* y *Cartel de Santa* y otros que en mi vida había escuchado antes como *Vieja Guardia*, *Don Cheto*, *MC Luka*, *Kinto Sol* o *Cypress Hill*. Recuerdo que mi primera impresión fue que la música era muy grosera. Y yo, viniendo de una familia en donde las “malas palabras” estaban prohibidas, generaba un gran choque con lo que conocía como buenos modales. De hecho, cuando ponía ese disco en el estéreo tenía que saltar algunas canciones o bajar el volumen por su contenido que mis tutores considerarían ‘vulgar’. Había también otras expresiones que mis compañeros ocupaban y con las cuales no me familiaricé hasta que escuché ese disco. Palabras como *hommie*, *vato*, *MC*, *mota*, *tarima*, *clica*, y muchas más que fui comprendiendo con el tiempo.

Llegó el año 2008 e inicié el último año de secundaria con un grupo de amigos ya más consolidado. Uno de los camaradas incluyó al grupo el LP *Un día en Suburbia* de un rapero español llamado Nach, de quien teníamos un precedente con su canción “Desafío”¹ que aparecía en un video de graffiti donde se tagueaba en un puente periférico. Recuerdo incluso que cuando

¹ Se invita a la persona lectora que tenga a la mano un buscador web o una plataforma de *streaming* musical que prefiera para escuchar las canciones a las que se harán referencia a lo largo de este trabajo. Ya que al tratarse de un tema que tiene como primicia la experiencia estética y reflexiva de lo musical, carecería de contexto sino se tuviera la materia prima para entender el impacto que se tiene no sólo con la letra, sino con la música y su sonido característicos, así como la unión de estos elementos.

nos juntábamos a hacer tarea poníamos el disco para oírlo en su totalidad. La canción que más nos gustaba en ese entonces era “Efectos Vocales”, en la cual Nach rimaba con palabras que sólo tenían la vocal “a”, “o” y “e”.

No demoré mucho en conseguir el mp3 con toda la discografía de Nach, saltándome siempre sus discos anteriores para poder escuchar el disco que me había cautivado. Sin embargo, un día al dejar que el disco terminara con la pista 16 ‘*Anochece*’ olvidé repetirlo y siguió corriendo. Pasado un rato de silencio inició el *track* que cambió mi vida.

“Mi padre es el sol, mi madre la luna, mi hermano es el viento y el planeta tierra mi cuna. Mis únicos hijos son las frases que me invento, y mi mayor regalo es vivir este momento.	En el que siento que callar es un pecado capital, en la capital del pecado me quieren decapitar. Y aunque quisiera criar a mis hijos en un cuento de hadas, sé que el mundo se acaba y no les quedará nada.” (Fornés I. , 2008)
--	--

Fueron aproximadamente 10 minutos en los que cada frase que pasaba era un shock. Se tenían que cachar a la primera, porque era todo de corrido y sin pausas. No había coros pegajosos o repetitivos, solo rimas. Terminó el *track* y quedé asombrado por todo lo que acaba de escuchar. Pero al tratar de buscarlo no encontré ninguna canción que empezara con la frase que me había grabado “Mi padre es el sol, mi madre la luna”.

Pasados unos meses, el mismo grupo de amigos caímos en cuenta del *hidden track* o canción oculta que Nach había metido en su disco. Por ello la canción de “*Anochece*” duraba 13 minutos. A partir del minuto 4:08 iniciaba el *track* “*Manifiesto*”. Aún ahora recordamos esa pieza como el detonante de todo lo que vino después. Frases como “Tus hijos no van a clase porque escuchan rap. No hay porque preocuparse tus hijos escuchan rap porque tienen clase.” “Tu sueñas con ser *Don Juan*, derrochar champagne. Yo prefiero ver a quien no tiene y darle pan, *man*.” “Al rap sólo le guía la fría filosofía de vivir al día. “R” de revolución, “A” de actitud, “P” de poesía.” Y entre otras que nos hicieron darnos cuenta lo lejos que estaban estas rimas a las que escuchábamos en un principio con Cartel de Santa o Vieja Guardia en sus canciones.

Puedo decir (hablando desde mi experiencia) que esta corriente dentro del rap cambió mi forma de ver la realidad. Dicho género musical logró hacer una conexión especial en mí y en el grupo de amigos. Nos dimos cuenta de que se tocaban temas en sus letras que no era tan común voltear a ver en esa etapa de nuestras vidas, temas que no pasaban en la televisión y que pocas veces se tocaban en las clases de civismo o a la hora de comer en nuestras casas. La crisis del país, el consumismo, el amor, el apego y desapego, el uso de la música comercial para transmitir un mensaje, a nuestro parecer 'vacío', las drogas y su efecto nocivo en el ser humano, la pobreza, la violencia, nuestro futuro incierto y un sin fin de etcéteras que se fueron acumulando.

Quizá sea complicado o extraño para quienes leen esto encontrarse con más de una experiencia personal que puntualiza o justifica un tema. Sin embargo y como veremos en capítulos posteriores, cuando interiorizamos experiencias estéticas a través de manifestaciones artísticas se inicia un diálogo que nos da la pauta para observar, y principalmente problematizar e intentar cambiar nuestra realidad. En palabras de Mills:

[...]los problemas se relacionan con materias que trascienden del ambiente local del individuo y del ámbito en su vida interior. Tienen que ver con la organización de muchos ambientes dentro de las instituciones de una sociedad histórica en su conjunto. Un problema es un asunto público (Mills, 2003, pág. 28)

No me queda duda alguna que la música genera fuertes enlaces sociales. Jaques Rancière en su texto *El reparto de lo sensible*, visualiza la estrecha relación que tienen lo estético y lo político, pues toma a las prácticas estéticas como una "manera de hacer a la mirada de lo común" (Rancière, *El reparto de lo sensible*, 2009). Es decir, que el arte genera comunidad. Si a esto mismo le sumamos otra idea del mismo autor que plasma en su texto *El espectador emancipado*, afirmando que un espectador puede comenzar a cuestionar su realidad a través de manifestaciones artísticas (Rancière, *El espectador emancipado*, 2010); puedo asumir que es labor de la pedagogía analizar al rap como un elemento que promueve la educación en resistencia. Cuando escuchamos una canción entablamos un diálogo con la música, lo que a su vez genera una experiencia estética, misma que al

impactar a quién le escucha, detona una carga emancipadora por los problemas sociales que plantea; una experiencia estética es capaz de generar una disposición hacia otros aprendizajes, entre ellos, de resistencia, de crítica a lo establecido en lo social y en lo íntimo del ser humano.

Capítulo 1. ¿Se puede educar en la resistencia?

AKA: *Take the power back.*

The teacher stands in front of the class.
But the lesson plan he can't recall.
The student's eyes don't perceive the
lies.

Bouncing off every fucking wall.
His composure is well kept.
I guess he fears playing the fool.
The complacent students sit.
And listen to the bullshit that he
learned in school”.

(De la Rocha & Morello, 1992).

“El profesor está en frente de la clase.
Pero la lección él no puede recordar.
Los ojos de los estudiantes no perciben
las mentiras.

Rebotando en cada maldita pared.
Su compostura se mantiene intacta.

Supongo que teme jugar al tonto.

Los estudiantes complacientes se
sientan

Y escuchan las tonterías que él aprendió
en la escuela.” (Traducción propia).

Este capítulo comienza citando a una de las bandas a la que se les podría atribuir la palabra ‘resistencia’ sin objeción alguna. Incluso en el nombre va implícito ese sentido de rebeldía y lucha contra lo establecido. *Rage Against the Machine* o Rabia Contra ‘la Maquina’ (también puede interpretarse como ‘el sistema’) es una agrupación musical surgida a principios de los años 90 en Los Ángeles, California que supo impregnar en sus letras y su música un mensaje contundente y revolucionario, tomando elementos del rap más contestatario y sumándolo a la energía del *heavy metal*.

Con las palabras que ocupan en esta estrofa de su canción se hace evidente su rechazo al sistema educativo establecido y su dinámica de reproducción. Así como al papel pasivo y de simple escucha del estudiante. La pregunta interesante para resaltar con esta cita es: ¿Rechazar qué?

1.1 La escuela y la educación a la que se resiste

Se supone que durante mucho tiempo se vio a la escuela como el lugar para inculcar los conocimientos que nos harían tener una calidad de vida a futuro y ser mejores personas. Todo esto se fue resquebrajando en el siglo pasado cuando se comenzó a teorizar sobre la escuela y su poder reproductivo de la inequidad. Bourdieu menciona que se puede ver a la educación como “uno de los medios más efectivos para perpetuar el patrón social existente,

justifica las desigualdades sociales” (Bourdieu, La escuela como fuerza conservadora: desigualdades escolares y culturales, 1986, pág. 103).

Hace sentido entonces que se replanteara la calidad de los sistemas educativos, cuestionando y rechazando muchas ideas instauradas que tenían como eje principal la reproducción. Sin embargo, es importante hacer el señalamiento de que el concepto “sistemas educativos” se usa como una definición basada en el contexto europeo, donde la división entre educación obrera y de las clases medias o altas se encontraba muy bien establecida y era una de sus características principales. Caso contrario, en el sistema educativo mexicano no se observan estas divisiones tan tajantes. En sí, más que ver a la educación en la perspectiva de reproducción como excluyente y a la educación en resistencia como incluyente, se toma como punto de partida que la educación en las aulas impone una combinación de ambas.

Ligando lo anterior con lo que se menciona en la estrofa citada, la escuela había sido por mucho tiempo la institución oficial encargada de poner frente al salón de clase a un docente capacitado para repetir la información que sus docentes le habían repetido antes y la cual estaba avalada por un plan de estudios. Logrando así una cadena de reproducción de información que era casi imposible cuestionar o rechazar, o en caso de hacerlo asumir el ser señalado como “rebelde”. Sin embargo, este contenido tenía consigo en el currículum oculto una carga social, cultural y política que delimitaba y sesgaba según la clase social a la que perteneciera la población estudiantil. Pues la educación no es sólo producto de la escolaridad, lo es también de la familia y la sociedad.

Siendo la idea de Durkheim una pieza clave para comenzar a visualizar el fin y la importancia de la educación junto con su escolaridad. El autor define a la educación como:

La acción ejercida por las generaciones adultas sobre aquellas que no han alcanzado todavía el grado de madurez necesario para la vida social. Tiene por objeto el suscitar y desarrollar en el niño un cierto número de estados físicos, intelectuales y morales que exigen de él tanto la sociedad política en

su conjunto como el medio ambiente específico al que está especialmente destinado. (Durkheim, 1924, pág. 60).

El autor identifica a la educación como un medio para generar las condiciones necesarias de la vida en sociedad. Haciendo visibles también dos agentes que participan en dicho proceso: una persona que no ha alcanzado el grado de madurez (educando) y una persona de generación adulta (educador). Teniendo como ejemplo directo los conocimientos que nos transmiten nuestros padres y madres al principio de la vida.

Musgrave es otro de los teóricos que hace este señalamiento; identifica al núcleo familiar como la fuente que transmite la cultura a la población infantil antes de asistir a la institución escolar. Da a entender que la escuela será la encargada del aprendizaje instrumental mientras que la familia aportará al infante emociones, personalidad y pautas de conducta. (Musgrave, 1972, pág. 54).

La transmisión de dichos conocimientos se lleva a cabo en múltiples formas y está fundamentada en los procesos cognitivos que se tienen a temprana edad. Musgrave, también toma como base de estas formas de apropiación a las canciones infantiles; mencionando que “acentúan la importancia de las virtudes morales en los niños”. (Musgrave, 1972, pág. 55).

Quisiera ahondar más en este punto partiendo de la idea de que las canciones infantiles tienen un elemento vital en el proceso de memorización que comparten con los refranes (donde también existe una carga de aprendizaje moral): la rima.

Para las personas en esa etapa de la vida es crucial la memorización a través de la repetición. Prácticamente todo lo que veíamos, escuchábamos y percibíamos lo llevamos a la práctica por medio de la imitación en bucle. En ese sentido, uno de los vehículos que nos facilitaba dicho entendimiento repetitivo era la rima. En los primeros años de vida las canciones, refranes y rimas infantiles son una constante a la hora de jugar en familia. Esto se debe en parte a que dichas canciones tienen una estructura de métrica óptima para la memorización. Lingüísticamente hablando, la rima genera una estabilidad y tranquilidad cuando se identifica en una oración. Un ejemplo es la canción de cuna “Duérmete niño,

duérmete ya. Que viene el coco y te comerá” El análisis de esta frase, ya como adulto, da para sentir escalofríos. Amenazar a alguien con que un monstruo vendrá con el único objetivo de devorar a toda aquella criatura que no se ha querido dormir suena hostil y aterrador. Al cambiar la letra de esta canción para suprimir la rima quedaría algo como: “Duérmete niño, duérmete ya. Que viene el coco y te va a comer”. Al escucharlo genera incomodidad al escuchar puesto que no hay rima alguna. Si a esto le sumamos (hipotéticamente hablando) que el niño podría pensar en el tiempo de reacción que tiene para escapar de esta situación, es más “favorable” escuchar “te comerá” (tiempo futuro) que “te va a comer” (también futuro, pero como afirmación en infinitivo).

Podemos encontrar entonces en la rima uno de los principales elementos para la memorización. “Te comerá” y “te va a comer” tienen prácticamente el mismo significado, pero la métrica de la primera y la rima consonante que tiene con “ya” enmascaran el mensaje y promueven su memorización.²

Esta relación entre la rima y la memorización podría identificarse como el nexo transitorio para un infante que inicia su vida escolar. Pasando del ambiente conocido del seno familiar a abrirse paso en un mundo desconocido, donde no siempre las reglas de convivencia familiares son respetadas y puestas en acción.

El salto entre familia-escuela se explicó con anterioridad desde la perspectiva del infante y su familia. A continuación, se analizará su contraparte: la escuela. Y su forma de instaurar una hegemonía según el contexto.

Karl Manheim contempla a la educación como una técnica o forma de control social según el tipo de ciudadano que requiera la sociedad basándose en el contexto histórico, geográfico, político y social. (Manheim, 1970, pág. 71).

Esto es un hecho bastante cotidiano. Por mencionar sólo un ejemplo, en el ámbito educativo de nuestro país, la creación del Instituto Politécnico Nacional por parte del presidente Lázaro Cárdenas fue el resultado de una época de postguerra y reestructuración económica

²En el capítulo dos ahondaré más sobre cómo en algunas corrientes de la música rap la rima se explota para ser el vehículo de transmisión de mensajes contundentes y memorables, así como una forma de llevar la palabra escrita más allá, mostrándose como expresión artística más apegada a la poesía.

que requería de técnicos y profesionistas especializados en las ingenierías. El IPN surge como un ente educativo capaz de solventar las necesidades temporales del país.

Visto desde otra perspectiva sociológica, Michael Apple identifica este tipo de acciones homogeneizadoras como una función clasificadora o selectiva por parte de la escuela, mencionando que “asigna a las personas a las posiciones ‘requeridas’ por el sector económico de la sociedad.” (Apple, 1991, pág. 63). Es aquí donde comienza el conflicto de quienes no se conforman. Este tipo de ideas reproducen la premisa de que las personas nacemos y crecemos predestinadas a una labor o trabajo específico.³ Y es tarea casi exclusiva de la escuela llevar a cabo dicha reproducción, tanto de manera explícita como de manera implícita.

El mismo Apple menciona que en los contenidos educativos impartidos por docentes, se puede observar una diferencia según las clases sociales y las zonas geográficas. “El control del conocimiento que conservan y producen sectores de la sociedad es un factor decisivo para mejorar la dominación ideológica de un grupo de personas o una clase sobre los grupos de personas o clases menos poderosas.” (Apple, 1991, pág. 80). Propiciando así que “se enseñe lo que el Estado quiere” y acrecentando la brecha educativa para que las clases obreras y medias sigan en el mismo estrato social.

Este discurso puede sonar un tanto maquiavélico. Por un lado, el Estado promueve y promete un cambio de estrato económico a través de la educación. Nuestros padres y abuelos lo creen y ven en la escuela un pase de salida de la pobreza y marginación. Sin embargo, cuando la generación más joven ingresa al sistema educativo se dé cuenta que las brechas sociales comienzan su ruptura desde la misma escuela, más maquiavélico aún es que, según Bourdieu, esta desigualdad nos parezca natural.

Si los miembros de la clase media baja y de la clase trabajadora perciben la realidad como si fuera equivalente a sus deseos es porque [...] las

³ Como referencia a la cultura popular, en el inicio de la película *Antz* (Darnell & Johnson, 1998) ejemplifican muy bien lo que es nacer con una tarea específica preestablecida al momento de ponerles los cascos de “obrero” o “guerrero” a las larvas. El poder de toma de decisión quedaba extinto y relegado a lo que mejor le convenga al Estado.

aspiraciones y exigencias son definidas tanto en la forma como en el contenido por condiciones objetivas que excluyen la posibilidad de aspirar a lo inalcanzable. (Bourdieu, La escuela como fuerza conservadora: desigualdades escolares y culturales, 1986, pág. 106).

Esta brecha se expande aún más cuando se salta de lo escolar a lo laboral. Si bien desde la escuela ya existía una marcada diferencia en los conocimientos que traía de casa una persona con capital cultural y otra sin él; al ingresar en el campo laboral participan otros factores como lo son los allegados familiares, amigos y conocidos de entornos privados como colegios, actividades deportivas o clubs. Es aquí donde el privilegio cultural se hace participe del desarrollo integral de las personas, afectando o potenciando su crecimiento. Para Bourdieu “los efectos del privilegio cultural son observados solamente en sus formas más rudas: una recomendación, las relaciones correctas, ayuda con los estudios, clases extras, información sobre el sistema escolar y sus posibilidades de salida al mercado de trabajo.” (Bourdieu, La escuela como fuerza conservadora: desigualdades escolares y culturales, 1986, pág. 104).

Todo lo anterior entra en conflicto cuando las personas deciden ingresar a las escuelas con el único objetivo de escalar socialmente, asumiendo que escolaridad es sinónimo de movilidad social. Generando también que estudiantes condicionen sus actitudes mientras permanecen en un ámbito escolar. Aceptando valores o normas que podrían ir en contra de lo aprendido en casa y en ocasiones, callando injusticias con tal de evitarse problemas. (Bourdieu, La escuela como fuerza conservadora: desigualdades escolares y culturales, 1986, pág. 109).

Aquí se puede identificar la primer ruptura de la hegemonía y la resistencia, al resquebrajarse el contrato social que aseguraba una mejor calidad de vida según el peldaño educativo al que alcanzamos a llegar y después de contraponer la idea de “aceptar todo lo que la escuela diga con tal de obtener un título” nos encontramos con una generación que se aleja de los “controles de lectura” y la evaluación meramente numérica, que considera al pensamiento autentico como eje principal para un cambio significativo, una generación que busca reducir la distancia que existe entre el educador y el educando. (Freire, 1970, pág. 86).

1.2 Elementos educativos de la hegemonía

El análisis de los elementos de resistencia que existen en el proceso formativo debe tomar como punto de partida a la hegemonía. Si bien la escuela contribuye al desarrollo del ciudadano a través de la homologación de sus contenidos. No se podrían satisfacer necesidades individuales a la hora de aprender. Se requiere de una conformidad y consenso para que se cumpla la función social y cívica que tiene la escuela. En el capítulo anterior se mencionaba la contextualización de la hegemonía y la resistencia. Esto con el fin de no tomar partido de una u otra radicalmente.

Si observamos el nivel básico del sistema educativo mexicano podremos vislumbrar a la hegemonía como una pieza clave para lograr el cometido del artículo 3º de la carta Magna. El derecho a la educación de todo individuo mexicano con un fin de construir un 'buen ciudadano' no sería una realidad (obviamente con sus matices) sin una hegemonía en las escuelas públicas. "La función del estado es crear y reproducir un tipo de ciudadano que se incorpore al modelo colectivo." (Portantiero, 1985, pág. 42). Parte de esta hegemonía son los libros de texto gratuitos que se le otorgan a cada estudiante por igual; los cuales sería imposible imprimir contextualmente por estado o entidad federativa.

La hegemonía funciona en los primeros años y conforme avanza la vida escolar el sistema educativo va abriendo la puerta a nuevas y distintas formas de preparación institucional que tienen como fin nuestra incorporación al campo laboral. Siendo la educación básica (preescolar, primaria y secundaria) la encargada de entregar a la sociedad una persona con determinado sentido de moral y preparada para desarrollarse en ambientes sociales y de trabajo. Durkheim lo mencionaba como el ideal de la educación,

[...] es la sociedad, en su conjunto, y cada ámbito social específico los que determinan ese ideal que la educación realiza. La sociedad no puede subsistir más que si existe entre sus miembros una homogeneidad suficiente: la educación perpetúa y refuerza dicha homogeneidad [...].
(Durkheim, 1924, pág. 59).

Y aunque este ideal educativo tenía en mente que la población continuara sus estudios a nivel bachillerato, (pues es una idea general que cuanto más preparación profesional existe mayor es la remuneración económica), la realidad era y es otra. Aquí es donde la brecha social comienza a separarse y formar un embudo, siendo este nivel donde existe una gran deserción de estudiantes con recursos monetarios limitados debido a la urgencia por generar ingresos para aportar al gasto familiar. Según datos del INEE:

En México, alrededor de 30% de los jóvenes entre quince y diecisiete años está fuera de la escuela; de cada diez estudiantes que ingresan a la EMS sólo siete la terminan en el tiempo reglamentario, en tanto que la extra-edad y la reprobación afectan a una proporción significativa, además de que el rezago de quienes rebasan los diecisiete años es considerable. (INEE, 2017).

Visto de otra manera, una hegemonía educativa se quita y se instaura una nueva según los fines que la nueva institución tenga para sus estudiantes. Desde un estudiante de CONALEP que opta por una carrera técnica para incorporarse al campo laboral lo más pronto posible, hasta un estudiante que decide ingresar a un bachillerato de la UNAM para alcanzar un grado de doctorado. Así, las instituciones pueden impregnar una nueva idea hegemónica para que el estudiante tenga en mente que “la tecnología está al servicio de la patria”, que “nada humano le será ajeno” o que “por su raza hablará el espíritu”.

Todo este camino hegemónico nos conduce al fin común del sistema educativo: la incorporación al campo laboral. Es en esta resolución donde cobra más sentido la hegemonía, pues como menciona Apple “la función clasificadora o selectiva de la escuela, que asigna a las personas a las posiciones ‘requeridas’ por el sector económico de la sociedad.” (Apple, 1991, pág. 63). Siendo este requerimiento el que el mismo Estado considera más adecuado. Un ejemplo claro son las carreras que se ofertan en las instituciones de educación superior en el país, las cuales han ido surgiendo y sumando más opciones de licenciaturas, maestrías y doctorados para dar respuesta al constante cambio de profesiones que requiere la nación. No obstante, esta actualización también obedece a

un seguimiento de referentes mundiales que están adaptando la educación a las necesidades de la sociedad y la industria en el tiempo.

Podemos entender entonces que la hegemonía es producto del derrocamiento de una idea antigua e instaurada ante una idea nueva que tomará su lugar. La misma hegemonía genera tensión y encuentra resistencia porque no todos aceptamos lo establecido de manera absoluta. Es cíclica, y no necesariamente generadora de progreso, en ocasiones puede suponer un paso atrás. Pero algo que es seguro es que este juego de dominación, poder, hegemonía y resistencia está íntimamente ligado con los procesos educativos dentro y fuera de la escuela. Pues como lo menciona Portantiero, “La constitución de la hegemonía implica, por lo tanto, una relación pedagógica por parte de cada uno de los contendientes históricos: tanto de quienes ejercen la dominación como quienes procuran subvertirla” (Portantiero, 1985, pág. 42).

1.3 Elementos educativos de la resistencia

Llegados a este punto, y con las bases de qué es y cómo se instaura una hegemonía, voy a retomar y analizar su contraparte desde el ámbito educativo: la resistencia.

Henry Giroux, en un texto para la revista de la universidad de Harvard menciona lo siguiente. “La resistencia, (...), representa una significativa crítica de la escuela como institución y apunta a las actividades y prácticas sociales cuyos significados últimos son políticos y culturales.” (Giroux, 1985, pág. 39).

Pero ¿qué es lo que busca realmente la educación en resistencia? ¿Cómo saber cuándo se le puede considerar como tal y cuándo no? El ejemplo que di al inicio de este trabajo (‘La revolucioncita mexicana’ de RIUS) se puede considerar, según menciona Giroux, no por el hecho de impartir un tema a través de otras herramientas o bibliografía fuera del plan de estudios, sino porque me hizo cuestionar la realidad, o en este caso, cuestionar el conocimiento establecido. Como menciona Luis Gonzales en ‘El oficio de historiar’, la historia no sólo la cuenta el vencedor, sino las personas que se encuentran al frente del poder hegemónico. (González, 1999). Es más conveniente para la hegemonía del Estado establecer en el ideal colectivo la figura de Francisco I. Madero como líder de la revolución

que como espiritista y paranoico sediento de poder o dejar a Villa como un héroe nacional, a pesar de ser un saqueador, violador y bandido.

Ahora bien, si la educación en resistencia no se genera por sí misma en la escuela, ¿de dónde viene? Giroux apunta a que los agentes que propician una educación en resistencia vienen de la cultura que las y los alumnos tienen interiorizada a través de agentes externos a lo escolar, pero que convergen en el espacio educativo desde distintas perspectivas estudiantiles.

La teoría de la resistencia rechaza la idea de que las escuelas son sitios simplemente instruccionales, no sólo politizando la noción de cultura sino analizando también las culturas escolares dentro del convulsionado terreno de la lucha y la protesta. (Giroux, 1985, pág. 52).

Este postulado choca con lo que la escuela y el Estado se habían adjudicado como su más grande hito: la homogenización de la comunidad estudiantil. Pues se entiende que dentro de la escuela no existe sólo una cultura inmutable, sino un sin fin de culturas que convergen, se conflictúan y aprenden entre ellas.

Bajo un discurso que se ocupa primordialmente de las nociones de dominación, conflicto de clases y hegemonía, ha habido un silencio estructurado con relación a cómo maestros, estudiantes y otros viven su vida cotidiana en las escuelas. En consecuencia, se ha puesto un énfasis exagerado en el modo como las determinantes estructurales promueven la desigualdad económica y cultural, y se ha subestimado la manera como el sujeto humano se acomoda, media y se resiste a la lógica del capital y a sus prácticas sociales dominantes. (Giroux, 1985, pág. 38).

Todo esto se debe a que es en el ámbito escolar donde convergen estudiantes con diferentes perspectivas y contextos en comparación a la familia pues, aunque cada

miembro experimenta y vive desde su realidad, el hogar les une en determinados gustos, lenguajes y tradiciones. Otro ejemplo es la relación que tenemos con vecinas y vecinos de nuestra cuadra (aunque esta convivencia se ha visto sesgada con el paso del tiempo debido a la violencia e inseguridad que se vive en el país) con quienes compartimos determinado espacio geográfico y a su vez determinadas costumbres que nos hacen parte de la misma comunidad. Es así como las personas encontramos en el ámbito escolar nuestra primera experiencia de convivencia con realidades diferentes a las que estamos acostumbrados.

El primer gran choque que puede vivir un estudiante en un espacio como lo es la escuela pública es la diversidad de clases sociales a las que pertenecen quienes asisten a dicha institución. En los ámbitos mencionados anteriormente les unía aparte de un espacio geográfico una clase social determinada por el mismo. Y aunque en muchas ocasiones los primeros niveles escolares son cursados en instituciones cercanas al domicilio, conforme se avanza a nivel secundaria, bachillerato y universidad las escuelas comienzan a estar más alejadas del domicilio.

Giroux menciona como una de las principales diferencias entre la clase baja y clase media a las formas de convivencia que suelen responder al núcleo familiar y local en el que cada una se desarrolla.

El conocimiento en la cultura de la clase trabajadora se construye, con frecuencia, sobre los principios de la solidaridad y del compartir, mientras que en el seno de la cultura de clase media el conocimiento se forja en la competencia individual y se considera como un distintivo del ascenso social. (Giroux, 1985, pág. 53).

Giroux expone esta idea más a fondo basándose en dos estudios. El primero de ellos es realizado por Wills, en donde se logra apreciar que estudiantes de la clase trabajadora no conciben que se premie más el trabajo mental sobre el manual. Además de rechazar la dinámica de intercambiar respeto y obediencia por éxito y conocimiento. Pues para estos estudiantes les es más cercana una educación que se apegue a su familia, sus lugares de

trabajo y su vida en las calles. Una realidad diferente y más convincente a la que se enseña en la escuela. (Giroux, 1985, pág. 40).

Wills menciona que la teoría de la resistencia señala nuevas maneras de construir una pedagogía radical analizando las distintas formas en que clase y cultura se combinan para ofrecer los lineamientos de 'política cultural'. Realizando una lectura del estilo, rituales, lenguaje y sistemas de significado que conforman los terrenos culturales de los grupos subordinados para así "analizar qué elementos contrahegemónicos se abarcan en dichos campos culturales y cómo tienden a ser incorporados a la cultura dominante y subsecuentemente despojados de sus posibilidades políticas." (Giroux, 1985, pág. 42).

El segundo estudio es realizado por Michelle Fine y ahonda un poco más la deserción escolar del *high school* (nivel bachillerato) en el lado sur del Bronx. Fine suponía que los estudiantes desertores eran víctimas de "desamparo aprendido". Sin embargo, la investigadora encontró que dichos estudiantes desertores eran más propensos a identificar la injusticia en sus vidas sociales y escolares, así como los mejor preparados para corregir una injusticia criticando o desafiando a un profesor. A futuro dichos estudiantes desertores solían sufrir menos de depresión en comparativa con estudiantes que habían logrado terminar la escuela, e incluso habían alcanzado niveles económicos similares. (Giroux, 1985, pág. 41).

La ironía aquí, según Giroux es que, aunque dichos estudiantes desertores lograban identificar y reprochar actos de injusticia, se auto ubicaban en una posición social que los excluía de llegar a ser personas activas política y socialmente. (Giroux, 1985, pág. 41).

Por ende, se pueden relacionar dichos actos de resistencia con un cierto grado de descubrimiento. Es despertar una necesidad en el estudiante de luchar contra la dominación y la sumisión. Giroux menciona dichos actos de resistencia encaminados a instaurar en el estudiante una noción de emancipación en niveles de lo sensible, la imaginación y la razón, a través de todas las esferas de la subjetividad y objetividad. (Giroux, 1985, pág. 50).

Retomando la pregunta que lleva como título este primer capítulo, puedo concluir dos cosas:

La primera es que efectivamente se puede educar desde la resistencia. Pues esta dinámica educativa se basa en las conexiones mentales que un estudiante logra hacer entre la estructura y agenciamiento humano por un lado y la cultura y el proceso de autoformación. Un ejemplo de estos 4 elementos trabajando en conjunto sería el que Fine explicó. Entendiendo al agenciamiento humano como la apropiación de espacio educativo entre pares, a la estructura como la institución educativa, a la cultura como esos conocimientos que le hacen cuestionar los contenidos vistos en un aula y que están alejados de su realidad y la autoformación como esa capacidad crítica de cuestionar a la figura del docente y buscar otras fuentes de información que se asemejen más a su realidad.

Finalmente, Giroux identifica esta educación en resistencia a través de la pedagogía crítica donde las conductas y experiencias comúnmente opuestas entre integrantes de las escuelas pertenecientes a diferentes estratos económicos generan nuevas relaciones sociales que pueden poner en conflicto tanto a una como otra postura al hacerles cuestionar su realidad. Dentro de este modelo de análisis crítico se identifica “cómo los estudiantes utilizan los recursos limitados que tienen a su disposición para reafirmar las dimensiones positivas de sus propias culturas e historias.” (Giroux, 1985, pág. 53).

Esta idea complementa lo que Bourdieu cuestionaba al despojar de su capacidad homogeneizadora, totalitaria y absoluta al espacio escolar. Pues es claro que, como espacio social, la escuela será otro núcleo de socialización e intercambio cultural.

El análisis de los mecanismos extremadamente complejos a través de los cuales la institución escolar contribuye a reproducir la distribución del capital cultural y con ello la estructura del espacio social se ha encontrado reducido a la tesis simple según la cual el sistema escolar reproduciría la estructura social sin deformación ni transformación. (Bourdieu, Capital cultural, escuela y espacio social., 2017, pág. 109).

Por consecuente entendemos que la escuela no es ese agente hegemónico y totalitario al que tanto se le ha criticado. Considero que es ese espacio social donde terminamos de

construir nuestra personalidad, nuestros gustos y nuestras costumbres que nos definen como persona. Un elemento más que aporta a nuestra construcción de la realidad.

1.4 Los significados y la construcción social de la realidad

La educación es continuidad de la vida.
(Dewey, 1971, pág. 15).

Como se desarrolló en los últimos tres apartados, nuestra construcción como seres humanos está íntegramente ligada en nuestra socialización escolar. Y a su vez esta socialización no responde del todo a los intereses que la escuela tiene, pues más que un espacio cerrado y totalitario en el cual somos seres vacíos en espera de ser llenados es la misma socialización escolar la que genera choques entre sus participantes, así como nuevas experiencias culturales que resultan en nuevos aprendizajes. Éstos se dan no sólo a través de los contenidos hegemónicos de la escuela, sino de la convivencia que tenemos con nuestro grupo de pares. De cómo resignificamos, procesamos, resistimos y cuestionamos nuestra realidad.

En este capítulo ahondaré más en la dinámica que se logra entre estudiantes, docentes, familia y sociedad tanto para formar parte de una hegemonía, como para resistir a ella y generar nuevas formas de entendimiento, nuevas formas de construir su realidad.

Es pertinente definir qué estoy tomando en cuenta cuando menciono la percepción de la realidad, lo cual desarrollé a través del texto *La construcción de la realidad* de Berger y Luckman. Quienes hacen una diferenciación entre lo que se concibe como realidad y lo que se concibe como conocimiento.

[...] bastará con definir la "realidad" como una cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra propia volición (no podemos "hacerlos desaparecer") y definir el "conocimiento" como la certidumbre de que los fenómenos son reales y de que poseen características específicas. (Berger & Luckmann, 1968, pág. 11).

Por ejemplo, una realidad es que el sol saldrá mañana al amanecer, algo que observamos y que no se puede evitar. Sin embargo, el conocimiento se construye una vez que se observa el fenómeno y se analiza a profundidad su naturaleza. En el caso anterior, una vez que se determinó la salida del sol como la generadora de ciertos cambios en plantas, animales y personas es que se construyó el conocimiento de que el "día" existía y afectaba a determinados seres vivos. A su vez estos conocimientos no son ni pueden ser concebidos como únicos e individuales, pues se validan a través de lo social y lo contextual. Berger y Luckman determinan esta construcción de realidades como sociología del conocimiento, mencionando que:

Una "sociología del conocimiento" deberá tratar no solo las variaciones empíricas del "conocimiento" en las sociedades humanas, sino también los procesos por los que cualquier cuerpo de "conocimiento" llega a quedar establecido socialmente como "realidad. (Berger & Luckmann, 1968, pág. 13).

En el ejemplo que mencioné anteriormente puede observarse a partir del análisis de cómo construyeron el concepto del tiempo diferentes culturas antiguas alrededor del mundo. No es lo mismo el calendario maya que el mexica o el gregoriano. Y de la misma forma, pasaron cientos de años para determinar un calendario de uso global. Es así como se observa la construcción de las realidades de manera contextual y a través de una resignificación y validación social del conocimiento para constituirlo como realidad.

Todos estos cuestionamientos para la construcción de la realidad no se podrían llevar a cabo sin un elemento crucial para el mismo desarrollo de las sociedades: la comunicación. Dicha comunicación comienza por definir el tipo de código que ocupamos para transmitir nuestro mensaje, en este caso específico es el lenguaje. Berger y Luckman hacen mención del lenguaje como partícipe de objetivación de experiencias compartidas y las hace comprensibles a todos los que pertenecen a la misma comunidad lingüística, convirtiéndose en la forma de construir colectivamente el conocimiento. (Berger & Luckmann, 1968, pág. 89).

Desde otra perspectiva, Dewey menciona que para la construcción de una comunidad es necesaria la comunicación, pero que a su vez ésta no se puede llevar a cabo sin una semejanza mental entre los agentes participantes (receptor y emisor). “La comunicación que asegura la participación en una inteligencia común es la que asegura disposiciones emocionales e intelectuales semejantes, como modos de responder a las expectativas y exigencias.” (Dewey, 1971, pág. 16).

Un punto clave del pensamiento de Dewey y el cual se presenta en este trabajo parte de separar la idea de comunicación como un ejercicio únicamente verbal entre dos personas de manera presencial. En esta época de pandemia hemos experimentado escenarios de comunicación que fueron más allá de lo verbal, lo presencial y de la dinámica emisor/receptor. Desde conciertos en los llamados *live streams*, hasta las clases virtuales que tuvieron a gran parte de la población mundial encerrada en sus casas. No quiero decir con esto que la comunicación virtual es o no es efectiva para ámbitos escolares. Pero sí puedo asegurar que, en materia de lo artístico y cultural, nos permitió ser conscientes de que existen otras formas de compartir experiencias estéticas con personas lejanas geográficamente. No es que el internet comenzara a existir en el 2020 al mismo tiempo que el COVID 19, más bien que nos dimos cuenta del alcance global que éste tiene para permear a la sociedad y que estas conexiones con personas de otros estados, países o continentes se dan a través de un gusto en común, generando una relación basada en la emotividad. “Un libro o una carta pueden establecer una asociación más íntima entre seres humanos separados por millares de kilómetros que la que existe entre seres que viven bajo un mismo techo.” (Dewey, 1971, pág. 16).

Tampoco quiere decir que un medio de comunicación eduque per se. Es principalmente el proceso de convivencia durante la vida social que se logra a través de la comunicación lo que puede generar aprendizajes significativos para la vida. (Dewey, 1971, pág. 17). Dichos aprendizajes se pueden generar en situaciones de resistencia educativa al cuestionar la realidad hegemónica. Y estos razonamientos no vienen comúnmente solos, van de la mano de lo social.

Musgrave analiza más a fondo esta relación que se da entre los grupos de pares dentro de la escuela. Haciendo notar que la diversidad cultural genera a su vez creación de

“subculturas” como resistencia a esta uniformidad preconcebida. Es principalmente en la etapa adolescente que estas ramas de la cultura se presentan por la restricción de actividades que existen en los espacios escolares y familiares, dando pie a usar el tiempo libre en actividades lo más alejadas posibles de los núcleos comunes, propiciando una comunicación efectiva con el grupo de amigos o amigas con el que nos sentimos más identificado en cuanto a percepción de la realidad. (Musgrave, 1972, pág. 114).

Cabe destacar que entiendo a la cultura a través de la idea de Musgrave que la define como un conjunto de pautas de conducta (ideas, tradiciones y lenguajes) que se deben transmitir a sus nuevos miembros (Musgrave, 1972, pág. 53); que es compartida a través de generaciones y es sectaria sin querer serlo (Bourdieu, Capital cultural, escuela y espacio social., 2017, pág. 117).

Esta concepción de la cultura “sectaria” parte de la idea del capital cultural de Bourdieu, el cual menciona que su segmentación inicia a partir de la primera transmisión de cultura por parte de la familia, donde el nivel socioeconómico de la misma la determina. (Bourdieu, Capital cultural, escuela y espacio social., 2017, pág. 117). En otras palabras, aunque el Estado busca garantizar el acceso a la cultura a través de la promoción de actividades gratuitas, la gentrificación y el urbanismo pueden ser elementos cruciales que pasan desapercibidos. Un ejemplo es el actual gobierno, que lleva a cabo actividades culturales masivas en el centro de la CDMX o en espacios con difícil acceso en transporte público, lo que hace que las personas habitantes de la periferia no puedan acceder a ellas. Si bien conciben la actividad gratuita en sí, para una familia con bajo poder adquisitivo implica un gasto elevado los pasajes, alimentos y *souvenirs* en un tour al zócalo capitalino y la zona centro. Demostrando que, aunque la apertura de la cultura se logre por el hecho de pertenecer y contribuir a la construcción de una sociedad, el mismo capital cultural es el que da acceso a ella.

Otra definición que abona a la construcción del término cultura es la que tiene Giddens, quién menciona que la cultura no son sólo expresiones artísticas como la pintura, la literatura y la música, sino que está más allegada a “las formas de vida de los miembros de una sociedad o de sus grupos [...] el modo de vestir, las costumbres matrimoniales y la vida familiar, las pautas laborales, las ceremonias religiosas y la forma de emplear el tiempo libre.” (Giddens, 2002, pág. 51).

Por otra parte, el mismo autor hace mención del Hip-hop como una subcultura, defendiendo que tanto las subculturas como las contraculturas tienen como fin conceder “la libertad de expresarse y de actuar en consonancia con sus opiniones, esperanzas y creencias.” (Giddens, 2002, pág. 55). Sólo que estos movimientos en comparación de la cultura hegemónica o establecida tienden a estar fuera de los valores y las normas sociales preestablecidas. Partiendo de una idea de cuestionamiento y autorreflexión del entorno. Por ende, no se puede definir a una subcultura como algo más abajo que una cultura, más bien como una cultura dentro de otra, con la misma validez y capacidad de construcción social.

Esta integración y construcción de “subculturas” toca su punto más alto al momento de ser productora de elementos culturales y artísticos que llevan a sus integrantes a formar parte activa de la misma “no sólo de pensar como teóricos, sino de actuar como activistas.” (Giroux, 1985, pág. 41). Y aunque esta participación activa conlleva una carga de oposición a la cultura establecida, no todas las conductas y expresiones subculturales pueden considerarse de resistencia, pues para Giroux deben existir dos elementos en juego: un constructo analítico o modo de indagación y una autocrítica que sea sensible a intereses personales. Lo que dará como resultado una conciencia radical y una acción colectiva crítica. (Giroux, 1985, pág. 51). Para Freire, esta autocrítica debe llevarse un paso más adelante a través de la praxis “No hay revolución con *verbalismo* ni con *activismo* sino con *praxis*. Por lo tanto, ésta sólo es posible a través de la reflexión y la acción que inciden sobre las estructuras que deben formarse.” (Freire, 1970, pág. 162).

Así, en el ámbito escolar surgen tres grupos principales de patrones juveniles que tienen la posibilidad de llevar a cabo dicha praxis. Uno de clase social alta ligado con el liderazgo y la toma de decisiones; uno de clase media relegado al seguimiento de la pauta que marque el estrato de arriba y uno de clase baja ligado continuamente con una idea de retroceso y vandalismo. (Parsons, 1991, pág. 42). La praxis puede ser manifestada en el momento en que se genere la investigación y autocrítica, pero la institución educativa y la sociedad interpretan dichos actos de resistencia según sea su origen “[...] cuando los oprimidos oponen resistencia “son siempre ellos los “violentos”, los “bárbaros”, los “feroces”, cuando reaccionan contra la violencia de los opresores.” (Freire, 1970, pág. 57).⁴ Aunado al juego

⁴ En la canción, ‘El reino de lo absurdo’ de Nach se encuentra un ejemplo de esta diferencia de trato en la rima: “Si en este reino roba un pobre va a prisión, ladrón incómodo. Y si lo hace un rico le llaman cleptómano y se va al psicólogo.”

de poder en donde se toma a las culturas y subculturas como un producto de hegemonía y derrota. (Giroux, 1985, pág. 51). Con esto mente es común que las escuelas dejan de lado el rescate de las culturas de oposición o de estratos bajos al considerarlas burdas y poco convencionales.

Por otro lado, la praxis es considerada el elemento final para una reflexión continua de la realidad, un producto de ésta podrían ser elementos artísticos que se crean desde las trincheras de resistencia cultural. Las cuales es más común encontrar fuera de la escuela. Pues como menciona Apple, dentro de las instituciones educativas “En la cuestión artística se busca más la entrega de la tarea y se premia por la presentación del trabajo lejos de la experiencia estética.” (Apple, 1991, pág. 76).

Si bien la relación entre la experiencia estética y su capacidad educativa es un tópico que abordaré más a fondo en el capítulo 3, quiero retomar una idea que Berger y Luckman tienen sobre ella y las experiencias religiosas, las cuales son catalogadas como “productores endémicos de zonas limitadas de significado.” (Berger & Luckmann, 1968, pág. 41). En otras palabras, son posicionamientos que se tienen ante la realidad constituidos desde la misma subcultura y sus procesos sociales. Cada religión enfrenta y conceptualiza de distintas formas la muerte, el amor o la vida; así como una canción de pop, de música norteña o de rap pueden expresar una ruptura amorosa a su manera y su entendimiento. (Berger & Luckmann, 1968, pág. 41). Es por lo que considero a esta conceptualización más que una construcción de la realidad, una arquitectura de significados. Una estructuración de ideas, conceptos, y emociones que están ya plasmadas y que vamos tomando para maquetar nuestra forma de afrontar la realidad.

Esta arquitectura de significados es íntegramente contextual, por ende, está definida no sólo por la sociedad en la que nos desarrollamos, sino por quiénes somos en dicha sociedad, en nuestra comunidad, nuestra familia, nuestra escuela y nuestro entorno. Como se mencionaba anteriormente, dos niñas pueden tener en común la misma edad, ser vecinas, asistir a la misma escuela y pertenecer a la misma clase social generando características en su comportamiento como “un estado de ánimo satisfecho, resignado, amargamente resentido o ardientemente rebelde” (Berger & Luckmann, 1968, pág. 165). Y aún con todo ello, su concepción de la realidad y su arquitectura de significados no será la misma.

A manera de conclusión y para dar paso al segundo capítulo, he de mencionar que considero a la escucha activa de una canción de rap una forma de resistencia a través del diálogo. Pues el diálogo participa activamente en el mantenimiento, modificación, y reconstrucción continua de la realidad. (Berger & Luckmann, 1968, pág. 189). Este dialogo es posible percibirlo cuando una canción te atrapa por el ritmo o por una rima que consideras interesante o significativa. Posteriormente prestas más atención a la letra completa y comienzas un dialogo entre la letra y tu realidad, posiblemente te des cuenta de que la realidad plasmada en esos 3 minutos es más cercana a ti de lo que pensabas, comenzando así un proceso de autorreflexión (acción que Giroux menciona como característica de la resistencia) que posibilita una praxis alrededor de las ideas de política, poder y determinación social. (Giroux, 1985, pág. 52).

Y es que eso es el ser humano, un choque continuo de identidades, perspectivas e ideas. Capaces de crear, destruir y reconstruir ciudades, civilizaciones y conceptos. Siempre en continuo cambio.⁵ Somo procesos sociales interminables que, aunque puedan parecer cristalizados por el tiempo, pueden verse modificados o reformados por nuevas relaciones sociales. (Berger & Luckmann, 1968, pág. 214). Por canciones que cambian tu mundo.

⁵ Escuchar “Humano Ser” de Nach.

Capítulo 2. El rap como música de protesta

AKA: *Manifiesto*.

“Que el canto tiene sentido,
cuando palpita en las venas.
Del que morirá cantando
las verdades verdaderas.”

(Jara, 1974).

En este capítulo haré un repaso por la breve (o no tan breve) historia de la música rap. Su origen, su exportación, y su evolución. Desde la creación de naciones universales hasta su masificación y su definición en el mundo actual. Pues descubriremos que no es lo mismo el *Hiphop* que el *Hip Hop* o el *hip-hop*.

2.1 Hiphop y rap, cultura y música.

Comenzando por esclarecer la diferencia que más causa confusión en el mundo de la industria musical y de los escuchas. ¿Es música hip-hop o música rap? En primera instancia hay que decir que no existe una forma correcta de referirse a la música. Si bien lo que hoy se comprende como *música rap* con su característica forma de rima y su beat (la cual también entra como categoría en los premios Grammys), el rap en sus inicios era sólo un elemento de acompañamiento de la música. El MC “emci” fungía como un maestro de ceremonias, presentador de los DJ o la persona que anunciaba que la mamá de alguien le esperaba afuera de la fiesta⁶. (Wheeler y otros, 2016). En sus primeros años tanto al movimiento musical como a la cultura se le denominaba *Hiphop*. Posteriormente, la ruptura con el llamado *Gangsta Rap* comienza a deslindarse de la música *Hiphop* a partir de los años 90.

⁶ Me parece muy curioso que esta figura del MC haya ido evolucionando con el paso del tiempo y dado diferentes variantes. Desde lo que hoy se consolida como un rapero con sus rimas y dominio del lenguaje, hasta los presentadores de los sonideros característicos de la Ciudad de México. Ambos parten de la base de ser la pieza humana y lírica de la música.

Como una definición teórica y marcada, el *Hiphop* surge a principios de los años 70 en el área sur del Bronx en Nueva York. Constituido por cuatro vertientes o expresiones: el rap, representado por un 'maestro de ceremonias' (MC) el cual puede generar frases que rimen en un determinado ritmo. El *disk jockey* (DJ), entendido como la persona que se encontraba a cargo de la música en una radiodifusora y que pasó a ser en el *Hiphop* una pieza clave para el mismo, siendo el encargado de *pinchar* los discos en las fiestas. El graffiti, representado por un 'grafitero' o dibujante que busca la expresión a través de murales pintados con aerosol en espacios públicos (paredes, bardas, trenes y un sinfín de etcéteras). Y el *break dance* representado por un '*break-dancer*' (*B-boy o B-girl*) quien se encarga del baile al ritmo de la música disco que el DJ ejecute. (Noyer y otros, 2003).

Es así como el *Hiphop* se funda en 4 pilares y cuatro personajes característicos de su expresión. Sin embargo, no surgieron de la nada, y no fue de la noche a la mañana que un MC comenzó a escribir líricas contundentes y contestatarias. Si hiciéramos una comparativa con la pregunta retórica de *¿Qué fue primero, el huevo o la gallina?* Encontraríamos que el Hiphop sí tiene un "padre" o "padrino" y que el primer elemento que se plantó en el Bronx de aquellos años fue la música, con su referente DJ Kool Herc.

2.2 Los orígenes de la música y el pensamiento Hiphop

Originario de Jamaica, Clive Campbell (nombre real de DJ Kool Herc) llegó en 1967 al sur del Bronx a toparse con una realidad distinta a la que los medios masivos describían de la gran manzana. Mientras que en la televisión presumían de NY como la ciudad de la música disco, el sexo y las fiestas interminables, el Bronx le demostraba que existían dos realidades de una misma ciudad a sólo unos kilómetros de distancia. (Wheeler y otros, 2016). En palabras de uno de los raperos de esa época más reconocidos y respetados, KRS-One "Kool Herc trajo el *selectah* de Jamaica y lo unió con el *break* del DJ." (Khamis y otros, 2013). *Selectah*, era como se les conocían a las fiestas que se realizaban en las comunidades jamaicanas donde personas con tocadiscos, mezcladora y un par de bocinas salían a las calles a poner la música disco del momento, incentivando a las personas del vecindario a bailar, cantar y pasar un buen rato. Kool Herc no sólo importó ese espíritu de fiesta en el Bronx, sino que implementó un elemento que diferenciaría sus eventos de los que se hacían en su tierra natal: los *breaks*. Ya siendo un adolescente y después de haberle rogado por meses a su padre que le comprara el disco *Sex Machine* de James Brown, Herc

se dio cuenta que había ciertos momentos de las canciones que sonaban más interesantes que otros, en ellos no había voz, y la dinámica de instrumentos demasiado altos como las trompetas no brillaban. Eran más bien momentos de *breaks* de baterías. Donde algún redoble, *fill* o solo te invitaba a mover el cuerpo. (Wheeler y otros, 2016). Este descubrimiento no pasó desapercibido para el joven DJ, por lo que en la medida que el tiempo se lo permitió, compró otro LP excantante igual, conectó dos tornamesas y puso el disco con la misma canción, en el mismo break que tanto le gustó e iba intercambiando de una tornamesa a otra para dar la sensación de que ese break era infinito. Kool Herc pulió su técnica y fue hasta el 11 de agosto de 1973 que dio su primera fiesta en la sala de recreación del edificio donde vivía. Esta fecha es considerada por muchas personas amantes y exponentes del Hiphop como su inicio. (Wheeler y otros, 2016).

Uno de esos asistentes fue un chico de las *Bronx River Houses*⁷ que estaba inmiscuido en peleas de pandillas características de la zona. Lance Taylor, mejor conocido como *Afrika Bambaataa* fue el pilar de la música para esta zona del río del Bronx. Y no sólo eso, pues al ser su madre una activista y partidaria de las *Black Panthers*, Bambaataa estaba muy conectado con sus orígenes africanos, su orgullo racial y su sentido de unidad de la comunidad afroamericana. Estos ideales los representó al darse cuenta de que las luchas entre bandas callejeras de su localidad estaban llevando a la muerte de camaradas y su propia autodestrucción. Siendo el primer líder de pandillas que convocó a sus símiles de agrupaciones rivales a una reunión para tratar de resolver sus diferencias y comenzar a convivir tranquilamente. Fue un proceso que llevó algo de tiempo, pero con su propuesta de la *Universal Zulu Nation*, que profesaba el pensamiento colectivo y el cuidado en comunidad de cualquier persona que se sintiera afín con los ideales callejeros. (Zulu Nation, s.f.). El joven Neoyorkino encontró en las fiestas musicales la excusa para hacer que convivieran de manera armoniosa los *B-Boys* y *B-Girls* del barrio. Reformando la idea de que el rap no requería de humillar al otro, sino que esta tradición de ataque podría ser llevada a una “guerra verbal a través del arte.” (Toogood & Marrow, 2012). Arte que dio a la comunidad del río del Bronx un respiro, una especie de paz en su caos.

En el documental de Netflix “*HIP-HOP Nation*” (del cual se extrae la mayor parte de información para contar esta historia de origen) se logra ver en la entrevista a Bambaataa

⁷ Casas de interés social ubicadas en el Este del Bronx muy cercanas al río homónimo.

un agradecimiento colectivo y sincero de las personas que van pasando por la calle y se acercan a él por lo que aportó a su comunidad, aún en pleno 2016.

Un último referente faltaba a esta primera etapa del Hiphop originado de las fiestas y la música disco, el cual vendría de las ganas de perfeccionar lo que Kool Herc comenzó con las tornamesas y los discos. Tanto él (Herc) como Bambaataa tenían en cuenta un problema con la técnica del break ocupada por ambos, existía un punto medio de esta transición entre tornamesas que dejaba o un silencio incomodo o un sonido indeseable al momento de cambiar de un tocadiscos al otro.

Tuvo que llegar Joseph Saddler AKA: *Grand Máster Flash* a romper la regla número uno que todo DJ tanto de música *dance* como de las fiestas callejeras tenía: nunca pongas la mano en el disco mientras suena. Flash no sólo puso la mano para detener el disco, sino que comenzó a moverlo hacia adelante y hacia atrás dando pie al sonido tan característico de la música *Hiphop*⁸ que hoy se conoce como *Scratch*. No dañar el vinilo era otra de las reglas que se tenía en el círculo de los DJs de la época. El tornamesista en cuestión consideró que si se quería llevar la música y su sonido al siguiente nivel dicha regla tenía que romperse para lograr deshacerse de esos saltos o silencios incomodos. Decidió así, profanar sus LPs realizando marcas con crayón cuando iniciaba el break que más le gustaba y contaba las vueltas que el mismo daba para identificar visualmente el fragmento hasta su final. (Wheeler y otros, 2016).

A estos tres personajes se les tiene en el ideal colectivo como “La santísima trinidad del Hiphop” pero llegados a este punto el elemento lírico faltante seguía siendo relegado al ‘maestro de ceremonias’ que pedía a los asistentes de la fiesta mover el auto mal estacionado.

No fue sorpresa para el movimiento que el papel del *MC* pasara al poco tiempo de anunciador al de animador y rápidamente a ser una pieza más del ritmo de la música *Hiphop*. Revisar la historia de la comunidad afroamericana da como resultado un sinfín de momentos en donde la lírica y la métrica han sobresalido. Las *work songs* que entonaban las comunidades esclavas mientras piscaban algodón en Alabama, el Blues de sus inicios

⁸ Para muestra de la capacidad de Grand Máster Flash en las tornamesas basta con escuchar una de sus primeras grabaciones “oficiales”. *The adventures of Grand Master Flash on The Wels of Steel*.

y su juego de pregunta respuesta que muchas veces sonaba como recitado⁹, e incluso se menciona que la voz de presentadores de radio afroamericano sonaba con un propio ritmo y estilo, aun cuando hablaran sin intención de ser el centro de atención. (Wheeler y otros, 2016). El hecho de que el timbre de voz estuviese listo para rimar en todo momento trajo a los primeros *MCs* que se tomaban más en serio las cosas y comenzaban a escribir rimas para acompañar a los *DJs* en sus eventos. Comenzando la consolidación de las primeras agrupaciones de *DJs* con sus *rappers*. Nombres como los *Cold Crush Brothers* o *Grand Wizard Theodore & the Fantastic Five* iniciaron su aceptación en el mundo *underground* con eventos tipo 'guerra de bandas' donde había batallas de rimas, de baile y de sus respectivos *DJs*. Y si bien en la parte lírica la persona que sobresalió fue *Grand Master Caz* con su estilo más apagado al folk y la música pop que pasaban en la radio (Wheeler y otros, 2016), no hay duda de que la agrupación que puso al movimiento emergente del Bronx en el mapa de Nueva York fue nuevamente *Grand Master Flash*, que ahora tenía a 5 *MCs* del barrio. Creando el grupo *Grand Master Flash and The Furious Fives*.

Cabe resaltar, que todo lo relatado anteriormente ocurrió en los primeros 5 años del Hiphop en el Bronx y zonas aledañas (donde proliferaba la forma precaria de vida de las comunidades latinas y afro estadounidenses), era aún algo 'del barrio para el barrio'. No fue hasta el año 1979 que se grabaría el primer disco 'oficial' pero principalmente 'comercial' de Hiphop, un d.C. (después de Cristo) en la historia del movimiento. Sylvia Robinson, una productora casi llevada a la quiebra por sus bajas ventas de los artistas que representaba, escuchó por primera vez este sonido tan característico en la fiesta de 15 años de su sobrina en una antigua tienda de discos en Harlem, donde el DJ *Lovebug Starski* fue el encargado de ambientar el evento. Sylvia quedó impactada al escuchar una serie de palabras que sorpresivamente encajaban perfecto en ese nuevo sonido (Wheeler y otros, 2016):

"I said-a hip, hop, the hippie, the hippie
To the hip hip hop-a you don't stop the rock
It to the bang-bang boogie, say up jump the boogie
To the rhythm of the boogie, the beat."
(Robinson y otros, 1979)

⁹ Un ejemplo auditivo es Robert Johnson y su *delta blues*. En la canción *Walkin' blues* es notable su estilo de relatar una historia más que cantarla. Todo ello con una métrica de rima muy marcada.

Ya con un DJ en el bolsillo, (aunque sin éxito para hacerlo rapear de una manera 'aceptable' le pide a su hijo que comience una búsqueda por Nueva Jersey para dar con el MC adecuado o al menos uno que supiera recitar con estilo las mismas palabras que le habían devuelto la esperanza. Una persona del Bronx de dónde venía este nuevo estilo musical (aunque no un exponente consolidado como lo fueran 'La santísima trinidad' o los *Cold Crush Brothers*), que trabajaba en una pizzería a las afuera de Nueva Jersey junto con dos de sus amigos que literalmente 'pasaban por ahí' fueron los elegidos para formar el grupo *The Sugar Hill Gang* y entrar al estudio tan sólo tres días después. De esta sesión resultó el sencillo *Rapper's Delight*, considerada la primera canción de Hiphop en ser grabada de manera profesional.¹⁰

Fue un boom instantáneo. Logró millones de ventas y comenzó a sonar en radio, automóviles e incluso en televisiones de todo EE. UU. Y en cuanto llegó a los medios masivos fue tomado como moda pasajera, algo divertido, bailable y 'juguetón'.¹¹ Generando una sobreexplotación del género musical que se burlaba del movimiento en programas de comedia, espectáculos de talento o en discos de 'el presentador del *late night show* genérico del momento para gente blanca'. (Wheeler y otros, 2016).

Esto no le agradó en nada a los precursores del movimiento, pues no se les había reconocido su importancia en la consolidación de la música, el baile, los *raps* ni la cultura en general. Sin ellos no habría ni "*hip, ni hop, ni hippie hippie*".

Pero las cosas estaban por cambiar. En 1982 un artista visual de graffiti, Fab Five Freddy, atrajo (por fin) la atención de artistas alternativos de Manhattan, exaltando siempre a la cultura *Hiphop* en sus obras. Fab le dijo a su círculo de conocidos que tenía un amigo DJ que podría ambientar su siguiente fiesta, el día llegó y la gran manzana quedó impresionada con Afrika Bambaataa. (Wheeler y otros, 2016). Las personas de Nueva York se dieron

¹⁰ Curiosamente, la canción disco que se sampleó para este éxito, *Good Times* del grupo Chic, también sirvió para introducir los primeros vestigios o intentos de música rap a Latinoamérica. Pues fue la misma pista musical de *Rapper's Delight* que Perucho Conde, un comediante colombiano y Memo Ríos, comediante mexicano, ocuparon en 1980 para hacer versiones donde narraban vivencias en tono de sátira. (siendo la de Perucho algo con un tono más político).

¹¹ Esta historia se repitió, casi una década después, en México con el grupo Caló y su música que muchos medios comenzaron a considerar como el inicio del hip-hop en nuestro país. Siendo nuevamente sólo la parte comercial y con letras absurdas que tenía como único fin el entretenimiento.

cuenta entonces que *Rapper's Delight* era solo la punta del iceberg de un movimiento cultural que llevaba casi 10 años de haber iniciado.

Pronto la bomba explotó y como era de esperarse la comunidad caucásica promedio comenzó a interesarse en este nuevo sonido tanailable y lleno de rebeldía. Fue ya bastante común encontrarse en las discos más prestigiosas de Manhattan a *Cold Crush Brothers* o *Grand Máster Flash and The Furious Fives*. En una de esas noches de fiesta, Flash tocaba en un evento de Fab Freddy. Al terminar su set, Fred le dijo que quería presentarle a alguien, diciendo las icónicas palabras “Flash, meet Blondie”.¹² (Wheeler y otros, 2016).

Los 80 habían comenzado con el pie derecho para el Hiphop, otorgándole reconocimiento y dinero a sus exponentes que iniciaron la cultura con dos tornamesas, una mezcladora y unas bocinas una década atrás. Sin embargo, como se dice cotidianamente, “puedes salir del barrio, pero el barrio no saldrá de ti”. Y aunque algunos de los iniciadores ya se daban vida de *rockstars*, otros de ellos seguían viviendo lo más duro de la pobreza y miseria en las zonas marginadas de Nueva York, aunado al creciente uso del *crack* en los habitantes del sur del Bronx y la constante promesa del presidente Reagan de que todo iba a cambiar. Y en efecto, cambió. Pero su encanto actoral no tuvo nada qué ver.

Grand Master Flash and The Furious Fives fue la agrupación encargada de retratar en una canción esta realidad deplorable que vivieron y que seguían viviendo las familias en el Bronx. Con su canción “*The message*”¹³ lograron demostrar que el *Hiphop* estaba listo para tomarse las cosas en serio. Había nacido de los barrios para llevar paz y momentos de diversión al mismo. Pero querer disfrazar la realidad con baile y música ya no era suficiente. Surgió entonces la idea de tomar al *Hiphop* como una forma de alzar la voz a través del arte. (Wheeler y otros, 2016)

¹²La charla no fue en vano pues le prometió a Flash componerle una canción. Pasados unos meses *Blondie* sacó el disco *Autoamerican* con la canción *Rapture* en él. Relatando lo que había pasado la noche en que se conocieron. O, mejor dicho, la noche en que ella conoció el *Hiphop*. Tiempo después *KRS-One* sampleó la misma canción y su línea melódica para su *track Step Into a World (Rapture's Delight)*.

¹³ *The Message* es considerada como la canción que demostró el *Hiphop* podía escribir cosas serias, podía ser un retrato de la realidad, esa realidad cruda y sin filtros que despierta un sentir de resistencia.

Conforme fue transcurriendo la década se fueron separando dos ramas del *Hiphop*. Por un lado, Russel Simmons (antiguo promotor de eventos de Hiphop en Queens) comenzó a convertir en una industria el movimiento. Su aliado en esta travesía fue nada más y nada menos que un joven estudiante y productor de *Long Island*: Rick Rubin.¹⁴ Quien apasionado por este nuevo sonido (y conociendo en una fiesta a Russel) le propuso la creación de esta alianza antes de que siguiera buscando un trabajo en grandes disqueras como EMI para sus nuevos exponentes. Es así como fundan el sello discográfico *Def Jam Recordings*, comenzando a firmar artistas como *LL Cool J*, *Beastie Boys*, y su pieza más importante para el sello: *Run-D.M.C.*¹⁵ (Wheeler y otros, 2016). Esta vertiente había evolucionado de manera exponencial el elemento musical. Adentrándose a componer sus propias pistas y complementando el sampleo con elementos originales de guitarras eléctricas. El Hiphop ya no se había masificado solamente en su versión pura de baile y fiesta, ahora había saltado de lo *underground* al *mainstream* llevando la moda de vestirse cómodo y representando marcas deportivas (*Run-D.M.C.* con el caso de la marca Adidas) o demostrando que lo racial no era un tema importante para hacer *Hiphop*. (*Beastie Boys* como claro ejemplo).

Por otro lado, existía una rama del Hiphop que había encontrado más atractivo el elemento de lo lírico, las letras, las rimas y lo que se podía llegar a hacer con ellas. Aunado también a una revolución musical, pero más arraigada al *beat* y los sonidos percutivos. Marley Marl fue quien un día mientras cortaba y editaba cintas en su estudio de grabación se dio cuenta que ese proceso de cortar y pegar ya no le daba solamente la oportunidad de extraer el *break* de una pieza musical; podía ir más a fondo y comenzar a cortar sonidos de bombos, redoblantes, hi-hats y platillos de una batería para después armar él mismo sus propios patrones. Era algo revolucionario, el *Hiphop* que se escuchaba en ese momento tenía los mismos sonidos que traían por default las llamadas “cajas de ritmos” de los teclados. Artistas como *Big Daddy Kane*, y *Eric B. & Rakim* quedaron impactados con su música, acudiendo a él para que fuera su DJ. (Wheeler y otros, 2016). Estos dos exponentes no sólo tenían un nuevo sonido digno heredero del *Hiphop*, sino que su ritmo y su uso del lenguaje iban más allá. Comenzando con la incursión de elaborados juegos de palabras o

¹⁴Uno de los productores musicales más prolíficos que ha estado detrás de trabajos con diferentes géneros musicales. “Reign in Blood” de Slayer, “Toxicity” de System of a Dawn”, “Californication” de Red Hot Chili Peppers, “Fijación Oral” de Shakira y “X” de Ed Sheeran, por mencionar algunos de sus discos más reconocidos.

¹⁵ *Rock The Bells* de *LL Cool J*, *Fight For Your Rights* de *Beastie Boys* y la clásica e icónica colaboración de *Run-D.M.C.* con *Aerosmith Walk This Way* son algunos ejemplos de lo que las mentes de Rubin y Simmons podían hacer en combinación. El rock y el rap tenían sus primeras colaboraciones prolíficas.

los llamados *punchlines*¹⁶ por parte de *Daddy Kane*. Hasta llegar a Rakim y su estilo tan rítmico y musicalmente fluido inspirado en John Coltrane (a quien escuchaba e interpretaba desde pequeño en su saxofón). Por lo que no le fue complicado sumar estas características a su estilo de rapear.¹⁷ Además, como se mencionaba anteriormente, el elaborado uso de la palabra les permitía explayarse más en el contenido de la letra, dejando muy atrás las fiestas salvajes para comenzar a, en palabras de Rakim: “darles lo que sabía, mis experiencias. Lo que aprendí. Cuanto más leía, más aprendía, y quería transmitirlo.” (Wheeler y otros, 2016).

Esta nueva vertiente llegó a su máxima expresión con un grupo que demostró a través de sus letras cargadas de crítica social que lo político y lo musical podían ir juntos. *Public Enemy*, una agrupación surgida en una estación de radio local de la universidad Delphi, fueron quienes dieron voz a esta nueva generación de rap. Habían transformado lo que *The Message* comenzó años atrás al retratar su realidad en una lírica más incisiva y en búsqueda de cambio, en búsqueda de combatir al poder.¹⁸ (Wheeler y otros, 2016).

Pero no venían solos, esta agrupación estaba apadrinada nuevamente por el sello *Def Jam Recordings*. Y aunque anteriormente Rick Rubin ya le había propuesto a *Chucky D*, rapero principal de *Public Enemy*, formar un nuevo grupo Hiphop ícono de la empresa, éste se había negado. Rick no se dio por vencido y trabajó en el concepto de *PE*, teniendo en mente lo que pasaba en Inglaterra con el punk. La pregunta clave: ¿Qué pasaría si Run-D.M.C. se fusionara con *The Clash*? La respuesta: *Public Enemy*.

Cabe destacar que fueron pioneros en comenzar a incluir cierto lenguaje más “subido de tono” para la sociedad (aunque no habían llegado a usar palabras que los grupos conservadores consideraran como vulgares, al menos hasta ese momento), pero sí se notaba una ira, un mensaje más contundente que buscaba ser más provocador al señalar ideas racistas que se consideraban “normales”. En la canción *Fight the Power* Chuky D recita:

¹⁶ Un *punchline* se determina por el cierre contundente y estrepitoso de un verso que toma sentido con la rima final.

¹⁷ Para prueba de ello basta con escuchar *Don't Sweet The Technique* de *Eric B. & Rakim*. La cual convirtió la canción disco *Give it Up* de *Kool and The Gang* en una pieza jazz.

¹⁸ *Fight the Power* es una de las canciones más icónicas de *Public Enemy*.

“Elvis was a hero to most
But he never meant s- to me,
you see straight up racist that sucker was
Simple and plain.
Mother f- him and John Wayne.

Cause I'm Black and I'm proud
I'm ready and hyped plus I'm amped
Most of my heroes don't appear on no
stamps” (Ridenhour, 1989)

Elvis era un héroe para muchos,
pero nunca significó una mierda para mí.
Ves lo jodidamente racista que era ese
estúpido
Claro y simple,
que le jodan a él y a John Wayne.

Porque soy negro y estoy orgulloso
estoy listo y nervioso
y además estoy amplificado
muchos de mis héroes no aparecen en
ningún bre de correos. (Traducción
propia).

Y es que dos cosas fueron expuestas en estas líneas. La primera es que exponían en radiodifusoras la crítica de porqué los héroes y las celebridades internacionales siempre eran personas caucásicas. Pero más allá del que lo fueran o no, el hecho de que lo establecido les tomara por ídolos para toda una nación multirracial como lo es EE. UU. La segunda es el cuestionamiento de dónde estaban los héroes o personajes afro estadounidenses en la historia escrita y en los medios masivos. (Wheeler y otros, 2016).

Nuevamente, esta agrupación inspira a la siguiente generación de raperos que desean ganarse un espacio en la escena de EE. UU., pero que no lo hacen con esa idea como estandarte. Esta nueva generación tomó de *Public Enemy* la energía de demanda por una vida digna y la sumó con la antología de su vida en el barrio. Curioso que este género no comenzara en el *Bronx*, sino en la costa contraria donde la situación de las pandillas estaba al rojo vivo. Así es como la ciudad de Los Ángeles vio nacer al *gangsta rap*.

2.3 Del rap *gangsta* al rap consciente

Las demandas y cuestionamientos de *Public Enemy* habían llegado no sólo a las radios de la costa Este, sino que fueron escuchadas al otro lado de su nación, en la costa Oeste,

específicamente en Los Ángeles. Aunque ahora buscaban darle un nuevo sentido al Hiphop en un contexto distinto. Dicho contexto estaba arraigado en la violencia que las drogas y las pandillas le daban a la zona sur. Si bien se había sentado un precedente con la *Universal Zulu Nation* en el *Bronx* y las pandillas habían tomado otro rumbo, la situación en *LA* era distinta. Pues se sumaba un elemento vigente en todo el país, pero más recurrente en esta parte de EE. UU: La brutalidad policiaca y el abuso de autoridad.

El punto de partida de este nuevo *rap gangsta*¹⁹ era retratar la versión cruda y real de las personas que estaban en contextos de violencia. Se había pasado de vivir o convivir con el barrio, a ser un auténtico integrante de pandillas inmiscuidos en temas de narcotráfico, contrabando de armas y conflictos entre agrupaciones rivales. (Wheeler y otros, 2016).

En cuanto a qué canción se determina como la primera del género *gangsta*, Azucena Vélez en su tesis enfocada específicamente en dicho estilo musical menciona que, mientras algunas personas seguidoras del Hiphop consideran a Schooly Dy con su tema *P.S.K (What Does It Mean?)* del año 1985 como el que detonó todo; otras marcan un antes y un después con *Ice T* y el sencillo *6 'N Da Mornin'* de 1986. (Vélez Sánchez, 2011, pág. 90).

Aunque nuevamente fueron otros raperos quienes pusieron a *LA* de cabeza con su sonido y sus 'letras explícitas'. *N.W.A.* (acrónimo de *Niggas With Attitude*) fue un super grupo conformado por dos mentes encargadas de lo musical: DJ Yella y Dr. Dre, sumado al poder lírico de Ice Cube quién estaba detrás de casi todas sus letras; anexando a otros tres 'emcis': Eazy-E, MC Ren y Arabian Prince.

N.W.A. marcaba una vez más un parteaguas en cuanto a cómo se suponía que debía sonar el rap. *Ice Cube* inclusive no lo llama *gangsta rap*, sino *street knowledge*: conocimiento callejero (Toogood & Marrow, 2012), por retratar desde sus adentros lo que pasaba en el barrio²⁰. Un ejemplo de cómo habían modificado esto es una canción que dio el título a una película del 2015 que retrata el origen del grupo: *Straight Outta Compton*. En el mismo inicio

¹⁹ El término *gangsta* viene de la pronunciación en inglés de la palabra gánster; y se le denomina así por tratarse de música cuyos temas giran en torno al mundo de este personaje; drogas, dinero, vicios y violencia, son la materia prima para la fabricación de canciones en este género musical. (Vélez Sánchez, 2011, pág. 90).

²⁰ De hecho, *Eazy-E* sí vendía droga y fue él quien puso la primera inversión monetaria para grabar su grabación debut. (Wheeler y otros, 2016).

con las primeras dos estrofas demuestran que para expresar que en el barrio se vive violencia, debes escribir y cantar con violencia.

“Straight outta Compton. Crazy motherfucker named Ice Cube. From the gang called Niggaz with Attitudes. When I'm called off, I got a sawed off Squeeze the trigger, and bodies are hauled off. You too, boy, if ya fuck with me. The police are gonna have to come and get me.” (Jackson, 1988).	Directamente de Compton. Un hijo de puta loco llamado Ice Cube De la pandilla llamada Negros con Actitud. Cuando me cancelan, me cortan Aprieta el gatillo y los cuerpos son arrastrados Tú también, chico, si me jodes La policía va a tener que venir y atraparme. (Traducción propia).
---	--

En este ejemplo se encuentra un lenguaje muchísimo más subido de tono que el que había comenzado a ocupar *Public Enemy* (incluso ellos tendían a censurar palabras consideradas altisonante). N.W.A. había roto esa regla y estaba por romper una segunda: Desafiar, literalmente, a la autoridad. Esto los llevó a ser censurados por asociaciones conservadoras de padres de familia, quienes vetaron a los raperos de las radios y exigieron la famosa etiqueta para los discos '*Parental Advisory. Explicit Content*'. Con '*Fuck tha police*'²¹ N.W.A había dicho lo que muchos años la minoría afrodescendiente había callado poniendo en el mapa a Compton. En palabras de Dr. Dre: “Estamos aquí y tenemos algo que decir”. (Toogood & Marrow, 2012). Manifestaron lo molesto que era ser el primer sospechoso sólo por tu color de piel, la inseguridad de caminar en tu calle por la noche y ser arrestado en una redada en contra de las pandillas locales, y principalmente la brutalidad policiaca con la que la *LAPD (Los Angeles Police Department)* trataba a los afros estadounidenses del barrio.

El disco de N.W.A *Straight Outta Compton* salió en 1988 y fue el que catapultó a la fama al *gangsta rap*, temido por madres y padres de familia, pero amado por jóvenes estadounidenses

²¹ Se recomienda escuchar, con una mente abierta, tanto *Straight Outta Compton* como *Fuck tha police*, pues el cambio en el estilo musical, la forma de rapear y la lírica es un completo contraste con *The Message*, por ejemplo. Ambas representaban una crítica a su realidad, pero 'vivir en el barrio' y 'vivir el barrio' es lo que contrasta las perspectivas.

tanto de piel blanca como negra, que interpretaban su escucha como un desafío a la autoridad directa que tenían en su hogar: sus tutores.

Azucena Vélez menciona un elemento vital para el *gangsta rap* como parte de su revolución de pensamiento:

[...] el rasgo que le da una identidad propia es tomar muy en serio una de las más importantes funciones de la música; la de humanizar las condiciones en las que los seres humanos manejan sus vidas. Asimismo, cuestiona al sistema en el que se encuentra inmerso, pero también convive con él; y proporciona una voz pública a la comunidad negra (principalmente a los jóvenes) que por mucho tiempo fue ignorada. (Vélez Sánchez, 2011).

Casi al mismo tiempo, en la costa Este se vivía un ambiente más 'sano'. La comunidad Hip-hop estaba en paz y dedicándose cada quién a su arte. Sin embargo, una nueva era competitiva entre la agrupación de *Queens The Juice Crew* con artistas de renombre como Roxanne Shante, Big Daddy Kane, MC Shane y DJ Marley Marl entraría en disputa musical con un grupo que venía de la nada pero que comenzó a llamar la atención por volver a poner el *South Bronx* en el mapa: BDP siglas de *Boogie Down Productions* (en homenaje a su distrito de origen Boogie Down Bronx). Conformado por *Knowledge Reigns Supreme Over Nearly Everyone*²², mejor conocido como KRS-One y su respectivo DJ Scott La Rock iniciaron una batalla de rimas contra *The Juice Crew*.²³ Uno de los orígenes de esta confrontación es que DJ Magic, un locutor de radio que estaba aliado con *The Juice Crew* se negó a transmitir una canción de *Boogie Down Productions*, tachando su música de basura y poniéndoles de ejemplo a MC Shane. En la canción *The Bridge* MC Shane daba a entender que el Hip-hop había nacido en *Queens*. Cosa que BDP se tomó personal y desmintió en sus canciones *South Bronx* y *The Bridge is Over*, las cuales fueron llevadas a la discoteca más popular de Manhattan *Latin Quarter* donde su ambientador estrella

²² Traducido al español significa: El Conocimiento Reina Supremamente Por Encima de Casi Todo el Mundo.

²³ KRS-One menciona en el documental *Something from nothing* que el origen de las batallas habladas viene desde la esclavitud negra. Los esclavos con discapacidades o malformaciones eran vendidos por docenas, y en ese conjunto, para pasar el tiempo, encontraban formas de insultarse a través de comparativas o frases graciosas. Eran peleas verbales de ataque y respuesta que muchas veces llevaban a la violencia física. (Toogood & Marrow, 2012)

DJ Red Alert no dudó en poner el disco South Bronx, engancho inmediatamente a la audiencia. (Wheeler y otros, 2016).

Lamentablemente este ambiente de paz duró muy poco, pues en 1987 Scott La Rock recibió un disparo mientras trataba de detener una riña callejera. Fue llevado al hospital y cayó en coma; al poco tiempo su familia tomó la decisión de desconectarlo. Este acontecimiento conmocionó a la comunidad Hiphop, llevándolos a tener una reunión de emergencia en el *Latin Quarter* y comenzando el movimiento *Stop the violence*. Donde raperos de los 70 y los 80 unían fuerzas para tratar de concientizar a la juventud afro estadounidense que la violencia y las armas no eran la solución. Raperos de todo Nueva York comenzaron a unirse e incluso hizo más notoria la participación de las mujeres en el Hiphop. Nombres como Queen Latifa, Ms Melodie y Roxanne Shante, por mencionar algunas exponentes. Este llamado llegó inclusive a un ya más popular *Public Enemy*, sumándose dos de sus integrantes Chuck D y Flavor Flav. (Wheeler y otros, 2016). *Self-Destruction*²⁴ fue el nombre de la colaboración musical y del videoclip que salió posteriormente. Los \$100,000 USD recaudados tanto del sencillo como del video fueron destinados a la National Urban League, una organización de derechos civiles que busca la justicia económica y social para la comunidad afro estadounidense, así como la no discriminación. (Adams, 2022).

2.4 El rap como música contextual

Entrados los años 90 el *gangsta rap* hizo más tangible la competencia y los conflictos entre *East Coast vs West Coast* en EE. UU. Conflictos que concluyeron con las trágicas muertes de sus representantes Notorious B.I.G. y Tupac Shakur respectivamente. Sin embargo, más que ahondar en sus muertes y sus consecuencias (pues existen series y películas completas dedicadas a estos representantes), ahondaré en la expansión del Hiphop a otras zonas de EE.UU a finales de los 80 y principios de los 90. Expansión que ejemplificó cómo la música rap tenía un elemento que otros géneros no exploraban tan a fondo en ese espacio temporal, servir como instantáneas de su contexto.

Un ejemplo de esta música contextual se dio cuando los primeros discos de rap neoyorquino y californiano llegaron a Miami. Siendo una ciudad caracterizada por sus carnavales y sus fiestas,

²⁴ La canción no está disponible en plataformas de *streaming* por nuestra zona geográfica, pero es fácilmente localizable en *YouTube*.

encontraron en la música rap ese elemento que les permitía expresar su *slang*²⁵ sureño por el cual muchas ocasiones habían sido discriminados. Sumando un elemento musical característico del sur: el sonido estruendoso del bajo. Teniendo como precedente los sonidos caribeños y las reuniones que duraban hasta altas horas de la noche, un joven DJ apodado *Uncle Luke* convencido de que las fiestas musicales eran una forma de evitar que las comunidades de jóvenes afro-estadounidense se involucraran en las drogas o el crimen, propuso abrir su propia discoteca: *Pac Jam*. No conforme con ello, trasladó a un grupo que recién iniciaba a sonar en Los Angeles, *2 Live Crew*, a Miami para dar paso a su propia disquera *Luke Skywalker Records*. Comenzando una nueva era en esa ciudad de Florida al añadir otro elemento característico de la localidad: los bailes y palabras que hacían alusión al sexo. Este acontecimiento es un parteaguas en el Hiphop, porque fue la primera vez que un género musical fue llevado a la corte por decir “palabras obscenas” en sus canciones.²⁶ (Wheeler y otros, 2016).

El 10 de junio de 1990 *2 Live Crew* asiste al condado de Broward, (donde vivía el *Sheriff* Nick Navarro quién había iniciado una persecución a toda aquella tienda de discos que vendiera el LP *As Nasty As They Wanna Be* del grupo) a presentarse a la discoteca popular del momento. Aun sabiendo que al hacerlo era casi un hecho que tanto *Uncle Luke* como el grupo irían a prisión. Tras la presentación y al haber desafiado a la autoridad tocando sus canciones “obscenas” la policía local procede a arrestarlos. Comenzando un juicio que para los integrantes del *crew* y la comunidad afro-estadounidense de Miami sería tomado como un ataque directo a su libertad de expresión, exponiendo que el móvil del juicio no era como tal el decir “obscenidades” en sus canciones, pues se podía identificar a distintos artistas y comediantes con discos ya grabados en donde hacían uso de ese lenguaje y habían podido comercializarlo; el problema radicaba en que esas compañías discográficas eran llevadas por “hombres blancos”. Después de que se tomara como argumento que las demandas hechas a la música venían de comunidades ajenas a la cultura y contexto de Miami, el jurado falló en favor de *Uncle Luke*, haciendo que su compañía *Luke Skywalker Records* quedara absuelta de los cargos. Este acontecimiento pasó a la historia como una victoria para consolidar la libertad de expresión lírica que caracteriza al Hiphop. (Wheeler y otros, 2016).

²⁵ Se le conoce como *Slang* a la jerga verbal popular o modismos que existen en el idioma español.

²⁶ Me atrevería incluso a decir que esta contextualización es uno de los elementos que aportó a que el género musical del reggaetón tuviera sus orígenes en esa zona sur este de la bahía que colinda con Puerto Rico.

Mientras el juicio se llevaba a cabo en Miami, en otro estado del sur se comenzaba a gestar una escena más de música rap: Texas. Desde Dallas los *Geto Boys* y su *Mind Playing Tricks on Me* pasaron a la historia al posicionar una canción que no proviniera de los exponentes de las costas como una de las canciones de Hiphop más escuchadas. Otorgándoles el respeto que el rap sureño tanto había buscado ante las costas Este y Oeste. Desde Port Arthur *UGK* con su incorporación de instrumentos análogos, un sonido más lento apegado al Soul y claro, el retumbante bajo pensado principalmente para las cajuelas de los autos con inmensos altavoces. Lo anterior fue un elemento innovador a nivel de producción musical, pues se comenzaba a componer teniendo en cuenta los medios donde se reproduciría su material. (Wheeler y otros, 2016).

Otro ejemplo de componer a través del contexto es la respuesta directa al *Gangsta Rap* de las costas que un joven primogénito del Jazzista Olu Dara llevaría a Queens. El disco debut de *Nas*, *Illmatic*, publicado en 1994, llevaba el sustento de los principales productores de la época que habían apostado por la joven promesa de 19 años para ser el siguiente representante de la Costa Este. Con una mezcla de *boombap* y jazz, *Nas* compartía y narraba en sus letras vivencias personales de alguien que vivía la violencia de los barrios sin ser como tal parte de ésta. No portaba armas o traficaba droga, pero aun así era parte de su realidad. Aunado a esto, el rapero brindó a la escena elementos musicales que no se habían mezclado antes, pues su acercamiento a la música a través de su padre le había dado una capacidad excepcional de encajar perfectamente las rimas en el ritmo, así como de implementar en algunas canciones la carencia de coros o estribillos, teniendo como punto eje narrar historias más que cantar canciones. “Era como si Shakespeare supiera rapear”. (Wheeler y otros, 2016).

2.5 El *sampleo* como elemento musical del rap

El caso anterior de *Nas* venía a contrarrestar algo con lo que la industria musical de la época buscaba banalizar, menospreciar e incluso prohibir a la música rap: el *sample* o muestreo. El *sampleo* consiste en extraer un pequeño fragmento de determinada canción (más de 8 compases o 10 segundos se puede considerar plagio) y utilizarlo para una composición musical nueva. Esto puede ir desde el ritmo de batería de una canción funk, las trompetas de cierta canción de blues o hasta un fragmento de alguna canción jazz. Sin embargo, productores como *DJ Premier* habían llevado el muestro a niveles más precisos y ‘quirúrgicos’ al punto de seccionar canciones por elementos. Logrando cortar el sonido del bombo de un disco de Ray Charles, el golpe de hi-hat

de Eric Singer en su paso por KISS y la pegada de redoble de Buddy Rich. (Wheeler y otros, 2016).

Otros *DJ* de la época acostumbraban a modificar el *pitch* (altura tonal) o el *tempo* (velocidad) para que no fuera tan detectable el *sampleo*. Suena sencillo. Cortar, pegar y regrabar. Y es que, así como las letras del Hiphop iban evolucionando, también lo hacía la tecnología que tenían a la mano los productores musicales, incluyendo además de las dos tornamesas que ya se ocupaban para las presentaciones en vivo, el recién creado y popular MPC 60 de la marca AKAI. Este aparato tenía la función de grabar hasta 10 segundos de un fragmento de LP en sus bancos de memoria para después reproducirlos con la opción de modificar su timbre o velocidad. Este aparato que ostenta la categoría de *Music Workstation*²⁷ fue el precedente para *softwares* de grabación multipista que las computadoras llevan en la actualidad como Logic Pro, Pro Tool, FL Studios o Live.

Si bien en el inicio del Hiphop el *sampleo* no era tomado como un plagio porque la música se hacía para pasarla bien en las fiestas y no había una comercialización en masa de sus producciones, conforme fue ingresando al *mainstream*²⁸ la industria musical le prestó atención y comenzaron las demandas de los artistas originales a los *DJs* y productores musicales, por lo que tuvieron que ceder una parte de sus ganancias o llegar a acuerdos con los artistas, compositores y disqueras. Siendo estas últimas las que lograron ver en el *sampling* una práctica que podía generarles ingresos extras a sus materiales ya grabados. (Wheeler y otros, 2016).

Uno de los fenómenos que me interesa rescatar y que es importante para este trabajo es la internacionalización de la música y la cultura Hiphop, así como su llegada a países hispanohablantes durante finales de la década de los 90. Y uno de sus catalizadores para hacer que esto ocurriera fue el arte del *sampleo* y de comenzar a ocupar canciones que previamente habían sido éxitos a nivel comercial y de popularidad.

Dos casos que se deben resaltar y que van ligados con el siguiente elemento a tratar (la globalización del *Hiphop*) es el de las canciones *Ice Ice Baby* y *Gangsta's Paradise*. En el primero los representantes de *Queen* y David Bowie impusieron una demanda en contra de *Vanilla Ice*

²⁷ Estación musical de trabajo.

²⁸ Cultura popular.

por el *sampling* de la canción *Under Pressure* para su *'one hit wonder'*²⁹ que fue catalogado como plagio por incluir más de 8 compases de la línea de bajo de la canción original. Al no otorgar créditos a sus autores³⁰ y verse en riesgo las regalías de la nueva producción, se llegó a un acuerdo legal que llevó a Robert Van Winkle (nombre real del rapero) a comprar los derechos de distribución de la canción original por 4 millones de dólares. (Campbell, s.f.).

El otro caso, la canción *Gangsta's Paradise* de los raperos Coolio y L.V. tiene un origen y resultado distinto, siendo ésta la primera canción de rap en lograr el puesto número 1 de la lista Billboard en 15 países fuera de EE.UU. La canción en cuestión contiene el *sampling* de *Pastime Paradise* compuesta por Stevie Wonder. Dicho sampleo fue más allá de una línea de bajo, pues además de tener la melodía y armonía principal, ocuparon la letra del coro, cambiando algunas de sus líneas.

De :

"They've been spending most their lives living in a pastime paradise." (Morris, 1976)

Se estan pasando la mayor parte de sus vidas viviendo en un paraíso del pasado. (Traducción propia).

Pasaron a:

"Been spendin' most their lives, livin' in the gangsta's paradise." (Ivey & Morris)

Pasando la mayor parte de sus vidas, viviendo en el paraíso de los gangsters. (Traducción propia)

A pesar de estas similitudes, *Gangsta's Paradise* y *Pastime Paradise* son canciones completamente distintas. Una hace referencia sobre los seres humanos y su encadenamiento a estar pensando constantemente en el pasado o el futuro y no disfrutar el presente; la otra plasma

²⁹ Único éxito musical.

³⁰ Casi 30 años después la historia se repitió en México, en donde Charls Ans incluyó en su canción 'Mis ojos no podían ver', un *sample* de más de 30 segundos de la canción 'No quise mirar' de Carla Morrison. Después de buscar por varios medios al rapero, Carla comenzó el proceso legal de su reclamo por propiedad intelectual. Siendo que previamente artistas como LNG SHT o J Balvin habían hecho uso de su música, pero dando el crédito y sus respectivas regalías a Carla. (Getty, 2020).

la realidad que se vivía en los barrios marginados de L.A. y que incluso fue tomado como sencillo del *soundtrack* para la película de 1995 'Mentes Peligrosas'³¹. Largometraje que tiene como premisa retratar la experiencia de la profesora LouAnne Johnson en una escuela secundaria de bajos recursos del estado de California.

En cuestión de derechos de autor también tuvo un resultado distinto, pues los raperos tuvieron que otorgarle el 95% de las regalías a Stevie Wonder, además de regirse a la exigencia del mismo compositor que solicitó omitir cualquier grosería para que les pudiera otorgar el permiso. (Epstein, 2017).

Es aquí donde entra en juego la magia y lo extraordinario de la música. Reutilizar una canción para crear algo completamente distinto a partir de pequeños trozos de canciones antiguas no es una práctica sencilla y de la cual se deba tener un prejuicio de plagio. El álbum 'Bocanda'³² de Gustavo Cerati está construido en su totalidad de *samples* que encontró en la colección de LP's de su padre y haciendo uso del icónico AKAI MPC 60. Gustavo creó todas las bases musicales a través de ellos (aportando las letras y melodías), dando muestra de su capacidad musical al ocupar una herramienta que en los años 90 era exclusiva del hip hop (y obviamente metiendo en los créditos a todas y todos los músicos y bandas involucradas en las creaciones originales).

Con estos ejemplos concluiré la introducción a la historia del Hiphop, ya que solamente se abarcaron tres décadas de las casi cinco que ya lleva vigente la cultura. Sin embargo, terminar la recapitulación de su historia de origen con elementos característicos del género como el sampleo, su contextualización o las colaboraciones por una causa mayor, es algo que ejemplifica a la perfección una actividad de praxis. Pues la música desde los 70 se moldeó de ser algoailable y del barrio, para convertirse en una serie de demandas ante los crimines raciales, en una moda que logro transformarse en un producto para las masas, pasando por un diario de vida de los *gangsters* en LA, y convirtiéndose en una causa para detener la violencia. Demostrando así que el Hiphop puede hacer trascender las palabras plasmadas en sus canciones a acciones

³¹ Curioso que la película sea más recordada por el videoclip del sencillo que por la película en sí. Y pareciera más curioso aún que mientras a la canción de Stevie se le tomó como una canción 'promedio' parte de su gran disco *Songs in the Key of Life* (siendo opacada ampliamente por sus hits funk *Sir Duke* y *I Wish*), *Gangasta's Paradise* tuvo un éxito global.

³² Sólo con poner la canción que abre el disco: *Tabú*, uno se encuentra con lo que facilmente podria ser un beat para *Nas* o *KRS One*.

en pro de su comunidad. KRS-One menciona: “Hay dos tipos de personas en el mundo. La gente que quiere que la violencia pare. Y la gente que quiere parar la violencia.” (Khamis y otros, 2013).

2.6 La globalización de la música rap

La década de los 90 es considerada la edad de plata para el rap en EE. UU. Aún había muchos artistas vigentes de la década anterior y llegaban muchos más a sus filas, *MTV* había volteado a ver al género a pesar de lo violentas que eran sus letras. Junto con el auge del *gangsta rap* tenían sumergido al género en temáticas de ego, sexo, denigración de las mujeres y señalamiento como objetos sexuales, además de su constante referencia a las armas y las drogas. (Wheeler y otros, 2016).

De hecho, esas palabras son las que constantemente se escuchan como primera definición cuando mencionas la música rap. Y son las que llamaron la atención en sus inicios de las comunidades del norte en México y de los grupos juveniles en España.

Considero que las cuestiones geográficas tuvieron mucho qué ver en su forma de expansión y su momento de arribo. Mientras que en España se identifica a principios de los años 90 un interés por esta nueva cultura venida de Nueva York en formato *graffiti*, baile *break dance* y fiesta de la mano de Run-D.M.C. (Blanco, 2014). En México el rap llega por parte de conocidos en *el gabacho* (mayormente indocumentados) que regresaban a su lugar de origen o mandaban artículos provenientes de EE. UU. (la llamada *fayuca*). Estas primeras cintas eran provenientes de la zona sur de California, donde Dr. Dre, Snoop Dogg, Tupac Shakur y N.W.A reinaban en la música rap, y arribaron en la primera mitad de la década de los 90, teniendo su auge en la segunda mitad con las primeras agrupaciones mexicanas que encontraban en su sonido una forma de expresión. (Sosa, 2016).

En países sudamericanos como Perú se identifica un arribo también de parte de trabajadores indocumentados regresando a su país a finales de los 80 y principios de los 90, pero en formato de videos de *break dance*. Y se comienza su distribución y explotación por parte de la clase alta, que ve en dicho baile una moda pasajera y divertida. (González & Castro, 2016). En Colombia también llamó mucho su atención el break por su pasado cultural apegado al baile. Además, ven un símil con la *Universal Zulu Nation* de Afrika Bambaataa que surge para evitar la violencia entre pandillas. Dándole así un sentido de ‘válvula de escape’ para estar en la calle y convivir con el

barrio sin caer en vicios ni violencia a través de las batallas de *break dance*. (Ramirez, 2006). Aunado a esto, en cuestión lírica y musical sus principales influencias son raperos ya consolidados de los 90 como *Cypres Hill*, *Cris Cross*, *Wu Tang Clan*, *Vico C* y *Public Enemy*. (Ramirez, 2006).

Como se mencionó anteriormente, esto es un vistazo al Hiphop que muchos analistas y amantes de la cultura llaman 'real'. Los medios masivos ya sobre explotaban el estilo de rima característico de la música rap con agrupaciones como Caló desde finales de los 80, "El rap en México se comenzó a tomar como burla por el sentido de jiribilla que causa el rimar palabras." (Sandoval, 2014). En su trabajo de titulación, Iván Sánchez hace un reportaje sobre rap mexicano, logrando conseguir entrevistas con exponentes, y promotores de la música rap en México, en una de ellas realizada a Carlos Vargas, impulsor, comunicador y promotor del Hiphop mexicano se refiere a estos inicios de la siguiente forma:

Muchos dirán que el grupo de Claudio Yarto inició todo, pero claro que hablamos de propuestas reales, los que están metidos en esto sabemos que eran un producto maquillado. En ese contexto calculo que a mediados del 96 o 97 surgieron los primeros raperos en su trinchera [...] pero claro, muchos lo consumían desde muchos años atrás con los familiares que vivían en el extranjero traían discos de rap. (Sánchez Sandoval, 2016, pág. 80).

Hasta este punto se tenía en cuenta que la nación Hiphop se había expandido a todo el mundo, pero aún no lograba ser 'traducida' en idioma y contexto. En España se contaba desde 1987 con programas de televisión de paga como '¡Yo! MTV Raps', sin embargo, era una traducción del mismo show transmitido en la cadena estadounidense y fue hasta el año 1991 que comienza una época de maquetas grabadas en formato casetes, apoyadas por revistas locales. Destacando así los grupos '7 notas 7 colores' y 'El Club de los Poetas Violentos' (CPV) a quienes se les considera los primeros grupos de rap español. (Blanco, 2014).

Mientras tanto, en México Control Machete se sumó a la llamada 'avanzada regia', una ola de música proveniente de Monterrey que incluía artistas de distintos géneros y quienes comenzaron a abrirse paso en radiodifusoras y medios masivos. Siendo uno de los primeros grupos de rap

que fueron reconocidos en el país, Pato Machete junto a Fermín IV como los ‘*emcis*’ y en tornameas DJ Toy Selectah demostraron que el rap estaba listo para convertirse en algo ‘made in México’.

Cabe destacar que el contexto de los años 90 aún no tenía un flujo de información global como lo es en la actualidad el internet, por lo que la difusión de los discos de grupos estadounidense y maquetas provenientes de España se daba gracias a la piratería, a tiendas especializadas y casi siempre centralizadas en la CDMX, antes D.F. (Sánchez Sandoval, 2016, pág. 45).

2.7 Hiphop, Hip Hop y hip-hop

Un último punto a destacar en este capítulo es que desde esta década de los 90 y aún en la actualidad se ha tenido un debate sobre el rapero real y el falso. Sobre la pureza del Hiphop y su comercialización. Ante este debate, Pato Machete en la entrevista que le otorgó a Edgar Sánchez menciona lo siguiente:

El rap es mezcla. Desgraciadamente tenemos este detalle de estar incitando del hip hop puro y eso no existe, la gente que dice que ha escuchado hip hop toda su vida desde que salió de la panza de su mamá está mintiendo porque no siempre hubo hip hop y el hip hop viene derivado de otras culturas. (Sánchez Sandoval, 2016, pág. 21).

Y en este mismo debate entra el qué contenido deberían tener las canciones de rap, o las temáticas que le es o no aceptable abordar. “Algunos se inclinan por *ego trip*, que consiste en declarar, mediante rimas, que es mejor que los demás raperos; mientras que otros ocupan al rap como medio de resistencia al sistema” (Rojas Ramírez, 2011, pág. 73). Akil Ammar, un referente del rap mexicano de los últimos 20 años menciona en entrevista con Edgar Sánchez:

Las posiciones ante esto están encontradas, pues mientras unos raperos aseguran que le hace bien al rap presentarse en nuevos sitios, darse a conocer y salir de su burbuja, otros opinan que se mal informa al público y por espectáculos

como esos se tiene una opinión equivocada de lo que en verdad es el rap. Por eso cuando nos ven en la calle, creen que somos payasos y te mueven las manos como idiotas. (Sánchez Sandoval, 2016, pág. 101).

Sin embargo, no se debería sentir repudio por lo comercial. Pues es gracias a la misma globalización y al mundo capitalista que el rap logró salir del *ghetto* (se mencionaba en el apartado 2.2 cómo artistas de la talla de Blondie llevaron a los medios masivos este ritmo y estilo musical). Lo que ocurre es que los movimientos anticapitalistas o que surgen en contraposición a la corriente popular y a la hegemonía, al final terminan siendo absorbidos por la realidad del sistema económico. Sin globalización no habría existido una *Nación Hiphop*. Una idea que fundamenta la difusión de un mensaje a través de los medios globales es la que el guitarrista de *Rage Against The Machine*, Tom Morello defendió en una entrevista cuando lo criticaron por haberse acercado a una disquera para la grabación del álbum debut.

Cuando vives en una sociedad capitalista, la difusión de la información se rige por la moneda que marcan los canales capitalistas. ¿Acaso Noam Chomsky se opone a que sus obras se vendan en Barnes & Noble? No, por que allí es donde la gente común compra sus libros. No estamos interesados en predicar nuestra música solo para aquellos que ya están convertidos. Es genial tocar en un lugar abandonado y que está ocupado ilegalmente por anarquistas, pero también es genial ser capaz de alcanzar a las personas con un mensaje revolucionario, desde Granada Hills hasta Stuttgart. (Archive, s.f.).

Por su parte Dr. Lengua, miembro del grupo Circo La Nación y uno de los primeros y aún vigentes promotores de eventos y conciertos de rap en México en cuanto a los temas que el considera deben ser abordados en las canciones menciona en entrevista con Edgar Sánchez que:

Hay una gran controversia. Es bueno estar educado porque alimenta el alma, alimenta el conocimiento y alimenta el manejo de la palabra, el rap es literal, si es bueno tener palabras que vas sumando a tu vocablo. Pero en general son más

importantes las experiencias y saber cómo plasmarlas o lo que ves hacia el papel. Puedes tener lo que muchos llaman calle y tener una carrera. Haber estudiado o leer muchos libros y sumarlo a la calle más el talento, creo que sería la mezcla perfecta, muchos no lo tienen. (Sánchez Sandoval, 2016, pág. 29).

Finalmente, este dilema se trata de resolver a través de la comprensión de lo que es o debería ser el Hiphop. KRS-One en una conferencia durante la semana de la apreciación del Hiphop en Ámsterdam divide el Hiphop en 3 campos de entendimiento y desde los cuales puede llegar a ser visto y expresado.

El primero es el “Hiphop.” Escrito todo junto y con la primer ‘H’ mayúscula es su forma más etérea e intangible. Son las ideas, los sentimientos, y la forma de pensar de los *Hiphoppers*. Es el paradigma Hiphop y de donde parte toda su estructura y sus expresiones. (Khamis y otros, 2013).

En segundo nivel de organización se encuentra el “Hip Hop”. Separado con un espacio y con las dos ‘H’ mayúsculas. Este campo del Hiphop es el que convierte esa forma de pensar en expresiones. KRS-One menciona a los famosos ‘4 elementos’ (que se mencionaron en 2.1) y su forma de actuar y de llevar a la práctica el Hiphop. (Khamis y otros, 2013). Este “Hip Hop” son todas aquellas expresiones artísticas que tienen como fundamento el pensamiento Hiphop. Y aunque algunas tienen como estandarte la competición, (como las “Batallas de gallos” que serán exploradas a fondo en el 3.1) se toman como competiciones sanas donde imperan la apreciación y respeto a la habilidad de expresarse del oponente.

Para KRS-One este punto es crucial, pues es donde todos los ideales positivos del Hiphop pueden coexistir. Él mismo pone de ejemplo un fragmento de un *speech* del Dr. Martin Luther King Jr. donde menciona “Mis hijos algún día crecerán en una nación en la que no serán juzgados por el color de su piel, sino por el contenido de su carácter”. Este discurso lo resalta después de asistir a una competición de *Break Dance* organizada por Red Bull donde conoció a *B-Boys* africanos, franceses y latinoamericanos, presenciando su espíritu de competición y su respeto a la expresión artística del contrincante. Eso era, para KRS, la nación Hiphop y el sueño de Luther King. Una nación donde se les juzgaba por su carácter antes que por su ideología, sexo o raza. (Khamis y otros, 2013). Una praxis que el rapero atribuye a la deconstrucción de la palabra en cuestión: “Hip significa despertar, conciencia; y Hop significa movimiento. Es una forma de decir

me muevo a la conciencia. No estamos hablando de música Rap, sino de conciencia que nos impulsa a rapear.” (Khamis y otros, 2013).

Por último, el tercer nivel es el “hip-hop”, escrito con ambas ‘h’ en minúscula y un guion en medio. En este nivel cabe todo el producto del Hip Hop. Las playeras, las gorras, los CDs, los programas de televisión, las entradas a los conciertos, la ropa holgada. Todo lo que lleva como resultado la explotación comercial de los elementos que hay en el nivel anterior llamado Hip Hop. (Khamis y otros, 2013).

Desde esta desintegración y definición de tres niveles del Hiphop es más visible que muchas expresiones artísticas quieran ir abanderadas con el sello de ‘Nación Hiphop’ pero no se sientan ‘reales’. El problema que KRS-One identifica (con el cual estoy de acuerdo) y que considero más tangible en la actualidad con exponentes mexicanos como Cartel de Santa, Santa Fe Klan o Alemán, es que se comienza a hacer ‘música hip-hop’ y no ‘música Hip Hop’. Saltándose así la parte de la conciencia que lleva a la acción y se centran sólo en el producto. El proceso óptimo para que algo se considere parte del Hiphop es empezar por la comprensión del Hiphop como paradigma, como forma de pensar y ver la vida, posteriormente se comience a expresar esa conciencia, ese despertar y esa resistencia en alguna de sus expresiones artísticas (el mismo autor menciona que con el paso de los años se han ido sumando más elementos al Hip Hop como la improvisación o el *beat box*³³). Lo comercial, el dinero, la fama y el reconocimiento vendrían después en forma de hip-hop. (Khamis y otros, 2013).

Con esto no quiero decir que los exponentes mexicanos antes mencionados hagan música ‘mala’. El arte es o no es en función de lo que te represente a ti como individuo. Sin embargo, al llevar la bandera de Hiphop en su música sin haber pasado por ese proceso de conciencia y querer hacer rap con la mentalidad de ganar dinero, fama y reconocimiento, genera un cierto vacío en su mensaje que no caracterizaba por ejemplo a grupos anteriores como *Public Enemy*, *Boogie Down Productions* o *N.W.A.* E incluso a exponentes mexicanos como Bocafloja, Akil Ammar o Menuda Coincidencia. El problema no está en hablar de violencia, de calles o de barrio; si has vivido en la pobreza o no. El problema está en que se ocupe esa imagen de marginación como moneda de cambio más que como punto de análisis para su concientización y su efecto de movimiento hacia el quehacer colectivo (praxis).

³³ La habilidad de hacer sonidos percusivos o de *drums machine* con la boca.

Capítulo 3. Música para resistir

AKA: *This Is Not America*.

Más de cien años de tortura.
La Nova Trova cantando en plena dictadura.
Somos la sangre que sopla la presión atmosférica.
Gambino, mi hermano. Esto sí es América
(Residente, 2022).

Con esta cita (que es una respuesta y crítica directa a la canción *This Is America* de Childish Gambino al ocupar 'América' para referirse únicamente al país Estados Unidos de América), comienzo este último capítulo donde explicaré, ahora desde un contexto más cercano y actual, el cómo la escucha de música rap puede llevar a una resistencia a través de la experiencia estética que ésta les otorga a su espectador desde la apreciación artística para después exponer la música catalogada como 'rap conciencia' en la actualidad, finalizando con la importancia que la parte lírica ha adquirido en este subgénero.

3.1 La experiencia estética como punto de reflexión

Para comprender el fenómeno de pensamiento reflexivo que se puede dar al escuchar una canción es necesario sentar primero las bases de qué es y cómo funciona la música. David Byrne, antiguo vocalista y guitarrista de la banda *Talking Heads* menciona en su libro *How Music Works* que la música es una expresión artística que se adapta sónica y estructuralmente al lugar donde es escuchada. Como "una cosa viva, evolucionó para encajar en su nicho disponible." (Byrne, 2012, pág. 19). Esto significa que el aspecto sonoro va transformándose, dependiendo de si es escuchada en vivo, en la radio o en nuestros dispositivos móviles. Esta transformación suma en medida que no está buscando una forma de expresión homogénea. Byrne menciona que:

Expresamos nuestras emociones, nuestra reacción a sucesos, rupturas y pasiones, pero la manera en que lo hacemos —el arte que hay en ello— es darles formas prescritas o ceñirlas en distintas formas que encajen perfectamente en algún contexto nuevo. (Byrne, 2012, pág. 35).

Es así como estar enamorado, por ejemplo, puede expresarse en distintos géneros musicales, en distintos idiomas, en distintos géneros musicales y en distintas formas de arte. Y cada una de ellas encajará con la persona a la que dicha pieza le genere una experiencia estética. Al final ese tipo de conexiones con el arte parten de un sentimiento de apreciación, que pueden o no generar posteriormente de ese 'primer impacto' un *shock* que prevé el cambio de pensamiento.

Desde otra perspectiva, Pascal Quignard ofrece la siguiente apreciación del acto de escuchar música. "Entonces quien escucha deja de ser el mismo hombre y se desordena verdaderamente en pensamiento. Hablo de una audición genuina. Esto es, de la *obaudientia* [obediencia] de una verdadera audientia [audiencia]". (Quignard, 1997, pag.72). El señalamiento de Quignard es importante porque visualiza una acción que tenemos arraigada en el pensamiento colectivo que le compete al aprendizaje: el escuchar y obedecer. La audición se relaciona íntegramente con el seguir indicaciones. Cuando somos bebés entendemos lo que está bien o está mal a través de un 'sí' o un 'no', además que aprendemos a interpretar el timbre, tono y volumen para otorgarle una interpretación a esa dos primeras palabras. Sabemos, por ejemplo, que el primer 'no' de nuestra madre no suena igual al último 'no' que ocupan como amenaza o último recurso antes de reprendernos. Pasar de esta audición de obediencia a la verdadera audiencia implica un cuestionamiento constante. Ya no es sólo escuchar el 'no' de mamá, sino comenzar a decir '¿Por qué no?'

KRS-One en su conferencia de Hiphop antes citada, menciona esta escucha pasiva en un contexto escolar.

La educación pública no te inspira porque no está diseñada para hacerlo. Está hecha para desmotivarte. Está hecha para que respondas correctamente a la autoridad. [...] La educación pública consiste en que cuando yo diga: ¡Salta!
Respuestas: ¿qué tan alto?³⁴ (Khamis y otros, 2013).

Cierto es, (como se mencionaba en el capítulo 1) que no todo es blanco o negro, y que tachar de manera arbitraria y totalitaria a la educación pública como des motivante, así como definir a

³⁴ Esta última frase es una cita de la canción *Bullet in the head* de la banda *Rage Against the Machine*. La canción original recita la frase "They say: jump. You say: how high?"

la comunidad estudiantil como personas manipulables sin capacidad de reflexión es algo radical. Pues en estos espacios de hegemonía también existe resistencia, tanto de docentes que desafían al sistema, como de estudiantes que cuestionan sus contenidos.

Queda aún en el aire definir cómo surge esta transición de oír música a escuchar música, y a su vez que esta escucha sea activa. Parto de identificar a la música como una práctica estética, que para Rancière se define como “formas de visibilidad de prácticas del arte, del que ellas ocupan, de lo que “hacen” a la mirada de lo común.” (Rancière, El reparto de lo sensible, 2009, pág. 10). Esta mirada de lo común, más que querer minimizar o simplificar al arte, le da un carácter contextual. Se crea y se aprecia el arte desde nuestra construcción de la realidad. A su vez, el mismo autor menciona que estas prácticas artísticas son maneras de hacer, de ser, de relacionarse y de visibilizar otras realidades.” (Rancière, El reparto de lo sensible, 2009, pág. 10).

Esta característica de la música como significante se da por su capacidad de ser adaptable y contextual. En cuanto a la modernidad musical Rancière menciona que puede ser tomada como “un lenguaje de doce sonidos, liberado de toda analogía con el lenguaje expresivo.” (Rancière, El reparto de lo sensible, 2009, pág. 29), pero con la característica de que dicha analogía es susceptible a identificarse con la radicalidad revolucionaria o con la modernidad sobria según la época. (Rancière, El reparto de lo sensible, 2009). Esto significa que la música y las artes en general no generan ni están diseñadas para ser elementos de dominación o resistencia per se. Rancière menciona que:

Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más de lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible. (Rancière, El reparto de lo sensible, 2009, pág. 45).

Se comprende entonces, que cuando un artista conceptualiza una pieza, una canción o una pintura, determina su camino a seguir a través de su paradigma, de su realidad, su sentir y su análisis de la vida. Más no con la idea de que con esa obra de arte las personas van a cambiar su forma de ver el mundo o van a razonar exactamente igual que él. El arte es una ventana

abierta para percibir nuevas formas sensibles de pensar, mas no para hacernos pensar de la misma forma que el artista.

Para lograr la reflexión es entonces necesario un último elemento, el choque de realidades entre lo que el arte expresa y mi realidad tangible y definida. Este ejercicio es visible para Rancière a través del abandono de la figura del espectador pasivo a un espectador reflexivo, o como él lo llama: emancipado.

Es preciso arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que lo hace identificarse con los personajes de la escena. Se le mostrará, pues, un espectáculo extraño, inusual, un enigma del cual él ha de buscar el sentido. Se lo forzará [...] a intercambiar la posición del espectador pasivo por la del investigador o experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas. (Rancière, *El espectador emancipado*, 2010, pág. 12).

Es entonces la empatía la piedra angular de esta emancipación. El punto de partida de la reflexión y de la resistencia para el accionar ante una injusticia. Tanto Freire como Rancière coinciden en que el proceso reflexivo surge del punto de quiebre entre el mirar y el actuar (praxis). “Cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas a la estructura de la dominación y de la sujeción.” (Rancière, *El espectador emancipado*, 2010, pág. 19).

Un ejemplo que se mencionó en el capítulo 2, cuando hiphoppers neoyorkinos se unieron ante la muerte de Scott La Rock para comenzar un movimiento antiviolencia, es el salto a la acción “Los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas.” (Rancière, *El espectador emancipado*, 2010, pág. 20).

Existe otro ejemplo más reciente y en nuestro idioma. En una entrevista de televisión se le cuestionó al rapero español *El Chojin* sobre qué estaba haciendo el rap para detener el racismo que se vivía a finales del 2010 en su país. Como respuesta directa *El Chojin* junto con la A.C.

‘Movimiento contra la intolerancia’ unieron fuerzas y a los grandes exponentes del rap en España de ese entonces para expresar a través de rimas su perspectiva de porqué y cómo el racismo le hacía tanto daño a la sociedad. El resultado no sólo fue presentar la canción ‘Rap contra el racismo’³⁵ para recaudar fondos, sino que la asociación proporcionó DVDs con el videoclip musical para las escuelas de educación básica. Tomando este material como algo lúdico y atractivo para sus estudiantes.³⁶

Comprendo entonces que el poder de la música no está en sí misma, sino en la manera en que representa algo digno de expresar y en la forma en que los escuchas codificamos ese mensaje y le damos un significado. “<<significar>> significa la posibilidad de que cualquier tipo de información sea traducida a un lenguaje diferente.” (Lévi-Strauss, 1978, pág. 33).

La música es el motivo por el cual inicié este trabajo y no encontré mejor forma de tratar de definirla que la que obtuve de la lectura del texto de David Byrne:

“La música nos dice cosas -cosas sociales, cosas psicológicas, cosas físicas sobre cómo sentimos y percibimos nuestro cuerpo- de un modo que otras formas de arte no pueden hacernos sentir. A veces está en la letra, pero con igual frecuencia el contenido procede de una combinación de sonidos, ritmos y texturas vocales que, como se ha dicho en muchas ocasiones, comunican el principio racional de nuestro cerebro y va directo a nuestra emoción. La música, y no hablo siquiera de las letras, nos cuenta cómo ve el mundo otra gente, gente que no conocemos o que a veces incluso ya ha muerto y nos lo cuenta de una manera no descriptiva. La música encarna la manera en que la gente piensa y siente:

³⁵ Aunque la canción *Rap contra el racismo* se encuentra en servicios de *streaming*, ver en *YouTube* el videoclip complementa su análisis.

³⁶ Durante mi taller de Didáctica en el último semestre de la carrera realicé un ejercicio similar. La clase era sobre ‘poesía moderna’, aunque lo que realmente quería demostrar era la capacidad poética del rap. Para llevar a cabo la actividad final repartí versos de esta canción en papelitos preguntando qué opinión tenían de lo escrito, así como si cumplía con las reglas fonéticas que acaba de exponer y finalizaba preguntando de qué poeta creían que provenían los fragmentos. Culminé el ejercicio poniendo el video para que identificaran su fragmento en la canción.

entramos en otros mundos -sus mundos- y aunque nuestra percepción de esos mundos no sea cien por ciento precisa, descubrirlos puede dar lugar a una experiencia completamente reveladora. (Byrne, 2012, pág. 120).

La música es capaz de generar dicha empatía, y si su letra, su ritmo o su música mueven algo en tu interior, comenzará tu proceso reflexivo.

3.2 La música rap aquí y ahora

Hablar de música rap en la actualidad suele llevarnos por muchas tangentes. Hay quienes siguen estigmatizando a la música como violenta, quienes disfrutan ver las *batallas de gallos* que Red Bull hizo populares y quienes están ávidos de saber qué sigue para el rap o con qué género harán ahora un *feat* (colaboración).

Hablando específicamente de México, se nota lo acertado que estuvo MC Luka, (a quien algunos referentes de la llamada 'vieja escuela' identifican como 'el abuelo del hip hop mexicano') cuando Sandoval le preguntó en su entrevista sobre el Hip Hop actual: "Evolucionamos. El hip hop ha tenido muchos sube y bajas, yo creo que ahora ya es más gente la que lo sigue y en aquel entonces éramos pocos, no había tantos medios como ahora." (Sánchez Sandoval, 2016, pág. 86). Esto haciendo referencia a la facilidad con la que ahora se comparte y se difunde música en canales alternativos como *SoundCloud* o *YouTube*.

Sin embargo, que la música rap sea más viral no es sinónimo de que sea hecha con calidad. O más bien, que tenga esa esencia del *Hiphop* que se analizó en el capítulo 2. Ejemplos actuales hay muchos. Raperos que llevan la bandera de *gangsta*³⁷ o de *hip-hop* revolución y no salen de los temas cliché: armas, drogas, fiestas, mujeres (casi siempre vistas como objetos sexuales), desamor, barrios marginales y su salida de éste. En esta lógica este tipo de rap tiene más similitudes con la música banda o regional mexicana que con la esencia del Hiphop que KRS-One mencionaba. Ante esto, Pato machete, le menciona en entrevista a Sandoval sobre la estigmatización actual del rap:

³⁷ Akil Ammar hace una crítica a este tipo de raperos en su canción *Gangsta* del 2016.

[...] le hemos hecho mala fama, la gente cree que todos somos idiotas, drogadictos, sicarios. [...] y hay mucho fanfarrón suelto que no es responsable con lo que tira, con lo que dice y a lo mejor por hacérsela de cabrón o venderse una película y aparentar el malo, es una influencia de manera negativa con la banda. Estamos en un momento en el país en el que no podemos hacer apología a la violencia porque esta intrínseca en la cultura, en el día a día, en la calle. (Sánchez Sandoval, 2016, pág. 89).

Y más que cuestionar o criticar por criticar, es hasta cierto punto comprensible que este tipo de rap exista. Y mucho más comprensible el por qué es el que más se consume en comparación con el antes mencionado rap consciencia. En entrevista, el rapero Bocafloja menciona lo siguiente:

Se debe a que la cuestión mediática es muy poderosa y lo que se promueve a nivel mediático y de cultura es cómodo, coherente y confortable, con las hegemonías, con el capital y con las jerarquías; y el promover este tipo de culturas a un nivel masivo es totalmente inconveniente para el sistema. Es por eso por lo que nosotros no podemos acceder a ciertos espacios y es por eso por lo que la mayor parte de la gente lo desconoce. (Sánchez Sandoval, 2016, pág. 68).

Pero, así como existen estos raperos poco comprometidos con el *Hiphop* existen otros que buscan la innovación de manera lírica o musical. Ante esto Akil Ammar menciona en su entrevista con Sánchez: “Ahora hay rap para todos, no sólo para los raperos o cholos; [...] un rap que le puede gustar a los chavos, pero también a doctores o ingenieros; incluso a amas de casa.” (Sánchez Sandoval, 2016, pág. 147).

Ejemplos en este extremo también hay muchos. Referentes españoles como Nach y El Chojin³⁸ que han llevado sus letras a una introspección expuesta de cómo se vive y se sobrellevan los

³⁸ Discos como *Mejor que el silencio* de Nach o I.R.A. de *El Chojin* son recomendaciones a título personal.

problemas contemporáneos; Rafael Lechowski y Kase.O³⁹ que han optado por coquetear con géneros como el jazz y la música clásica acercándose más a lo que es definido como *slam*⁴⁰. Por parte de Latinoamérica existen personajes como Cancerbero que fue un crítico incisivo de la izquierda bolivariana de Chávez y Maduro o el puertorriqueño Residente uno de los raperos actuales más populares y quien ha sabido moverse en el *mainstream* tratando de dar un mensaje de resistencia.

Por último, exponentes mexicanos aquí mencionados como Akil Ammar, Bocafloja y uno menos conocido, pero a quien descubrí gracias a este trabajo y a quien recomiendo ampliamente escuchar: Menuda Coincidencia.

Para concluir este segmento, complementaré el esquema que Sánchez propone para diferenciar 3 grupos o vertientes de raperos contemporáneos:

El primero está formado por los raperos *underground* (y no tan *underground*) que sobreponen ante cualquier cosa, la conciencia y la protesta. (Sánchez Sandoval, 2016). Podría agregar que en general, y más que ser conocido o *under* es hacer Hip Hop desde un pensamiento Hiphop. (Khamis y otros, 2013).

En el segundo grupo están los *MCs* que son reconocidos por su capacidad para improvisar o hacer *freestyle* y que después de darse a conocer en videos de YouTube o competencias como la Batalla de Gallos organizada por Red Bull son vistos como ejemplos a seguir en el mundo del hip-hop. (Sánchez Sandoval, 2016). Este nivel es de los más cruciales e importantes, pues para muchos seguidores adolescentes se trata del primer acercamiento con el rap. En palabras de Rojo Córdova, rapero de la CDMX:

“Hoy por hoy las letras mexicanas están bendecidas por el hecho de que a nivel nacional en todas las secundarias en el recreo haya bolitas de chavos rapeando

³⁹ En el disco *El canto de amor a la vida* Lechowsky hace uso de pasajes de música instrumental para recitar poesía. En el otro extremo Kase.O en su disco *Jazz Magnetism* juguetea con su *flow* y la música jazz hecha en acústico.

⁴⁰ El *slam* es una expresión más apegada a la poesía. Se recita un poema con música de fondo. Nach tiene un disco en ese rubro titulado *Los viajes inmóviles*.

y haciendo retas de rap. ¿Porqué? Porque eso son las letras. Y eso te dice que las letras están vivas” (Sandoval, 2014).

Un tercer tipo de rap sería el comercial, el *hip-hop* como producto que no viene del *Hiphop* y en el que no hay mejor ejemplo que Cartel de Santa, Alemán, C Tangana, Snoop Dog y por supuesto, Caló. (Sánchez Sandoval, 2016, pág. 101).

3.3 El mensaje va primero

“La palabra del rap es una palabra-fuerza basada en la participación y la enseñanza, como demuestra la gran cantidad de refranes, aforismos y frases hechas presentes en los textos [...]” (Santos Unamuno, 2001, pág. 240). Esto es lo que Enrique Santos menciona a partir de un taller de producción de rap impartido a un grupo de jóvenes de la Universidad Complutense. Nos da una idea de la importancia que se le otorga a la cadencia de la escritura y el poder que la rima imprime en ella. Reforzando la comprensión de su mensaje. (El análisis de la rima como el que se vio en el capítulo 1). Sin embargo, el rap también hace uso de otro elemento conocido como *Flow* característico de su tono y estilo de decir su mensaje “Lo que en música conocen como discurso melódico en el rap se entiende como la palabra, la voz, es decir, el Flow. Son sonidos horizontales, cuya sucesión crea una melodía: es una sola entidad”. (Sánchez Sandoval, 2016, pág. 16).

Es así como el rap ha ido dejando huella en las personas que lo escuchan, que lo llevan a la praxis escribiendo sus propias canciones o que comienzan a ser más reflexivas con su realidad y el mundo que les rodea,

“El rap es la palabra, es la forma en la que comunicamos y sintetizamos un discurso y conectamos con la comunidad, es la forma en la que empoderamos al invisible, ese es el lenguaje de comunicación más afable entre una comunidad social. Sirve para educar de una manera diferente de una forma contra hegemónica, de una manera que el sistema educativo no nos provee, sirve para

educar de una manera que es más relevante para nosotros.” Bocafloja en entrevista con Edgar Sánchez. (Sánchez Sandoval, 2016, pág. 69).

“El rap cuenta con todos los elementos para ser un medio de comunicación social, en él se dice lo que en los medios no se hace. Somos trovadores que informan; urbanos, que contamos la realidad y por eso muchas personas se identifican con nuestra música. Pero depende cómo lo hagas, porque el hip hop se puede convertir en simple rap, cualquiera puede hacerlo, cualquiera puede rimar, pero se trata de que tenga un mensaje, un contenido para los jóvenes que los escuchan.” Entrevista a Akil Ammar por parte de Edgar Sánchez. (Sánchez Sandoval, 2016, pág. 72).

Estas últimas dos citas decidí incluirlas de manera textual porque dicen mucho. Más que apoyo para fundamentar mi idea principal, son claros ejemplos de cómo se expresan del rap y el *Hiphop* personas que viven de él y para él. Que ven en su música y su cultura un medio de comunicación, una válvula de escape, un reto lírico, una experiencia estética, un amigo, un hermano, un padre o madre, pero sobre todo una forma de vida.

Reflexión final

AKA: *Soy y no soy.*

Soy lo que muestro y lo que oculto.
Soy un niño al que obligan a ser adulto.
No sé quién se ha inventado eso de los años.
Pero, yo no envejeczo. Yo me descubro.
(El Chojin, 2017).

La música rap educa.

Para resolver el por qué, fui de la mano del aspecto sociológico de la educación. Nos educamos en sociedad, y entre esas sociedades existen hegemonías que generan a su vez resistencias. Es en este choque de hegemonía-resistencia donde surgen procesos reflexivos y formativos fundamentados en la construcción y deconstrucción de realidades a las que estamos sometidos por el simple hecho de ser seres humanos. Cambiantes y superfluos.

En ese sentido, las primeras preguntas eje como ¿Realmente es responsabilidad de la escuela enseñarnos todo para la vida? O ¿A qué se resiste? Fueron resolviéndose en la comprensión de que esta resistencia de la hegemonía generada en entornos sociales (como la escuela) aporta a los procesos formativos de las personas; quienes al presenciar contextos injustos o ajenos a su realidad comienzan una autorreflexión y crítica social.

Si bien la parte del porqué ya estaba resuelta, ahora faltaba saber el cómo escuchar rap podía generar resistencia, choques de ideales y construcción de nuevas realidades, pensamientos y contextos. Todo visto desde la teoría de la resistencia que me llevó a fundamentar dicha afirmación con la experiencia estética que un escucha de rap puede tener al encontrar ‘algo’ en una canción.

La respuesta tardó en llegar. Pero entendí que lo que tienen en común la experiencia estética (que te saca del papel de espectador emancipado) y la cultura *Hiphop* es que ambas se acercan a ti a través de la empatía. Sé perfectamente que es imposible concebir la empatía como ese “ponerse en los zapatos del otro” pues hay muchas cosas que su realidad le otorgó y que por más que se desee no se pueden experimentar. Sin embargo, la música es ese acercamiento a

su realidad. Ese vehículo que te puede hacer *clic*, y decir: “no lo había pensado de esta manera”. Lo poético de este *clic* es que, probablemente llegue a ti de la forma que menos esperas. Quizá fue por la radio, por internet, por un amigo o amiga que te dijo “escucha esta canción”, por un familiar que trajo un disco del extranjero o por ir en la calle y escuchar en un puesto de discos *piratas* una frase o un beat que te atrapó.

Durante el desarrollo de este trabajo fui encontrando más y más música que, aunque alguna se salía del género rap, aportaba mucho a mi gusto por descubrir nuevos artistas. Algunas recomendaciones musicales las fui dando mientras escribía este texto, pero me gustaría ocupar este espacio para dar otras más a título personal.

De Nach los LPs *Un día en Suburbia*, *Mejor que el Silencio*, *Los Viajes Inmóviles* y *A Través de Mí*, en los cuales se puede identificar la propuesta y el estilo inconfundible del sociólogo alicantino; *Energía y Recalculando Ruta* de El Chojin como discos que contienen canciones a las que podría ponerles la etiqueta de ‘autoayuda’ o de ‘introspección’ al incluir temas y análisis de tópicos cotidianos; *Patologías del Invisible Incómodo* de Bocafloja, *Réquiem* de Akil Ammar y uno de mis discos favoritos del momento *El Nefelibata* de Menuda Coincidencia, como grandes trabajos que demuestran que el rap mexicano tiene aún mucho por aportar al mundo del *Hiphop*.

Aunque cada vez es más común ver a mujeres *Hiphoppers* subirse a una tarima a rapear (de hecho, apenas en el 2021 la competición de Red Bull tuvo a una finalista femenina en su edición internacional: la colombiana *Marithae*) mis recomendaciones de raperas vienen de la mano con algunas exponentes *mainstream* que fueron populares en décadas anteriores pero que aún se encuentran vigentes como *Ana Tojiux* o *La Mala Rodríguez*. Por otro lado, durante la redacción de este trabajo conocí al colectivo mexicano de *Hiphop* ‘Mujeres Trabajando’ con *Ximbo* y *Jezy P* a la cabeza, a Rebeca Lane y Arianna Puello también como grandes representantes del rap latinoamericano.

Como recomendaciones de rap en inglés, trabajos como *DAMN*. (el cual ostenta ser el único disco de rap galardonado con un Grammy y un Pulitzer), la banda sonora de *Black Panther* y *Mr. Morale & the Big Steppers* de Kendrick Lamar; toda (así es, TODA) la discografía de Rage Against the Machine, con especial distinción al disco homónimo y a *The Battle of Los Angeles*; *Return of the Boom Bap* de KRS-One y los primeros trabajos de Tupac Shakur previo a su etapa con Dr. DRE.

En cuestiones actuales encuentro lo que el rap español hace con la letra y la métrica excepcional. Discos como *Donde Duele Inspira* de Rafael Lechowski, y artistas como Rayden, Rapsusklei, Natos y Waor, Brock Ansiolitiko y Sharif demuestran que al idioma español aún le queda mucho por explorar.

Por último, recomendaciones de exponentes más recientes y que encuentro principalmente en su música una propuesta fresca. Los mexicanos *The Guadaloops*; de Colombia *LosPettitFellas* y de Venezuela *McKlopedia*.

Este trabajo fue concebido como un largo seguimiento de entrevistas para recabar historias de vida de *Hiphoppers* que dieran al rap el papel de 'educador informal', sin embargo, funcionó más como un preámbulo para exponer por qué considero que el *Hiphop* es un género único por la forma que tiene de comunicar su mensaje a sus escuchas. No obstante, me gustaría continuar este trabajo, ahora con una perspectiva más musical y enfocado en el ámbito de la producción. Pues encontré elementos a nivel de frecuencias (graves y subgraves) que caracterizaban al sonido del *Hip Hop*. Elementos que he escuchado frecuentemente en canciones contemporáneas de reggaetón, trap, pop, y rap. Y que inclusive podría remontar al jazz, al blues y la salsa. Quizá sea aquí donde radique el elemento que le da a la música es tinte rebelde, desafiante, disruptivo y contestatario.

Hoy, a casi 5 años de haber egresado, aun defiendo que la música rap educa. Porque la educación va de la mano con la búsqueda de un cambio para el bien de la humanidad. Una muestra de amor al prójimo. Un proceso formativo que se experimenta a través del arte, el deporte, la disciplina, la escuela, la sociedad y la familia. Un conjunto de saberes que se otorgan al ser humano para que no deje de buscar esa utopía del bien común. Y no hay mayor prueba de amor que ponerle *play* a una canción que te eriza la piel, que te incita a cambiar tu forma de pensar, que te lleva de la mano con un ritmo y una poesía empecinados en querer decirte algo y te hace comprender que "*tus sueños son mentiras que algún día dejarán de serlo.*" (Nach, 2008).

Bibliografía

- Campbell, J. (s.f.). *How Much Did Vanilla Ice Pay Queen for Under Pressure?* Retrieved febrero de 2023, from Music Nerds HQ: <https://musicnerdshq.com/how-much-did-vanilla-ice-pay-queen-for-under-pressure/>
- Lévi-Strauss, C. (1978). *Mito y Significado*. Alianza Editorial.
- Adams, D. (25 de jun de 2022). *okayplayer*. How Stop The Violence Movement's "Self Destruction" Became One of the Most Important Rap Releases: <https://www.okayplayer.com/music/the-making-krs-one-stop-the-violence-movements-self-destruction-single-89.html>
- Apple, M. W. (1991). El currículo oculto y la naturaleza del conflicto. En M. W. Apple, *Ideología y Currículo* (pág. 224). Madrid: AKAL.
- Archive, W. (s.f.). *Web Archive*. Retrieved 1 de julio de 2022, from Web Archive: https://web.archive.org/web/20060526032423/http://www.ratm.de/faq/ragefaq.html#1_5
- Blanco, A. (Productor), De Los Arcos, R., Reyes, F. (Escritores), & De Los Arcos, R. (Dirección). (2014). *Dos platos y un micro. 30 años de Hip Hop en España* [Película]. España: Malgenio.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad* (1 ed.). (S. Zuleta, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Bourdieu, P. (1986). La escuela como fuerza conservadora: desigualdades escolares y culturales. En P. D. Leonardo, *La nueva sociología de la educación* (pág. 156). Ciudad de México: SEP.
- Bourdieu, P. (2017). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.
- Byrne, D. (2012). *Cómo funciona la música* (Segunda ed.). (M. V. Canudas, Trad.) Ciudad de México, México: Sexto Piso S.A. de C.V.
- Darnell, E., & Johnson, T. (Dirección). (1998). *Antz* [Película].
- De la Rocha, Z., & Morello, T. (1992). Take the Power Back [Grabado por R. A. Machine]. De *Rage Against The Machine*. Los Ángeles., California., EEUU: G. Richardson.
- Dewey, J. (1971). *Democracia y educación*. Buenos Aires, Argentina.: Losada.
- Durkheim, É. (1924). Éducation et sociologie. En J. M. Liarás, *Educación y sociología* (pág. 224). Barcelona: Peninsula.
- Epstein, D. (1 de agosto de 2017) Gangsta's Paradise de Coolio: La historia detrás del éxito de 1995. *RollingStone Colombia*. Consultado el 12 de julio de 2020. Tomado de: <https://www.rollingstone.com.co/musica/gangstas-paradise-de-coolio-la-historia-detras-del-exito-de-1995/>
- Fornés, I. (2008). Anochece [Grabado por I. Fornés]. De *Un día en suburbia* [CD]. Alicante, España: Universal.
- Fornés, I. (2008). Sr.Libro y Sr. Calle [Grabado por I. Fornés]. De *Un día en Suburbia*. Alicante., España.: Universal Music.
- Freire, P. (1970). Pedagogía del oprimido . En P. Freire, *Pedagogía del oprimido* (pág. 248). Uruguay: Tierra Nueva.
- Getty. (1 de julio de 2020). Carla Morrison explota y demanda a Charles Ans por robar su música: es mi propiedad. *Telehit*. Consultado el 13 de febrero de 2023. Tomado de: <https://www.telehit.com/musica/carla-morrison-demanda-a-charles-ans-por-robar-su-musica>
- Giddens, A. (2002). Cultura y sociedad. En A. Giddens, *Sociología* (págs. 51-82). Madrid: Alianza Editorial.
- Giroux, H. A. (11 de julio-diciembre de 1985). *Teorías de la reproducción y la resistencia en la nueva sociología de la educación: un análisis crítico*. (R. Serul, Ed.) Retrieved Diciembre de 2021, from Cuadernos políticos: <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.44/cp.44.6.%20HenryAGiro ux.pdf>

- González, L. (1999). *El oficio de historiar*. Zamora, Michoacán, México: EL Colegio de Michoacán.
- González, P. H., Castro, K. (Productores), & Del Valle, T. (Dirección). (2016). *Vida Hip Hop, Historia Callejera* [Película]. Chile.
- INEE. (2017). Directrices para mejorar la permanencia escolar en la educación media superior. (B. G. Sánchez, Ed.) Benito Juárez, Ciudad de México, México.
- Ivey, A. L., & Morris, S. H. (s.f.). *Gangsta's Paradise* [Grabado por Coolio, & L.V.]. De *Gangsta's Paradise*. Los Angeles, California, EE.UU.: D. Rasheed.
- Jackson, O. (1988). *Straight Outta Compton* [Grabado por N.W.A.]. De *Straight Outta Compton* [CD]. Los Angeles, California, EE.UU.: J. Heller.
- Jara, V. (1974). *Manifiesto* [Grabado por V. Jara]. De *Manifiesto* [LP]. Santiago, Chile.
- Khamis, K., Adegite, G., Harpel, N. (Productores), Parker, L. (Escritor), & Khamis, K. (Dirección). (2013). *40 years of Hip hop* [Película]. EE.UU.: Breekpunt.
- Manheim, K. (1970). La educación como técnica social. . En L. Pereira, & M. M. Foracchi, *Educación y sociedad. Ensayos sobre sociología de la educación* (pág. 367). Buenos Aires: El ateneo.
- Mills, W. (2003). *La imaginación sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Morris, S. H. (1976). *Pastime Paradise* [Grabado por S. H. Morris]. De *Songs in the Key of Life*. Los Angeles, California, EE.UU.: S. H. Morris.
- Musgrave, P. (1972). La familia y la educación. En P. Musgrave, *Sociología de la educación* (pág. 495). Barcelona: Herder.
- Nation, Z. (s.f.). *Zulu Nation*. Retrieved 25 de junio de 2022, from About Zulu Nation: <https://www.zulunation.com/about-zulunation/>
- Noyer, P. d., Anderson, I., & Martin, G. (2003). Hip-Hop. En P. d. Noyer, I. Anderson, & G. Martin, *The Illustrated encyclopedia of music: from rock, pop, jazz, blues and hip hop to classical, folk, world and more*. Londres, Inglaterra: Flametree.
- Parsons, T. (1991). El salón de clase como sistema social: algunas de sus funciones dentro de la sociedad norteamericana. En G. Villanueva, & H. Guerrero, *El debate social en torno a la educación. Enfoques predominantes*. México, México: UNAM-ENEP-ACATLÁN.
- Portantiero, J. C. (1985). La hegemonía como relación educativa. *Las dimensiones sociales de la educación*. (M. Ibarrola, Ed., & M. D. Ibarrola, Recopilador) El Caballito.
- Ramírez, M. (Productor), & Ramírez, M. (Dirección). (2006). *Sublevación Urbana* [Película]. Colombia.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago, Chile: LOM.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Ridenhour, C. (1989). *Fight the Power* [Grabado por P. Enemy]. De *Fear of The Black Planet*. New York, Estados Unidos de América: Def Jam Recordings.
- Robinson, S., Edwards, B., Rodgers, N., & Gang., T. S. (1979). *Rapper's Delight* [Grabado por T. S. Gang]. De *Sugarhill Gang* [CD]. Bronx, New York, EE.UU.: S. Robinson.
- Rojas Ramírez, A. (2011). *Núcleo Cultural Hip Hop*. Ecos Suicidas Ediciones.
- Sánchez Sandoval, E. I. (2016). *Hip hop y rap: medios de identificación social en los jóvenes del Distrito Federal*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Aragón. Nezahualcóyotl: UNAM.
- Sandoval, D. (Productor), & Sandoval, D. (Dirección). (2014). *Hello My Name is HIP Hop* [Película]. México.
- Santos Unamuno, E. (2001). *El resurgir de la rima: los poetas románticos del rap*. Centro Virtual Cervantes.
- Sosa, C. (Productor), Terrazas, K. (Escritor), & Terrazas, K. (Dirección). (2016). *Somos Lengua* [Película]. México.
- Toogood, P., Marrow, T. (Producers), Marrow, T. (Writer), & Marrow, T. (Director). (2012). *Something from nothing: the art of rap* [Motion Picture]. EE.UU.: Indomina Releasing.

Vélez Sánchez, A. (abril de 2011). El movimiento Contracultural "rap gangsta" como constructor de identidad social. 167. D.F., México: UNAM.

Wheeler, D., Bascunan, R., Peters, R., McFadyen, S., Dunn, S., & George, N. (2016). Hip-hop evolution.