

El Hip Hop empodera: la experiencia de los practicantes de Hip Hop en Morelia, Michoacán

Hip Hop empowers: the experience of Hip Hop practitioners in Morelia, Michoacán

Juan Juárez Martínez ¹
jjuares.gc@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4386-6539>

DOI: 10.32870/rhgc.a5.n9.4.25a
Obra bajo licencia internacional:
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0



Recibido: 04/09/2024
Revisado: 21/10/2024
Aprobado: 13/11/2024

Resumen

Este trabajo presenta una parte importante de la tesis de grado que se realizó para obtener el título de Maestro en Gestión y Desarrollo Cultural. Se hace una discusión teórica sobre cultura y gestión cultural abordando diversos autores, para poder concretar con una definición diversa y significativa que fuera útil para abordar el tema del hip hop.

A su vez, aborda la historia y el nacimiento del Hip Hop, así como los rechazos que este tuvo durante muchos años en los Estados Unidos de América. Se trabajó con diversos autores para poder generar una discusión teórica sobre el empoderamiento.

El objetivo general del presente artículo, es presentar las maneras en que el Hip Hop ha logrado empoderar a sus practicantes. Su principal aportación es mostrar el amplio horizonte de posibilidades que el Hip Hop ha ofrecido desde antes de su surgimiento hasta la fecha.

Palabras clave: *Empoderamiento, Hip Hop, cultura, gestión cultural, política*

Abstract

This work presents an important part of the degree thesis that was carried out to obtain the title of Master in Management and Cultural Development. A theoretical discussion on culture and cultural management is made, addressing various authors, in order to come up with a diverse and significant definition that would be useful to address the topic of hip hop.

At the same time, it addresses the history and birth of Hip Hop, as well as the rejections it had for many years in the United States of America. We worked with various authors to generate a theoretical discussion on empowerment.

The general objective of this article is to present the ways in which Hip Hop has managed to empower its practitioners. Its main contribution is to show the broad horizon of possibilities that Hip Hop has offered from before its emergence to date.

Key words: *Empowerment, Hip Hop, Culture, Cultural Management, Politics*

1. Licenciado en Literatura Intercultural por la Universidad Nacional Autónoma de México y Maestro en Gestión y Desarrollo Cultural por la Universidad de Guadalajara. En 2023 y 2024 fue becario del programa *OneBeat*, financiado por el Departamento de los Estados Unidos de América. Actualmente, es presidente fundador de Patrimonio Hip Hop A. C., organización que promueve el desarrollo social desde la cultura Hip Hop en Morelia, Michoacán. Director del primer centro cultural especializado en esta cultura del país y organizador de la Primera Cumbre Latinoamericana de Rap: Voces del Hip Hop en 2018 y de la Cumbre Mexicana del Hip Hop 2025, proyecto coproducido con la UNAM que formulará las primeras propuestas de políticas públicas para ese sector en México. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4386-6539>

Introducción

With this power and sense of urgency, Hip Hop has had a forty-year history of giving voice to the voiceless, allowing people a renewed freedom of cultural expression, and giving people tools to liberate themselves from a belief that their external conditions define them.

In this vein, Hip Hop fuels life.

Raphael Travis Jr. en The Healing Power of Hip Hop

El Hip Hop, ha logrado otorgar herramientas a las comunidades en las que se inserta para hacer frente a las problemáticas más inmediatas. También, ha ofrecido un panorama de posibilidades para que los practicantes de sus disciplinas artísticas puedan decidir con mayor libertad y criterio sobre su futuro. En la presente investigación, se pretende dejar claro el poder que el Hip Hop otorga a las personas que han sido practicantes de alguna de sus ramas artísticas, así como de la transformación que ha generado en sus entornos familiares y amistosos.

Existe una relación muy estrecha entre el Hip Hop y sus practicantes. La socialización, los procesos de aceptación y la empatía que se desarrollan desde este, pueden ser percibidos -muchas veces-, como lo contrario a la forma educativa tradicional: desde la libertad para tatuarse la piel como un reforzamiento de ideales, los valores transmitidos en canciones que muchas veces carecen de un filtro moral tradicional como otros géneros musicales, la crítica política que se hace presente en su ejercicio, la complicada y (muchas veces), arriesgada serie de movimientos dancísticos del breaking y los retos que cada una de las disciplinas implica.

Todos estos elementos han logrado trabajar en conjunto para construir un sistema social que pueda ser seguro y unas prácticas artísticas que pueden ayudar a construir cohesión social y afinidad entre sus practicantes. En este trabajo, se busca ofrecer un panorama sobre la potencialidad del Hip Hop como una herramienta de cambio social y de empoderamiento, desde un recorrido histórico y político hasta estudios de caso.

En el primer apartado, titulado *Cuatro pilares: cultura, gestión cultural, empoderamiento y Hip Hop*; se mostrará el marco teórico realizado para este trabajo. Se recurrió a la definición propuesta por Clifford Geertz (1973) en *La interpretación de las culturas*, para entender el concepto de cultura y así, poder elaborar una propia definición del término que tomará en cuenta al mismo Hip Hop y su influencia. A su vez, revisaremos la multidisciplinariedad de la gestión cultural desde una gestión orientada a la mercadología y al liderazgo empresarial para poder adaptarla a las necesidades de la sociedad capitalista actual hasta el trabajo comunitario, aterrizando con López Borbón (2015) y su texto *La Gestión Cultural como construcción de ciudadanía*.

Con el propósito de hacer un acercamiento histórico al concepto de empoderamiento se recurrió al texto de Calvés (2009) titulado *Empowerment: The History of a Key Concept in Contemporary Development Discourse* y se aterrizó, con la propuesta de Adams (2008) en su texto *Empowerment, Participation and Social Work*.

A su vez, se realizó un repaso de corte teórico, histórico y político con el objetivo de introducir al Hip Hop a este trabajo; se recurrió al texto con mayor referencia de los últimos años para entender histórica y sociológicamente a esta manifestación cultural: *Generación Hip-Hop* de Jeff Chang (2014); junto con el texto del activista y filósofo Hip Hop KRS One (2009) titulado *The Gospel of Hip Hop*.

El último texto consultado es el trabajo de Raphael Travis Jr. (2016) titulado *The Healing Power of Hip Hop*, donde se explora detenidamente, los cambios sociales que ha propiciado esta manifestación desde sus inicios en 1973, su relación con los movimientos de liberación latinos y afrodescendientes en Estados Unidos (como el *Black Panther Party* y la *Young Lords Organization*) y la libertad de decisión que ha propiciado en sus practicantes. Es necesario hacer la aclaración de que este texto fue escrito desde la disciplina del Trabajo Social y que Travis Jr. es doctor en esta misma disciplina, ejerciendo en la Texas State School of Social Work.

Es importante mencionar que la fórmula “cuatro pilares” pretende hacer eco en este trabajo de los llamados “cuatro elementos” del Hip Hop que son, justamente, *el breaking, el rap, el graffiti y el djing*.

Cuatro pilares: cultura, gestión cultural, Hip Hop y empoderamiento

Cultura

En *La interpretación de las culturas* de Clifford Geertz (1973), se diseña una definición de cultura que, pese a ser conflictiva, todavía resulta útil para mostrar un panorama amplio del concepto, pese al eterno debate que gira a su alrededor. En este, aún con reservas, dice que la cultura es:

Una serie de dispositivos simbólicos para controlar la conducta, como una serie de fuentes extrasomáticas de información, la cultura suministra el vínculo entre lo que los hombres son intrínsecamente capaces de llegar a ser y lo que realmente llegan a ser uno por uno. Llegar a ser humano es llegar a ser un individuo y llegamos a ser individuos guiados por esquemas culturales, por sistemas de significación históricamente creados en virtud de los cuales formamos, ordenamos, sustentamos y dirigimos nuestras vidas (Geertz, 1973, p. 52).

Sobre esta conceptualización es que será construida una definición propia para tratar el tema que será abordado más adelante: el Hip Hop. Por otro lado, Travis, R. Jr. menciona que el Hip Hop, es una cultura con capacidades a nivel individual y comunitario: “These values, such as individuality, authenticity, survival, creativity, unity, and protest, when looked at collectively, can be understood as a superordinate value of betterment [sic], or active participation in positive growth and well-being” (Travis, R. Jr., 2016, p.5).

Por otro lado, y como será abordado más adelante, es necesario apuntar la mala reputación que los medios oficiales han formulado con respecto al Hip Hop. Es cierto que muchas conductas y acciones poco sanas han caminado paralelamente con quienes participan de este movimiento cultural, pero también es cierto que el Hip Hop ha tenido presencia en muchos procesos de sanación comunitaria: “We can recognize risk, but build upon the empowering elements to promote esteem, resilience, growth, community and change” (Travis, R. Jr., 2016, p.3).

Nunca sobrar  traer a colaci3n los discursos de DMC (eachoneteachjuan, 1 abril de 2023) y de *Wise Intelligent* (P. JAGUAR, 22 julio 2022) en los que ese habla de la manera en que el sistema estadounidense ha logrado esconder propuestas más positivas y sanas del Hip Hop bajo el velo de la guerra de pandillas, el narcotráfico, la presentaci3n de protagonistas racionalizados con baja autoestima en la televisi3n y las conductas de abuso y violencia.

Resulta necesario tomar en cuenta lo que L3pez Borb3n (2015) indica sobre la criminalizaci3n de las juventudes, salvo en los casos en los que estas son consideradas públicos objetivos de la militancia política partidista: “En la actualidad, los j3venes siguen estando criminalizados, pero son usados como clientelas políticas de las aspiraciones de los gobernantes” (L3pez, 2015, p.66), esto al respecto de los movimientos culturales disidentes de gran alcance, como el rock de la década de 1980. Justo en esa década, aunque a finales, fue que el Hip Hop tuvo una repercusi3n social tremenda con grupos como Wu-Tang Clan y N.W.A., estos últimos víctimas de una persecuci3n policiaca en el concierto que ofrecieron en Detroit, Chicago en el año de 1989, mientras rapeaban la canci3n “Fuck Tha Police” (Hochman, 1989; Pareles, 1989). Es importante mencionar la labor de la gesti3n cultural para L3pez Borb3n (2015), pues ella apunta hacia el lado de que cualquier proceso de gesti3n de lo cultural, debe ser dirigido hacia la creaci3n del bienestar común y hacia la sociabilidad, entornos propicios para la recreaci3n y el desarrollo de la libre identidad.

Entonces, retomando los elementos de los tres trabajos mencionados anteriormente, una definici3n de cultura para el presente trabajo, se propone considerar a la cultura como:

Una serie de dispositivos simb3licos que permiten procesos hermenéuticos entre los distintos grupos sociales humanos. Estos dispositivos regulan su actividad y su conducta a través de ideologías, valores y acuerdos que les permiten dirigir sus esfuerzos individuales hacia intereses colectivos, propiciando el desarrollo de la libre identidad. Los esfuerzos se ven reflejados en procesos políticos, educativos, éticos y morales acordados, y se manifiestan también, en expresiones artísticas. Estas tienen como objetivo, dentro de su dimensi3n lúdica, el desarrollo del pensamiento crítico, el establecimiento del bienestar común, el apoyo mutuo y la igualdad sustantiva entre sus practicantes para hacer frente a las problemáticas políticas y sociales, en búsqueda de su resoluci3n. En su postura más individual, una cultura provee los valores y las herramientas para que sus integrantes puedan desenvolverse adecuadamente bajo el sistema que les rige; en su postura colectiva estos valores y herramientas se ven contrastados con la experiencia de sus comunidades y se retroalimentan para sumar el tejido social.

Es meritorio añadir que los principios fundamentales del Hip Hop son: peace, love, unity and having fun”, mismos que se han difuminado con el pasar de los años gracias a la industrializaci3n del movimiento, la búsqueda del frontman, el sistema neoliberal regido por la competencia y la reproducci3n de estilos de vida poco sanos y propositivos a la sociedad y a los principios seguidores del Hip Hop.

Gestión Cultural

Entre las perspectivas consultadas y presentadas por Tovar (2007), Zayas Nieves (2015), Bayardo (2018), Guerra (2010) y Rubim (2016), la propuesta realizada por Trovar para definir a la gestión cultural resulta una de las más adecuadas y enriquecidas, como la disciplina de administración de recursos con fines culturales, por tomar en cuenta a alguno de los mencionados autores y sus propios aportes al mismo término.

Ella considera a la gestión cultural como “la opción de orientar la actividad de la organización cultural con base en principios y criterios empresariales y gerenciales que le dé posibilidades de desarrollo y sostenimiento en el escenario económico para llevar a cabo su misión” (Tovar, 2007, p.26), sin dejar afuera el aspecto de la administración de recursos, las técnicas de marketing cultural (Bayardo, 2018, p. 28) y el sondeo de recursos para generar un presupuesto de funcionamiento (Tovar, 2007, p. 33). Resulta adecuado añadir a esta definición los elementos De La Vega, retomando a Mónica Lacarrieu, donde menciona que “la gestión cultural enmarca a las relaciones entre cultura, economía y política, y en un contexto de nuevas alianzas público-privadas que requieren de habilidades relacionadas a la comunicación, el entretenimiento, la publicidad, el marketing, entre otros” (De La Vega, 2016, p. 100).

Lo anterior, sin dejar de lado que se ha acudido a la gestión cultural como una herramienta para generar eventos académicos, culturales y artísticos gratuitos con fines de reflexión y concientización social. Es decir, también se aprecia a la gestión como una firme capacitación administrativa y de aterrizaje de ideas, así como una disciplina de preparación constante en cuanto a las técnicas y *marketing cultural* y de retos técnicos en cuanto a la creación de públicos. Del mismo modo, la gestión cultural implica mediar y apoyar a artistas y creadores que no han podido adquirir las herramientas para solicitar financiamientos para sus proyectos e impulsar sus carreras.

Por otro lado, las bases empresariales que plantea esta perspectiva logran que los proyectos a largo plazo puedan tener mayor esperanza de vida, ya que no se recurre únicamente al presupuesto del erario y a las convocatorias gubernamentales. Al constituirse como una empresa o como cualquier otra Organización de la Sociedad Civil se tiene la completa libertad de saber con qué financiamiento se podrá trabajar para una actividad o para un periodo específico.

Sin embargo, la perspectiva que ofrece López Borbón resulta aún más visionaria, pues ella apunta hacia la gestión de lo cultural encaminada a la construcción de comunidades y sociedades libres y sanas. La investigadora critica a la gestión cultural inclinada hacia la realización de eventos culturales y artísticos, pues estos no tienen un impacto de largo aliento entre sus asistentes y, difícilmente cuentan con planes de permanencia que realmente puedan impactar al entorno social. Además, estos suelen formar parte de las agendas de las secretarías, y no necesariamente son gestionados ni promovidos por los propios ciudadanos. Para López Borbón, es necesario considerar a la gestión como una herramienta para el fortalecimiento y la generación de ciudadanía, propiciando la inclusión, la diversidad y el desarrollo de la convivencia intercultural entre ciudadanos.

Para construir ciudadanía, es necesario que la gestión cultural deje de apreciarse únicamente como una disciplina de administración de recursos y formación de públicos, pues esto no garantiza que los asistentes a los eventos reflexionen en torno a las cuestiones que se presentan, sino que se valoran únicamente por la cantidad de personas que asistieron y eso parece ser la meta: que cada vez más gente asista.

Sin embargo, los asistentes se retiran sin participar realmente de ello, pues no se les ha permitido ser corresponsables de los procesos que los atraviesan. A todo esto, la Gestión Cultural debería tocar a la gente y su vida “transformarla o suscitar los diálogos necesarios para el ejercicio de la identidad, la construcción de convivencia y el ejercicio de los derechos y deberes que constituyeron la ciudadanía activa y que hace corresponsables a quienes participación de las dinámicas donde se involucra la construcción del bienestar (López, 2015, p.5).

Ella, pide ver a los gestores y a la gestión, más allá de ser agentes de artistas, organizadores de eventos y formadores de públicos, pues eso limitaría las capacidades de la propia disciplina. Del otro lado de la moneda, lo anterior no implica la ambición por gestionar la totalidad de la cultura ni por enfocarse en la salvación de las comunidades marginadas, en quienes, por cierto, se debería poner el ojo para incentivar su participación.

Por otro lado, y aterrizando al terreno de las manifestaciones urbanas y del Hip Hop como se verá más adelante, los espacios en los que sus practicantes se desarrollan artísticamente, suelen situarse en las periferias de las ciudades. Ellos devienen en agentes políticos en resistencia que organizan pequeños eventos para demostrar sus habilidades artísticas, se organizan en grupos para entrenar y desenvolverse socialmente y también se incentiva una crítica callejera hacia la política gubernamental y las Bellas Artes, de donde son excluidos con frecuencia. En estos entornos de riesgo es que el Hip Hop ha logrado incentivar a miles de jóvenes alrededor del mundo para transformar sus realidades y les ha dado las herramientas para contar sus experiencias desfavorables y negativas:

La ciudad de los márgenes es narrada en lógica de inseguridad y violencia, los actores son seres empobrecidos que han vivido alguna calamidad, héroes de su propia desgracia (...) o protagonistas de hechos que los criminalizan. El trámite de las demandas sociales y sus manifestaciones dejan de ser noticia urbana y ahora se cuentan como responsables del caos en tránsito (López, 2015, p.47).

Dinámicas como la presentada por la gestora e investigadora cultural, se ejemplifican en el libro de ensayos *Hip-Hop, cultura y participación. La visibilidad de la juventud de las periferias urbanas* que tuvo a bien editar Rosana Martins (2015), donde expone las experiencias de los practicantes del Hip Hop en Brasil y Portugal y su involucramiento con sus círculos próximos y sus políticas públicas.

Es necesario hablar de un tema de suma relevancia para la participación ciudadana en torno a lo cultural y al empoderamiento de los practicantes del Hip Hop y otras manifestaciones culturales urbanas. En Morelia, Michoacán, se dio el caso de una iniciativa que incentivó a la gestión cultural comunitaria, si se le puede encerrar en un tecnicismo, o del rescate de inmueble de grandes dimensiones en el Centro Histórico de la ciudad. Este espacio, que hace

muchos años dejó de ser la Central Camionera, abandonado por más de 15 años en los límites del Centro Histórico, fue ocupado por artistas que dieron vida al recinto y empezaron a impartir talleres artísticos dentro. Por supuesto, sin permisos ni autorizaciones gubernamentales.

Ahí comenzó a tejerse un proyecto llamado *Centro de Experimentación Plástica y Artística* (Foto CEPA) donde asistía un gran número de personas interesadas en sus talleres y actividades. Debido a la ocupación, y bajo la obvia consideración de espacios artísticos únicamente como aquellos con actividades relacionadas a las Bellas Artes, el Ayuntamiento de Morelia desalojó a los artistas y a los asistentes y, en contraste, instaló el Juzgado Cívico Municipal, bajo las órdenes del entonces Presidente Municipal Alfonso Martínez Alcázar, en el año de 2016 ². Cabe destacar que, pese a las promesas de reubicar el Foro CEPA, esto no ha sucedido desde su desalojo y, desafortunadamente, parece que nunca sucederá.

Respecto a este tipo de espacios, López Borbón menciona que “en distintas ciudades, se han detectado casos donde la infraestructura nueva o rescatada, no está disponible para grupos culturales que realizan su labor en donde están ubicados estos centros, porque no pertenecen a las redes de favores ni están dispuestos a participar en ellas” (López, 2015, p.54).

Rosa Martins también habla de casos parecidos: “Desde este principio la apropiación de algunos espacios en el centro de las ciudades, como la estación de Sao Paulo, traduce las microculturas juveniles, expresadas no solamente en la periferia donde residen. En el centro urbano, estos locales expresan los modos de negociación identitaria (‘locales de trasado’ para aquellos que hacen parte de una identidad y de una referencia grupal centrada en la idea del “nosotros”) (Martins, 2015, p. 46). Esto cobra aún más relevancia cuando se toma en cuenta que un espacio ubicado en Sao Paulo mismo, el Ouvidor 63, un edificio completamente abandonado, que después fue ocupado por artistas Hip Hop con las mismas intenciones del CEPA, se encuentra en constante amenaza de desalojo por parte del gobierno brasileño.

Parece urgente hablar de casos como el Foto CEPA, pues son exactamente el tipo de iniciativas ciudadanas y populares que, en virtud de contar con una pluralidad de opiniones y puntos de vista desde su germinación, abren las puertas a perspectivas disidentes y a diálogos interculturales. Estos terminan por construir un espacio de libertad y seguridad que, más bien, debería ser procurado e incentivado por el Estado. De alguna manera es cierto que muchas veces este tipo de iniciativas deberían ser apoyadas por el mismo, a manera de reconocer que son proyectos que ni él mismo ha podido crear. En este sentido, los propios ciudadanos son los que se encuentran realizando el trabajo del Estado.

Para concluir, resulta de gran relevancia rescatar la definición que López Borbón formula sobre la gestión cultural “el ensamblaje de espacios y tiempos para la realización y el diálogo entre diferentes, es decir, construye estructuras a veces permanentes, a veces intermitentes, para el diálogo intercultural” (López, 2015, p. 61). Esta definición resulta más pertinente para el tema de este trabajo de investigación que la propuesta por Tovar.

2. Al respecto, consultar: En riesgo de desaparecer el Foro CEPA (RedLab, s.f.) y Ayuntamiento de Morelia se justifica y asegura que dignificará la labor del Foro CEPA (Revolución 2.0, 6 de diciembre de 2016).

El Hip Hop

El Hip Hop es una manifestación cultural cuyo origen se data en el *borough* del Bronx, Nueva York, en la década de 1970. Se ha propuesto que la fecha exacta del surgimiento de esta manifestación sea el 11 de agosto de 1973, pues esta noche Cindy Campbell y Clive Campbell, un par de hermanos que habían migrado desde Jamaica a los Estados Unidos de América, organizaron una fiesta de inicio de cursos en el 1520 de Sedgwick Avenue, un edificio de departamentos que tenía un salón de reuniones y fiestas en su plana baja: “The year 1973 saw a now-legendary parti at 1520 Sedgwick Avenue in the Bronx, New York, with sixteen-year-old Kool Here as the deejay”. It is cited as one of the flagship moments in deejaying, emceeing, and b-boying/b-girling” (Travis, 2014, p.41).

En la entrevista que Chan (2014) hizo a los hermanos Cindy y Clive Campbell (después llamado “DJ Kool Here”), renombrado como “los padres del Hip Hop”, ella comentó que el objetivo de dicha fiesta era reunir el dinero necesario para comprarse ropa nueva, pues regresarían de vacaciones y ella quería lucir nuevas prendas para el retorno a clases.

Entonces le pidió a su hermano Clive, quien era un *dj* desde hace poco tiempo, que tocara en la fiesta. A pesar de tener poco tiempo mezclando música, Clive había aprendido en Jamaica las artes del *Sound System* y los ritmos caribeños de la isla, por lo que se les facilitó encajar en El Bronx, entre la población afrodescendiente y latina que gustaba de las habilidades y conocimientos musicales del adolescente jamaicano. Por supuesto que Clive no era el único heredero de esta tradición musical radicando en El Bronx, pero sí era de los pocos que podrían no cobrarle a Cindy por protagonizar la fiesta que había organizado.

Independientemente de que esta fiesta fuera la que dio origen al Hip Hop, es necesario mencionar que hay varias posturas que critican este aspecto. En este trabajo no se ahondará en ellas, pero sí es cierto que, como casi toda manifestación cultural, el Hip Hop se debió a una sucesión de eventos que desembocaron en aquella fiesta. Es decir, datar el origen de esta manifestación en aquel 11 de agosto de 1973, es más una suerte de capricho por fijar una fecha que realmente un evento lo suficientemente trascendental para que mereciera fijar en ella su origen. Como esa fiesta, ya habían realizado bastantes *Block Parties* en El Bronx, y las hubo también después.

Repaso político del Hip Hop

Viene a bien contextualizar socialmente esta situación con base a los aportes de Chang (2014) y Travis, R. Jr. (2016). En las décadas de 1960 y 1970, las grandes ciudades de Estados Unidos sufrieron un gran cambio: varios de los políticos de Nueva York, por ejemplo, Robert Moses, realizaron iniciativas para que las poblaciones migrantes fueran retiradas a los márgenes de la ciudad con la promesa de ofrecerles viviendas a bajo costo y oportunidades laborales. Muchas familias fueron desplazadas de sus hogares y se movieron a lugares como Brooklyn, Queens y El Bronx. Allí, se encontraron con la sorpresa de que las viviendas que les habían prometido eran grandes edificios de departamentos en los que apenas cabía una familia de tres o cuatro personas.

Para Moses, este modelo de “torres en el parque” era una ecuación matemática que resolvía con elegancia varios problemas espinosos -ofrecer espacios abiertos dentro de un tejido social urbano y viviendas para las personas de bajos recursos que había desplazado – con una excelente relación costo-beneficio. Casualmente, también cumplía otra condición: la “demolición de los barrios pobres”, la renovación comercial y la erradicación del movimiento sindical de los locatarios (Chang, 2014, p. 23).

Cabe mencionar que muchas de las familias eran numerosas y de condiciones económicamente desfavorables. La sorpresa con respecto a las promesas laborales no fue distinta: se encontraron atendidos por el olvido de los políticos que les habían asegurado la estabilidad económica.

En los guetos de Manhattan, Moses usó permisos de “renovación urbana” para clausurar barrios enteros, ahuyentar a los dueños de numerosos negocios que prosperaban en la zona y evacuar a familias pobres de afroamericanos, puertorriqueños y judíos. Muchos no tuvieron más opción que trasladarse a lugares como el este de Brooklyn y el South Bronx, donde las viviendas públicas estaban en pleno auge, pero ya no se conseguía trabajo. La filosofía de Moses, señaló uno de sus socios, era “si algo no es realmente sustancia, no vale la pena hacerlo” (Chang, 2014, p. 23).

Como era de esperarse, el desplazamiento fue provocado para limpiar a las grandes ciudades de los grupos inmigrantes y, en su lugar, ofrecer viviendas de calidad para la gente aceptada y privilegiada de Estados Unidos: la gente blanca. De hecho, y en contraste, una de las acciones que más pudieron acentuar el nacimiento de la sección de Nueva York del Partido de las Panteras Negras, fueron iniciativas económicas como esta, sin dejar de lado el racismo y la brutalidad policiaca con que eran tratadas las comunidades afroamericanas.

De este modo, el boom de la construcción en el área de Nueva York en las décadas del cincuenta y sesenta le brindó aldeas a la comunidad blanca de clase media, en los suburbios como Levittown: amplias, prefabricadas, proliferas y exclusivamente para blancos. En cambio, la clase obrera solo recibió nueve o más monótonos bloques de concreto en medio de supuestos “parques” aislados y desolados, que muy pronto sufrirán altísimos niveles de inseguridad (Chang, 2014, p.23).

Al verse enfrentados por la falta de atención de las autoridades políticas de la región, los grupos desplazados empezaron a optar por otras maneras de sobrevivir: el crimen, el narcotráfico y la violencia de pandillas³. Y es que parece justificado: ante la falta de oportunidades laborales y el instinto de supervivencia, los más jóvenes (y los no tan jóvenes) vieron que esta opción era la más accesible, de gran recompensa, aunque de alto riesgo también. Organizarse en pandillas parecía lo más adecuado para “apartar” su zona y autodefenderse de los blancos (aunque pronto también de las demás pandillas), por lo que la familiaridad y los efectos surgieron naturalmente. Es así, que los hijos de quienes estaban dentro de las pandillas ya eran, automáticamente, parte de las mismas y también, enemigos de los nuevos miembros de las otras pandillas.

El aislamiento de las élites blancas tuvo su contraparte violenta en las calles, a donde habían sido relegadas las personas de tez oscura. Cuando las familias afroamericanas, afrocaribeñas y latinas se mudaron a barrios que hasta hace poco eran mayormente de judíos, irlandeses e italianos, bandas de jóvenes delincuentes blancos comenzaron a acosar a los recién llegados, golpeándolos en los patios de los colegios y en peleas callejeras. En consecuencia, los jóvenes negros y latinos formaron sus propias pandillas, primero en defensa propia y luego también por poder y diversión (Chang, 2014, p.24).

3. Se le llama pandilla, *crew* o *gang*, al grupo conformado por delincuentes, narcotraficantes, pero dentro del Hip Hop también se les llama así a los grupos compuestos por raperos, graffiteros, *djs* y/o *bboys* y *bgirls*.

Esto le vino como anillo al dedo a la clase política, pues no tenían que llevar a cabo ninguna acción de riesgo para que los desplazados se enfrentaran y se mataran entre ellos mismos. La clase política vio la oportunidad de perpetuar este sistema de autodestrucción y les empezó a proveer de un mercado de armas y drogas, todo por debajo de la mesa. Era la oportunidad perfecta: lograba que los indeseables se mataran entre ellos y se reforzaba el estigma de que los negros y latinos eran todos violentos, drogadictos, narcotraficantes y malhechores. De esta manera se justificaría la movilización de las “buenas personas” hacia las urbes, pues el gobierno buscaba protegerles de las clases sociales desfavorecidas y violentas (flores que él mismo había sembrado).

Los movimientos de autodefensa y reivindicación como las Panteras Negras vieron lo peligroso y maquiavélico en todo este juego de intereses y opresión, y con la sección de Nueva York quisieron concientizar a los afroamericanos de que debían dejar de ser las marionetas del sistema que incentivaba su autodestrucción, así como del respeto y la contribución comunitaria: “First ship ‘em dope and let ‘em deal to brothers/ give ‘em guns, step black, watch ‘em kill each other” (2Pac, 5 de julio 2021, 00m35s). Promovieron iniciativas de educación centradas en la historia negra de Estados Unidos, promovieron la creación de comedores comunitarios y atención médica de gran calidad, así como educación artística y cívica con base en los códigos del propio partido y su llamado *Programa de los Diez Puntos* (Black Panther Party, s.f) en las regiones donde tenían presencia, incluyendo la ciudad de Nueva York.

Organizaciones políticas como el Partido de las Panteras Negras y los Young Lords compitieron con esas pandillas barriales para ganarse el corazón y la mente de los jóvenes, pero no tardaron en llamar la atención de las autoridades, las cuales comenzaron a ejercer sobre ellos presiones constantes, a veces con desenlaces fatales. El optimismo del movimiento de los derechos civiles y la convicción de los movimientos negros y latinos como el Black Power y el Brown Power terminaron desembocando en una furia organizada y en un gran cansancio (Chang, 2014, p.24).

Entonces el desarrollo de la música negra (el blues, el funk y el reggae, serían los primeros mayores exponentes de esta manifestación), aquellas expresiones dancísticas de tradición africana, de las maneras de supervivencia y la falta de empleos ante el éxodo negro hacia el *South Bronx*, aterrizaron en actividades lúdicas y de fiesta como las que protagonizaron y organizaron Cindy y Clive Campbell.

En estas fiestas fue poco a poco incorporándose la figura de un maestro de ceremonias (*mc*), misma que pasó a ser quien animara la fiesta con un micrófono a ser quien protagonizara dicha fiesta con sus rimas y, poco a poco, con sus raps. En los raps, además de la temática de la diversión, los mcs empezaron a encontrar una manera de catarsis social, una manera en que podían expresarse libremente con gente que compartía sus mismas condiciones de opresión, falta de oportunidades y abandono. “Si la cultura del blues se había desarrollado en condiciones de opresión y trabajos forzados, la cultura del hip-hop surgirá, precisamente, de la falta de trabajo” (Chang, 2014, p.25).

Por otro lado, esta manifestación se siguió desarrollando y poco a poco varios elementos artísticos se fueron incorporando a su cúmulo de manifestaciones. Tradicionalmente se contempla que el rap, el *graffiti*, el *Djing* y el *Breacking* son los elementos artísticos desde los

que se manifiesta el Hip Hop. Sin embargo, el pionero, activista, rapero y filósofo del Hip Hop, KRS One (2009), propuso otros cinco más: el *Street Language*, el *Street Knowledge*, el *Street Fashion*, el *Beatboxing* y el *Street Entrepreneurialism*. Con estos elementos, el Hip Hop fue siendo adoptado y adaptándose poco a poco a los contextos de los barrios a los que llegaba.

Fernando Orejuela (2015) situó a la Golden Era del rap en las producciones de los años 80 - con exponente como Run DMC, Queen Latifah, LL Cool J y Nayobe -, una década después de la fiesta que ofrecieron Cindy y Clive Campbell, como apunta Juárez Martínez (2021) en su texto *Primeras palabras para el estudio performático del freestyle rap: la dimensión poética*. Esto es importante porque esta Golden Era es justamente la década en que el Hip Hop empezó a adquirir reconocimiento mundial, ganó terreno en varios países y generó estrellas musicales como Wu-Tang Clan, N.W.A., Run DMC y DMX, entre otros: los primeros grupos de rap que cimentaron la industria musical (y creativa) del Hip Hop. Este impacto fue visto con signos de dólares por productoras como Sony/Columbia y Universal (Basu, 2005, p. 263).

Many consider 1988 one of the greatest years in Hip Hop history, with timeless releases across an incredible variety of styles (...). Back then, there were six major record labels: Warner Music Group, EMI, CBS Records (later Sony), BMG, Universal Music Group, and Polygram. Only three major record labels remain today: Universal Music Group, Sony Music Entertainment, and Warner Music Group, further consolidating distribution outlets (Travis, 2016, p. 29).

El Hip Hop logró tal alcance porque su música -el rap- difunde mensajes sobre la vida cotidiana, los errores y las victorias de las personas comunes y corrientes. Es un tipo de música que los jóvenes consumen porque les habla, en parte, sobre sí mismos y sus peripecias. Allí están los ejemplos de artistas actuales como Nach, Kase O y Rebeca Lane, artistas rap que han ganado gran repercusión porque narran historias como las que casi todo mundo vive, no las de los ricos ni los bien adinerados o posicionados.

Dolor de tripa toda la mañana,/ hoy viene a buscarme al instituto mi chavala./ Hace pirola por mí, un detallazo,/ solo unos minutos me separan de su abrazo./ Voy al baño a acicalarme, pero al ver mi cara/ llena de granos la dejo ensangrentada./ Envuelto en furia. Ganas de arrancarme el pelo./ Salgo pa fuera con el autoestima por el suelo (KaseO TV Oficial, 2016, 02m15s);

Si la tentación llamaba, yo acudía/ y me sacudía la monotonía de otro día./ No podía abandonar el sudor que aquellos senos me ofrecían/ y en su lujuria me hundía y me derretía./ Y es que solo fui otra víctima que creía ser verdugo/ del sexo sin compromiso y de su placer mudo./ Cansado y harto volví a mi cuarto, triste y oscuro,/ fue así como comprendí que sin amor no hay futuro (Nach, 2019, 1m43s);

Han pedido de mí que sea casta y pura,/ que no tenga deseos y que no me quepa duda./ Que mi felicidad está en la cocina/ haciendo guisos que engañen mi autoestima./ Debo aspirar a estar encadenada a una casa,/ estar casada, con lo mejor de mi casta embarazada,/ parirle hijos al sistema y si la tripa aprieta/ aprender a vivir callada la pobreza (Rebeca Lane, 2014, 02m03s).

Como ha sido mostrado, el Hip Hop se ha convertido en un movimiento con la presencia necesaria para mediar políticamente y artísticamente en una gran variedad de contextos sociales; así mismo, ha propiciado procesos de empoderamiento, resiliencia comunitaria y transformación social en los grupos e individuos en los que ha germinado su semilla.

El Hip Hop en México

En México la industria musical del Hip Hop no está tan bien arropada como en los Estados Unidos de América. Si bien, últimamente grupos y solistas como Rich Vagos, Homegrown Mafia, Alzada, Gera MXM, Aczino, Alemán y Santa Fe Klan han conseguido gran repercusión mediática, misma que les ha llevado a firmar contratos con discográficas y distribuidoras como las que se mencionaron anteriormente, no deja de ser una realidad que mucho del rap que se hace a nivel nacional circula, todavía, de “mano en mano” (adaptando la frase a los tiempos del streaming y la publicación de contenidos en redes sociales). Aún se lucha por conseguir recursos para la autoproducción de materiales musicales que puedan retribuir a esta actividad artística.

La industria multimillonaria que el Hip Hop representa en Estados Unidos no es la misma que se encuentra en México, por circunstancias geopolíticas y económicas como la falta de ingresos, la falta de medios de producción, la falta de acceso a discografías que aún buscan *producir pop* o *producir* el llamado pop latino (básicamente reggaetón blanco). Además de que el rap, por como sigue siendo escrito hoy en día y en este territorio político, no tiene posibilidad de entrar a las listas de reproducción de la radio ni a los canales televisivos de videoclips musicales.

Irónicamente, las cifras de reproducciones en YouTube de muchos raperos y raperas hablan por sí solas en cuanto a la repercusión que tienen entre un importante sector de la población. Lo que sucede es que los contenidos que se relatan en los raps no entran muchas veces dentro de lo políticamente correcto, dentro de los sistemas morales tradicionales, con palabras altisonantes y describiendo actividades que no son aceptadas socialmente, además de cargar con fuertes críticas sociales y políticas hacia el Sistema neoliberal y capitalista.

Esto no parece ser un problema en el *context* estadounidense porque las productoras y distribuidoras de renombre han logrado someter muchos de los contenidos de rap para que puedan ser distribuidos sin tanto problema (P. JAGUAR, 2022), sin importar que los artistas sean negros o latinos. En cambio, en México la historia es muy distinta. En lugar de ser una industria millonaria, se han catalogado a los esfuerzos de supervivencia gracias al Hip Hop como economía de resistencia, concepto que utiliza Olvera Gudiño (2016, p. 105), pues este refiere: “a los esfuerzos de jóvenes con menores recursos y oportunidades que están intentando vivir de su trabajo artístico, lo mismo que sus coetáneos más capitalizados, pero en condiciones mucho más adversas y sigue:

El concepto de resistencia se ubica desde el ámbito de los grupos subalternos y frente a los grupos estatales y paraestatales de poder; la resistencia aquí es multidimensional y se refiere a una reacción juvenil para acomodarse, negociar o hacer frente a las fuerzas que constriñen sus prácticas y expectativas. Unos resisten los poderes paralelos, evitan el narcorrap -actividad fugaz y peligrosa, una manera fácil de ganar dinero- y eiligen otra, aunque les obligue a trabajar más; otros resisten manteniendo espacios oficiales, aunque en ellos les prohiban hablar de la realidad o utilizar palabras altisonantes. Destaca su condición de sujetos asediados económica, política y militarmente, sin hablar ya del stigma particular por el tipo de bien que buscan comercializar. Sobre tal asedio construyen su economía en el contexto de precariedades laborales y educativas. Por ello, resulta pertinente el concepto de resistencia (Olvera, 2016, p. 105).

La relevancia de incluir un apartado económico sobre el Hip Hop en México, reside en que proporciona el contexto en el que se encuentran los participantes del Hip Hop que han sido entrevistados para esta investigación.

Resulta de gran importancia mencionar que, a pesar de que el Hip Hop en Estados Unidos de América ha logrado acaparar una gran atención y aceptación por parte de muchos de los sectores sociales, en México (y en Latinoamérica en general) el camino aún es largo para los artistas que quieran vivir económicamente de su música. Esto, aclarando, bajo la consideración de que se habla únicamente del rap. Desafortunadamente los demás elementos del Hip Hop, como el *Djing*, *Breaking* y el *graffiti* se encuentran aún muy lejos de algo parecido. La apuesta, sin embargo, es poder utilizar la presencia casi universal del Hip Hop para el beneficio económico de estos artistas y el beneficio social e las comunidades en que se ha adoptado esta manifestación gracias a la gestión cultural.

Empoderamiento

El concepto que será tratado puede resultar tan familiar como desconocido. Sucede que hoy en día, es usado repetidamente por varios movimientos políticos, por disciplinas como el Trabajo Social y hasta en el lenguaje empresarial.

En su trabajo titulado *Empowerment: The History of a Key Concept in Contemporary Development Discourse*, Calvés (2009), formula un panorama del desarrollo de este término desde su origen hasta los múltiples usos y acepciones que se le dan hoy en día.

Una de las primeras apariciones del concepto, en lo que respecta a los campos del desarrollo comunitario y del trabajo social, vino de la mano con la visibilización de las problemáticas de las comunidades afroamericanas con el texto *Black Empowerment: Social Work in Oppressed Communities* de Barbara Salomón en el año de 1976. Sin embargo, el texto *Pedagogy of the Oppressed* de Paulo Freire es reconocido como un precedente importante para la formulación del concepto, pues su noción de “developing critical consciusness” enmarca el proceso de pasar del entendimiento al acto, del aprendizaje a la práctica, del entendimiento pasivo a la participación, sobre todo para aquellos individuos y grupos que habían sido silenciados históricamente. De esa manera, lograron sobrellevar y superar la dominación de la que eran objetos (Calvés, 2009).

Otro uso del concepto, y posiblemente el más popular desde el año de 1987 hasta la actualidad, es el ejercido por parte del movimiento feminista, particularmente gracias a las reflexiones propiciadas por el colectivo DAWN (*Development Alternatives with Women for a New Era*) en respuesta a la *United Nations Decade for Women (1976-1985)*, pues reclamaron que la independencia económica y la satisfacción de las necesidades básicas de supervivencia no eran suficientes para reforzar el poder de las mujeres (Calvés, 2009).

En el año de 1993 Srilatha Baltliwala, en su libro *Women's Empowerment in South Asia: Concept and Practices*, define el empoderamiento como “a process of transforming the power relationships between individuals and social groups” (Calvés, 2009, p. V); cuando a esta teoría

realizada desde el pensamiento asiático (específicamente desde la India) se le sumaron las pensadoras Naila Kabeer, Magdalena León y Jo Rowlands el concepto fue reformulado con el objetivo de que se entendieran que el poder que vendría del empoderamiento no era un poder de dominación sino uno que:

is more of a creative power that can be used to accomplish things (“power to”), a collective political power used by grassroots organizations (“power with”), and also a “power from within,” referring to self-confidence and the capacity to undo the effects of internalized oppression (Calvès, 2009, p. V).

Sin embargo, es importante mencionar lo que apunta con gran acierto Calvès, y es que, a falta de una definición estandarizada, el concepto de empoderamiento desde hace algunos años es tan vago que puede ser utilizado por cualquier persona o institución a conveniencia. Esta puede ser la razón por la que se le critica ampliamente dentro de los campos de la Psicología Social, el Trabajo Social y la Sociología, además de aquella crítica que versa sobre que el empoderamiento implica un proceso de ceder el poder a aquellas personas que no lo tienen, en lugar de propiciar espacios para que estas últimas fabriquen sus propias fuentes de poder y que puedan utilizarlo para atender sus contextos más inmediatos.

Por otro lado, Robert Adams (2008) en *Empowerment, Participation and Social Work* ofrece, después de una discusión teórica sobre el término y sus usos recientes, la siguiente definición de empoderamiento:

the capacity of individuals, groups and/or communities to take control of their circumstances, exercise power and achieve their own goals, and the process by which, individually and collectively, they are able to help themselves and others to maximize the quality of their lives (Adams, 2008, p. 17).

Es decir, el empoderamiento es la capacidad que tienen los individuos y las comunidades de generar sus propias herramientas para hacer frente a las situaciones que comprometen directa, o indirectamente, su bienestar y desarrollo personal. Si revisamos el repaso sobre la historia del Hip Hop y su trasfondo político, como el que se ofreció páginas antes, queda claro que esta manifestación cultural nació como una serie de intentos por idear y sistematizar las herramientas necesarias para afrontar y exhibir las condiciones en las que vivían los habitantes de las zonas marginadas de Nueva York (y ahora, de todas aquellas en las que ha germinado la semilla).

Además de ello, los trabajos de Travis, R. Jr. (2016), Chang (2014), Hadley y Yancy (2011), entre otros, son prueba fehaciente de las bondades y posibilidades sociales del Hip Hop como una herramienta de cambio y cohesión comunitaria. La historia del Hip Hop es una historia de empoderamiento, resiliencia, compasión, tolerancia y transformación.

Conclusiones

El Hip Hop, es una manifestación cultural tan acudida, acogida y amigable: porque su principio fundamental es el legendario lema: “Peace, love, unity and having fun”. La ciudadanía (o la habitabilidad, en términos del autor de este trabajo) es alcanzable cuando hay individuos cohesionados en grupos donde tienen la confianza de ser ellos mismos sin prejuicios ni estándares que seguir. Divertirse es la regla, ya sea pintando un muro, rapeando en un círculo de amigos, mezclando música o bailando para la batalla de la siguiente semana.

El Hip Hop es un movimiento que busca generar comunidades propositivas. Es por ello que más de 300 pioneros del Hip Hop se dieron cita en las instalaciones de la Organización de las Naciones Unidas para firmar, junto con representantes de la propia ONU y la UNESCO, la *Hip Hop Declaration of Peace* en el año 2001. Los 18 principios que están presentes en dicho documento giran en torno al compromiso de hacer de esta manifestación cultural una que pueda proponer soluciones a nivel social, que pueda generar comunidades habitables, que se interese por el bien y la sanidad de sus integrantes y que, además, sea una cultura que pueda transformar los corazones de las personas en las que ha depositado su huella.

Por otro lado, y como se ha dejado entrever en este trabajo, el Hip Hop va más allá de solo practicar el *graffiti*, el *rap*, el *breaking* o el *djing*. Como una manifestación cultural o una cultura en sí misma, contiene valores y hasta códigos y conductas compartidas. De alguna manera puede ser relativamente sencillo identificar a un hiphoppa en las calles, así como un hiphoppa puede llegar a diferenciar a un freestyler de un rapero que hace freestyle. Es algo que existe en la conducta de los participantes lo que lo hace reconocible y diferenciable, al respecto, Travis, R. Jr. comenta:

Hip Hop as a culture is infinitely more expansive than learning the skills of each element. Each element of the culture is its own universe, with its own history, symbols, norms, subcultures, and internal debates. However, amid this complexity is some degree of commonality and shared social, political, and economic history that birthed Hip Hop’s core, the unique manifestation of artifacts, values, and assumptions that we know as Hip Hop culture. It is cognitive, and of the physical body as much as it is an outpouring of skill. It is personal and social. It is practiced, but it is also improvisational at its core.¹² [sic.] These are the spaces where Hip Hop’s values can be understood (2016, p. 7).

Complementando la idea anterior, sigue varias páginas más adelante:

Today, Hip Hop has a worldwide presence, and people participate in the culture in a variety of ways, from the most simple beat-driven body movement (eg. head nodding when you hear a song you like from a passing car), to embracing it as a lifestyle and appreciating the culture’s social, political, and artistic roots (...) we celebrate Hip Hop’s multicultural history and also focus on elements specific to the Black community, including issues in education, health, well-being, and the social environment (2016, pp. 20-21).

Y es justamente esta reflexión final lo que lleva a formular la conclusión de este trabajo de investigación: el Hip Hop tiene una presencia casi universal, como ya se ha dicho anteriormente, y tiene la capacidad de empoderar e incentivar la participación ciudadana en muchísimos jóvenes alrededor del mundo, ya sea desde la búsqueda de libertad, el hacerse de un poder sobre sí mismos que difícilmente tuvieron al crecer o, incluso, cuestionando preceptos y demandando la resolución de los conflictos que les atraviesan.

Si esta presencia e influencia pudiera ser utilizada para construir ciudadanía, para incentivar la habitabilidad y la sociabilidad, el diálogo intercultural y el bienestar comunitario, ofreciendo herramientas artísticas, formando artistas comprometidos con su entorno social y con intenciones de hacer frente a las problemáticas de sus comunidades, así como formando y profesionalizando gestoras y gestores culturales del Hip Hop que puedan dirigir los esfuerzos hacia fines propositivos socialmente, seguramente el impacto positivo del Hip Hop se podría expandir por todos lados.

Así como Raphael Travis Jr. mostró en su texto muchas veces citado en este trabajo, el Hip Hop sí tiene un poder sanador, curativo a nivel individual y colectivo, y tiene la ventaja de que ya está instalado y es disfrutado por miles en el mundo. Ahora queda en manos de los y las *hiphoppas* poder concretar las bondades de esta cultura y transformar la realidad gestionando para el bienestar y para la participación ciudadana, no creando eventos de una sola ocasión, sino promoviendo programas culturales y sociales con el propósito de fortalecer a sus comunidades y de brindar herramientas. Ya es algo que se ha hecho en los Estados Unidos de América, y aunque la industria musical tenga los intereses de industrializar sus expresiones y de silenciar los mensajes más positivos de esta cultura, el Hip Hop ha sabido resistir a sus embates.

Sí es posible imaginar nuevos mundos, y el Hip Hop sí puede crear uno lleno de compasión, tolerancia, transformación y bienestar. Es cierto que muchas expresiones culturales también han contribuido y han transformado a sus comunidades, pero el Hip Hop, con su poder político, su gran presencia social, sus elementos artísticos y su dimensión lúdica, inherente a sí mismo, hoy en día tiene incluso el compromiso de hacer que las cosas cambie por el bienestar de todas y todos. Ya se bailaba desde hace mucho tiempo, ya se componían canciones, había poesía y ya se pintaba en las paredes desde el inicio de los tiempos, pero como dijo Grandmaster Caz: “Hip Hop didn’t invent anything. Hip Hop re-invented everything”. A todo le dio un nuevo sentido, y en ese nuevo sentido está la oportunidad de transformarlo todo.

Bibliografía

Ángeles Villanueva, A. (2023). *Rimas de la cantera. Trayectoria, competencia e identidad en la comunidad rapera de Morelia*. Laboratorio Nacional de Materiales Orales.

Adams, R. (2008). *Empowerment, Participation and Social Work*. Macmillan Education UK.

Basu, D. (2005). A Critical Examination of the Political Economy of the Hip-Hop Industry. *African American in the U.S. Economy*. Rowman & Littlefield Publishers.

Bayardo, R. (2018). Repensando la Gestión Cultural en Latinoamérica. En C. Yáñez (Ed.), *Práxis de la Gestión Cultural* (pp. 17-32). Universidad Nacional de Colombia.

Basu, D. (2005). A Critical Examination of the Political Economy of the Hip-Hop Industry. *African American in the U.S. Economy*. Rowman & Littlefield Publishers.

Calvès, A. (2009). Empowerment: The History of a Key Concept in Contemporary Development Discourse. *Revue Tiers Monde*, 200, 735-749. <https://doi.org/10.3917/rtm.200.0735>

Chang, J. (2014). *Generación hip-hop*. Caja Negra.

Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Basic Books, Inc.

Hadley, S. y Yancy, G. (2011). *Therapeutic uses of Rap and Hip-Hop*. Routledge.

KRS One. (2009). *The Gospel of Hip Hop*. PowerHouse Books.

Martins, R. (2015). *Hip-Hop, cultura y participación*. InCom-UAB/Editorial UOC.

Orejuela, F. (2015). *Rap and hip hop culture*. Oxford University Press.

Travis, R. Jr. (2016). *The Healing Power of Hip Hop*. Praeger.

Tovar, M. I. (2007). Gerenciar y gestionar lo cultural tarea inaplazable. *Revista Escuela de Administración de Negocios* (60), 25-40. <https://doi.org/10.21158/01208160.n60.2007.404>

Webgrafía

2Pac. (5 de julio de 2011). *Changes* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=eXvBjCO19QY>

Black Panther Party. (s.f.). *Black Panther Party Harlem Branch*. http://archives.nypl.org/uploads/collection/pdf_finding_aid/Black_Panther_Party_Harlem_Branch.pdf

De la Vega, P. (2016). Gestión Cultural y despolitización: cuando nos llamaron gestores. Index, *Revista De Arte contemporáneo* (02), 96-102. <https://doi.org/10.26807/cav.voio2.34>

Eachoneteachjuan. (1 de abril de 2023). «*What the Fuck happened to Hip-Hop?*» de DMC (Sub. Español) [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DwdGfjwG7kc>

Fonseca Madrigal, U. (s.f.). *En riesgo de desaparecer el Foro CEPA*. RedLab. <https://redlab.mx/noticias/entrada/riesgo-desaparecer-foro-cepa>

Guerra, R. (2010, febrero). Gestión Cultural, asociatividad y espacio local. Apuntes desde la experiencia chilena. 2º *Encuentro Estatal de Regidores y Directores de Cultura de Jalisco. Dirección General de Vinculación Cultural del Gobierno de Jalisco*. <https://robertoguerra.files.wordpress.com/2012/05/gestic3b3n-cultural-asociatividad-y-espacio-local-apuntes-desde-la-experiencia-chilena-mc3a9xico.pdf>

Hochman, S. (5 de octubre de 1989). *Compton Rappers Versus the Letter of the Law: FBI Claims Song by N.W.A. Advocates Violence on Police*. Los Ángeles Times. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-10-05-ca-1046-story.html>

Juárez, J. (2021). Primeras palabras para el estudio performático del freestyle rap: la dimensión poética. *Análisis*, 53(99). <https://doi.org/10.15332/21459169.6500>

KaseO TV Oficial. (22 de septiembre de 2016). *KASE.O - 05. GUAPO TARDE Prod DIEGO LINO alias TEÓRICO* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RptZZYyHNUU>

López Borbón, L. (2015). *La Gestión Cultural como construcción de ciudadanía*. https://www.firatarrega.cat/media/upload/pdf/lopezborbon_gestion-

Olvera Gudiño, J. (2016). El rap como economía en la frontera noreste de México. *Frontera Norte*, 28(56), pp. 85-111. El Colegio de la Frontera Norte. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SO187-73722016000200085

P. JAGUAR. (22 de julio de 2022). *Hip Hop Changing From Positive To Negative* (Sub Español) - *Wise Intelligent* [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/3YcTybSoONA>

Pareles, J. (10 de diciembre de 1989). Outlaw Rock: More Skirmishes on the Censorship Front POP VIEW; More Skirmishes on The Censorship Front. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1989/12/10/arts/outlaw-rock-more-skirmishes-censorship-front-pop-view-more-skirmishes-censorship.html>

Rebeca Lane. (31 de mayo de 2014). 05 *Mujer Lunar* – *Rebeca Lane* [CANTO] [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CIGJcS7wJHI>