



AIBR
**Revista de Antropología
Iberoamericana**
www.aibr.org

Volumen 20
Número 2
Mayo - Agosto 2025
Pp. 197 - 218

Madrid: Antropólogos
Iberoamericanos en Red.
ISSN: 1695-9752
E-ISSN: 1578-9705

«Lo que ves es lo que soy»: El valor de «ser real» de la música rap

Noemi Laforgue-Bullido
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
nlaforgue@edu.uned.es

Margarita del Olmo Pintado
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), ILLA
margarita.delolmo@cchs.csic.es

Recibido: 23.02.2024
Aceptado: 27.10.2024
DOI: 10.11156/aibr.200203

RESUMEN

El presente artículo pretende contribuir al estudio del potencial socioeducativo de la música rap centrándonos específicamente en la idea de «ser real» o «mantenerlo real», una característica de este estilo musical que apenas ha recibido atención desde una perspectiva educativa. Para reflexionar acerca del tema nos apoyaremos en el material etnográfico de cuatro historias de vida de artistas de rap que entraron en contacto con este estilo musical durante su adolescencia y siguen usándolo como forma de expresión: dos mujeres y dos hombres que han atravesado distintas situaciones de violencia. A través del relato de las participantes vemos cómo esta idea les permite reivindicar sus experiencias, evaluar sus circunstancias, politizar sus malestares, mejorar su autopercepción y la de su contexto, y reconocer el valor de la diversidad de relatos e identificaciones. Es por ello por lo que, a pesar de los prejuicios y desafíos que presenta esta característica de la música rap, reclamamos que también puede actuar de manera muy beneficiosa como factor de expresión y protección para adolescentes y jóvenes, y que por ello puede tener una gran utilidad en procesos socioeducativos.

PALABRAS CLAVE

Música rap, «ser real», relatos de vida, adolescencias «vulnerabilizadas», práctica socioeducativa.

“WHAT YOU SEE IS WHAT I AM”. THE VALUE OF “KEEPING IT REAL” IN RAP MUSIC

ABSTRACT

This article aims to contribute to the study of the socio-educational potential of Rap music by focusing specifically on the idea of “being real” or “keeping it real”, a characteristic of this musical style that has received little attention from an educational perspective. To reflect on this idea, we will rely on ethnographic material from four Rap artists’ life stories, from their adolescence to their youth, two women and two men who lived through violent situations. Analyzing their narratives, we will show how the idea of “keep it real” enables them to talk about their experiences, evaluate their circumstances, transform their discontent into politics, improve their self-perception and that of their backgrounds, and claim the diversity of narratives and identities as a value. That is why, in spite of the detriments and challenges presented by this feature of Rap music, we do also show its benefits for adolescents and youths as a way of communication and protection, and for that reason we claim it could be useful in socio-educational contexts.

KEY WORDS

Rap Music, “keeping it real”, life narratives, “vulnerabilized” adolescents, educational practice.

Agradecimientos

Nada de esto habría sido posible sin la participación de Soplo de Palabras, Eskarnia, Masta Quba y Takae. Además, queremos agradecer a Fernando Monge Martínez por sus revisiones iniciales del texto, y al equipo editorial de AIBR por sus sugerencias finales que han enriquecido la propuesta que hoy tienes en tus manos.

1. Introducción

1.1. Qué es y cómo surge la música rap

De la música rap se ha dicho que «es capaz de alterar la forma en la que ordenamos y entendemos el mundo» (Danielsen, 2008, p.418). Desde luego, no se puede negar que ha sido, y sigue siendo, uno de los marcos de referencia de miles de adolescentes y jóvenes en todo el mundo. Tal y como hace explícito Márquez (2011), se trata de uno de los géneros musicales más universales, con un fuerte carácter participativo, social y comunitario.

Este estilo musical fue desarrollado por la adolescencia y la juventud afroamericana en el Bronx (Piskor, 2015), en los años 70 del siglo XX (Sköld y Rehn, 2007), a partir de una combinación de precariedad, exclusión, música, baile, grafiti, diversión y protesta (Crawford y Crews, 2020, p.2). Surgió en las llamadas *Block Parties*, fiestas autoorganizadas por una población empobrecida y privada de recursos culturales (Lamotte, 2014; Naison, 2004), como parte del movimiento denominado *hip-hop*, cuyos artistas juegan distintos papeles: disc jockeys, MCs —maestros de ceremonias—, *breakdancers* y grafiteras/os.

La música rap, literalmente *Rythm And Poetry* o poesía cantada, ha sido caracterizada por algunas autorías por tres elementos: el contenido, es decir los mensajes críticos dirigidos a la sociedad —aunque no de manera generalizada—; el flujo, en otras palabras, el ritmo y la rima; y la puesta en escena o «performance» (Aliagas, Fernández y Llonch, 2016, p.75). Otras de las propiedades principales del género son la autoorganización y la colaboración (Garcés-Montoya y Medina-Holguín, 2008, p.121), ya que, sin necesidad de grandes medios ni conocimientos, los/as participantes logran generar expresiones artísticas completas.

El rap tuvo una rápida difusión entre la audiencia adolescente y joven, lo que enseguida atrajo la atención de la industria musical que buscaba nuevas formas de hacer negocio. Debido a ello, este estilo musical

sufrió un vertiginoso proceso de comercialización desde finales de la década de los 80, que tuvo como consecuencia una mayor difusión, cobrando aún más adeptas/os en el mundo. Esta intervención por parte del mercado comercial cambió mensajes y formas de hacer, acercando el discurso con la intención de aumentar las ventas (Vito, 2019). Tal y como señalan algunas autorías, la intervención del mercado dio lugar a una adaptación de las letras de la música rap al marco racial blanco promoviendo mensajes que confirman estereotipos racistas atribuidos a las personas afroamericanas, como dice Feagin (Jacobson, 2015). Esto no significa que estos mensajes no estuviesen ya presentes de alguna manera en el rap, sino que hasta entonces no eran el principal foco de atención. En este sentido, Sánchez Moreno (2005) argumenta que la música es una experiencia mediada por el ambiente en el que se realiza, el mercado que la produce, las instituciones que la difunden, el canon a través del cual se valora, etc. Es decir, que en la actualidad es complicado atribuir a una sola causa el origen de este tipo de mensajes.

A pesar de la profunda transformación que sufrió la música rap a raíz de su comercialización, aún conserva algunas de las características que tuvo en su origen, como su lenguaje directo, su accesibilidad (Chang, 2017), su carácter reivindicativo (Karvelis, 2018) y el valor que concede al relato personal (Hunt, 2018). Esto ha sido posible gracias a la autonomía promovida por el estilo, cuyos artistas han generado toda una comunidad de grupos *underground* que se han servido de diferentes estrategias a lo largo de la historia para realizar sus propias grabaciones y luego distribuir las.

En el presente artículo queremos centrarnos específicamente en por qué las juventudes y las adolescencias, y en especial las que sufren algún tipo de violencia, sienten tanta cercanía con la música rap y cómo esta afinidad puede ser aprovechada educativamente. Más concretamente nuestro foco se sitúa en el papel que cumple para sus practicantes la polémica idea de este estilo musical denominada «ser real» o «mantenerlo real».

1.2. El papel de «ser real» en la música rap

Una de las características fundamentales de la música rap es que fomenta la expresión centrada en el relato en primera persona, a diferencia de otros estilos musicales que reproducen ideas más generales sobre conceptos como el amor, la alegría, etc. Además, por su contexto de nacimiento, promueve las narrativas de personas que no cumplen las características del «sujeto norma» (Terkourafi, 2010), ofreciendo un espacio de expresión y reivindicación a quienes están excluidos/as de otras esferas sociales

—como la participación política—. Esto es lo que en la música rap se denomina «ser real» o «mantenerlo real». A pesar de que la cultura *hip-hop* y la música rap ha atraído la atención de la academia y de encontramos una extensa literatura al respecto, no ocurre lo mismo con esta idea específica de la música rap, que apenas ha sido abordada.

La escasa atención que ha merecido esta idea contrasta con la escena cotidiana del género, pues se trata de una característica que ha estado presente a lo largo de toda la historia del *hip-hop* (Saucier y Silva, 2014) que fomenta que las personas hablen de sus propias realidades y circunstancias, y que se las critique cuando tienden a exagerarlas o inventarlas. Existe incluso un apelativo negativo para las raperas y raperos que faltan a la verdad: *toyaca* o *toyaco*. Este término viene de la palabra inglesa «toy» —en español, *juguete*—, haciendo referencia a que las raperas/os que mienten son de juguete —falsos, y que se dejan manejar por los requerimientos de la industria musical—.

Autoras como Danielsen (2008) sitúan el inicio de lo que se denomina *Reality Rap* en los años 80 a partir del trabajo del conjunto artístico *Grandmaster Flash and The Furious Five*, cuando empezaron a abordar en sus letras los problemas de los barrios marginalizados de Estados Unidos donde surgió el rap: pobreza, desempleo, consumo de drogas, etc., a través de canciones como *The Message*. Otras autorías, como Reitsamer y Prokop (2017), sitúan el nacimiento de este estilo en el surgimiento del rap *Gangsta*, un subgénero centrado en relatar el modo de vida de los y las adolescentes y jóvenes afroamericanos que formaban parte de las bandas callejeras. Este tipo de rap trataba de denunciar las condiciones de racismo y exclusión de la minoría afroamericana en la sociedad estadounidense, así como las alternativas de las que disponían estas personas para conseguir el éxito económico en el marco de una sociedad capitalista excluyente, tal y como argumenta Martínez (Vito, 2019).

La expansión y comercialización voraz que sufrió el rap, que ofrecía cierta esperanza a quienes habían sido expulsados del sistema educativo, y por ende del mercado de trabajo, asoció esa idea de «ser real» con atributos como la dureza, la vida de calle, la economía basada en negocios ilegales y una masculinidad dura y poco emocional. Del mismo modo, ese «ser real» en algunos contextos se acabó vinculando con la obligatoriedad de ser una persona afroamericana que cumple determinados estándares (Clay, 2003; Saucier y Silva, 2014). Según estos estereotipos, solo serían «reales» los hombres afroamericanos con una actitud de dureza derivada de la vivencia de situaciones de pobreza y violencia (Clay, 2003). En este sentido Laybourn (2017) señala que muchas personas toman estos estereotipos como una descripción de la realidad y que así se genera una idea

homogénea y sesgada de lo que significa ser un hombre afroamericano en Estados Unidos, un sentido de otredad peligrosa que, a su vez, legitima la discriminación social e institucional que sufre esta población. Autorías como Jacobson (2015) señalan la coincidencia de este modelo con los estereotipos del «marco racial blanco» sobre los y las afroamericanas en un género en el que un gran porcentaje de oyentes son personas blancas, como reclaman Rose (Vito, 2019) o Laybourn (2017). Este marco racial blanco promueve los estereotipos del hombre afroamericano peligroso y distante o la mujer afroamericana sexualmente explícita.

Al igual que no existe un consenso sobre qué significa «ser real» entre la población que escucha y se expresa por medio de la música rap, la literatura académica tampoco ha llegado a un acuerdo. En este sentido, Reitsamer y Prokop (2017), Aliagas, Fernández y Llonch (2016) y Sköld y Rehn (2007) señalan que es una idea estrechamente vinculada a la localidad y la territorialidad, adaptándose a las circunstancias de cada contexto. De esta manera, esa voz de realidad serviría a la juventud para hacer reivindicaciones sobre cuestiones locales que les afectan directamente —como el adultocentrismo, la pobreza o el racismo—. Por otro lado, se argumenta que es una forma de mantener las condiciones iniciales en las que surgió la música rap: una reivindicación de la población de clase obrera racializada. Sin embargo, esto también se identifica con la necesidad de cumplir con los estereotipos del marco racial blanco promovidos por la industria musical (Reitsamer y Prokop 2017).

En definitiva, se trata de una cuestión para la que no existe un consenso y cuya respuesta dependerá, en gran medida, de a quién preguntemos, del conocimiento que tenga de la cultura *hip-hop*, del tipo de música rap que consuma y de la posición que mantenga dentro de ella. Sí encontramos, sin embargo, una percepción popular negativa de este rasgo, asociándolo a la romantización de la pobreza y la violencia, y la difusión de estilos de vida delictivos (Clay, 2003). Este prejuicio se extiende en ocasiones a la población que se identifica con el movimiento «rap protesta». Se trata, sin embargo, e independientemente de que nos guste o no, de un rasgo a través del cual muchas adolescencias se expresan y performan su realidad.

1.3. El valor de «ser real» en la práctica socioeducativa

No son pocas las figuras educativas que se han dado cuenta del potencial de la cultura *hip-hop* y que han incorporado la música rap a espacios socioeducativos diversos. Dichas experiencias van desde actividades de ocio y tiempo libre, proyectos que trabajan con adolescencias en situacio-

nes de vulneración, hasta iniciativas que incorporan la cultura *hip-hop* en los espacios de educación reglada. La gran expansión de este tipo de proyectos ha dado lugar a lo que autorías como Love (2016), Travis (2013) o Akom (2009) denominan «Pedagogías *hip-hop*».

Sin embargo, aunque la literatura al respecto de estas iniciativas y sus beneficios es extensa, apenas se han centrado en preguntarse qué podría aportar específicamente esta idea de «ser real» en los escenarios educativos, y es aquí donde reside nuestra contribución.

Aunque no se aborde de manera directa, algunas autorías señalan los efectos colaterales que puede tener esta característica. Por ejemplo, Aliagas, Fernández y Llonch (2016) proponen entender la música rap como un «tercer lugar» de acuerdo con la teoría de Homi Bhabba (2004); es decir, un espacio híbrido entre la familia, que sería el primer espacio, y las instituciones como la escuela, que serían el segundo. Este tercer espacio puede resultar especialmente útil para el alumnado que no pertenece a la clase media, y en especial al alumnado «vulnerabilizado», cuyos valores familiares no coinciden exactamente con los de la escuela. Les permitiría encontrar un lugar en el que liberarse de las tensiones que les producen las contradicciones que tienen que negociar diariamente entre la casa y la escuela, y poder trasladar sentidos y significados de un lugar al otro con mayor facilidad. Funcionaría como un puente entre las identidades que se desarrollan en la casa y en la escuela, un lugar de tránsito o un espacio de cambio (Moje, Ciechanowski, Kramer, Ellis, Carrillo y Collazo, 2011). Pedro Noguera explica que una estrategia para navegar las diferencias entre la familia y la escuela es desarrollar identidades múltiples (Noguera, 2008). Por ello, generar espacios donde poder «ser real» favorecería el proceso de dar coherencia a esas identidades híbridas y múltiples. Del mismo modo, hooks (2021) señala que muchos/as estudiantes tienen que cambiar constantemente su representación para encajar en distintos contextos, lo que genera grandes problemas de autoestima porque ven sus identidades disociadas y sin posibilidad de integrarlas. La creación de estos «terceros lugares» donde se puede experimentar la confluencia de estas identidades es una de las formas que hacen posible empezar a hacer frente a estos conflictos.

Por otro lado, a pesar de los estereotipos que como hemos visto a veces puede promover este concepto, es cierto que también sirve para validar ideas como que es lícito hablar de la situación de precariedad de los barrios, el sentimiento de comunidad que se genera en entornos desfavorecidos, los maltratos sufridos en la familia, las agresiones de género, el orgullo de pertenecer a un colectivo estigmatizado, etc. Del mismo modo, a través de esta concepción local y personalista del «ser real» al-

gunas adolescencias encuentran una válvula de escape para las situaciones de violencia en las que están insertas. Crawford y Crews (2020) señalan que de esta forma el rap se convierte en una experiencia terapéutica porque puede proporcionar un lugar que los y las artistas perciben como seguro para contar unas experiencias que no se pueden tratar en otros ambientes. Algo que hemos señalado al principio del epígrafe haciendo referencia al concepto de «tercer lugar». En definitiva, las chicas y chicos que escogen el rap como medio de expresión descubren que temas que la sociedad considera tabú o que contradicen ciertos estereotipos dominantes pueden tener, sin embargo, un espacio relevante dentro de esta forma de arte. En este sentido, Garcés-Montoya (2011) habla de la apropiación de los canales de comunicación más informales como una práctica de resistencia de los sujetos «subalternizados».

Además del fomento de la participación política mediante la propia voz, trabajos como los de Brewington y Hall (2018) reclaman que hablar de la propia historia requiere necesariamente pensar sobre ella para elaborar un relato. Este pensar sobre las propias circunstancias y contextos fomenta la capacidad de evaluar situación personal, lo que se ha denominado «voz evaluativa». En este mismo sentido, autores como Cuenca (2016) apuntan que esta voz evaluativa acaba derivando en un sentido crítico global que trasciende la situación personal y centra la atención en circunstancias de injusticia sistémicas que repercuten en la vida de todas las personas.

A nivel colectivo, Vito (2019) señala cómo a través del fomento de la expresión de la propia idea se generan «agentes politizadores orgánicos» que defienden los derechos de la comunidad desde la propia experiencia de lo que significa ser parte de ella. Del mismo modo, Karvelis (2018) argumenta que ver la propia experiencia reflejada en las vivencias de otras personas ayuda a generar un sentido de la identidad positivo, pues hace posible situar la opresión en un orden global, huyendo de discursos que culpabilizan a las individualidades. Tal y como expresan Crawford y Crews: «El poder de contar la propia historia no consiste simplemente en compartir sentimientos y experiencias, sino en saber que otras personas escuchan y valoran la propia historia» (2020, p.13). Por último, mencionar a Pégram (2015) que afirma que, a través de estas expresiones artísticas, en ocasiones, se logra colocar en el discurso público cuestiones a las que los medios de comunicación convencionales no suelen prestar atención.

A continuación, vamos a profundizar en todas estas ideas a través del material etnográfico, analizando cómo ha influido esta idea de «ser real» en la vida de cuatro personas adultas, artistas de rap desde su adolescencia.

2. Metodología

El material etnográfico utilizado en el presente artículo proviene de la investigación realizada por la primera autora de este artículo, cuyo objetivo era explorar los beneficios/ perjuicios de la utilización de la música rap como herramienta educativa con adolescencias «vulnerabilizadas». A partir de las entrevistas en profundidad realizadas durante el trabajo de campo etnográfico, se han elaborado cuatro historias de vida. En este artículo nos vamos a centrar específicamente en ellas en relación con la idea de «ser real».

La selección de las y los participantes se realizó buscando personas que se hubiesen vinculado con la música rap como forma de expresión artística durante su adolescencia o niñez —para que tuviesen una cierta perspectiva temporal desde que empezaron su camino como artistas y por tanto que pudieran ofrecer una narrativa reflexiva—; además, se buscaba a quienes hubiesen sufrido algún tipo de violencia durante dicha etapa vital; y, finalmente, que cumplieran criterios de representación de género —mismo número de hombres y de mujeres—. Para contactar con personas que reunieran estas características y estuvieran interesadas en participar en la investigación se hizo un llamamiento a través de las redes sociales de la primera autora del artículo. A la llamada respondieron dos mujeres y dos hombres. Las entrevistas tuvieron lugar entre los meses de febrero y junio de 2022, y se realizaron en Madrid, España y en Guadalajara, México.

El trabajo de campo se dividió en dos fases. En la primera se invitaba a las personas participantes a compartir aquellos eventos vitales que consideraban más relevantes en su vida, así como los que veían relacionados con la música rap. Para ello se realizaron entrevistas en profundidad de entre una hora y una hora y cincuenta minutos. En la segunda fase se realizó una sistematización de los relatos de las personas a través de una línea de tiempo, situando, cronológicamente ordenados, los momentos vitales generales en la parte de arriba de la línea y los relacionados con el rap en la parte de abajo, e ilustrando estos momentos con frases textuales de las personas. Esta sistematización se presentó en una segunda entrevista a las y los participantes como una forma de devolución, algo que les pudiera resultar útil. Además, se utilizó para provocar un diálogo más profundo respecto a sus historias de vida, lo que permitió construir un discurso interpretativo del papel que cumplió la música rap en diferentes momentos vitales. Otra de las razones de esta segunda fase fue propiciar una construcción conjunta y global de su relato, rectificando o ampliando el discurso en los casos en los que resultó necesario.

Las dos fases de entrevistas fueron grabadas para su posterior transcripción y análisis. Además, se solicitó un consentimiento informado por escrito y se les ofreció la oportunidad de que sus aportaciones fueran anonimizadas; no obstante, todas prefirieron aparecer identificadas con sus AKA —*Also Known As*, en inglés— o nombres artísticos.

Para la presente investigación se han seleccionado los extractos que abordan el concepto de «ser» o «mantenerlo real». Estos extractos han sido analizados mediante un análisis de contenido temático de forma manual con la intención de dar respuesta a tres interrogantes: ¿qué significa «ser» o «mantenerlo real» para las personas participantes?, ¿qué beneficios consideran que ha tenido este principio de la música rap en su vida?, y ¿qué perjuicios ha tenido o consideran que ha podido tener? A través de sus respuestas nos proponemos seguir reflexionando acerca del potencial educativo de esta idea.

3. Análisis y discusión de los resultados

En primer lugar, vamos a presentar un breve resumen de las historias de vida de las personas participantes con la intención de proporcionar contexto a sus palabras. Después pasaremos a analizar la idea de «ser real» en las narrativas de cada una de ellas.

Eskarnia es música profesional. En la actualidad, su actividad laboral consiste en la elaboración e interpretación de sus propias canciones de rap, en la producción de música para otras artistas y en la participación como actriz en obras de teatro. Creció en Mijas, un municipio andaluz de la provincia de Málaga, España. Desde cría tuvo inquietudes musicales; sin embargo, no pudo aprender a tocar un instrumento por motivos económicos. Sus padres se separaron cuando era pequeña y, debido al trabajo de su madre y la falta de corresponsabilidad por parte de su padre, pasaba mucho tiempo sola. Además, el estilo parental con el que fue criada basculaba entre la ausencia y el autoritarismo. Se cruzó con la música rap por casualidad, cuando vio un grupo de chicos en la playa haciendo *free style* —improvisación—. Allí conoció a un chico con quien pasó a formar un grupo que mantuvieron durante varios años. Juntos y sin apenas medios se apañaron para grabar varios trabajos y hacer conciertos. Durante su juventud estudió interpretación y empezó a hacer música por su cuenta, usando «Eskarnia» como su AKA. Como ella misma cuenta en las palabras que citaremos más adelante, el rap le ha permitido ganar la autoconfianza que no pudo construir en el seno familiar, canalizar vivencias de mucho dolor, transgredir aquello que se esperaba de ella y que no encajaba con sus deseos e inquietudes —como la heterosexualidad—, y

generar una red social de apoyo distinta a la familiar o la que le correspondía por cercanía.

Soplo de Palabras es periodista. Hace rap desde su juventud temprana y en la actualidad canta en un grupo que se llama «Caña y media». Creció en Majadahonda, Madrid, España, y reclama que «Majadahonda no es lo que la gente cree» —haciendo referencia a que se suele atribuir un nivel socioeconómico alto a este municipio—: «hay zonas —que yo las llamo burbujas— que están excluidas de esa realidad, ¿No?». Él creció en una de ellas y sentía mucho contraste entre la realidad que vivía en el colegio y la que vivía en su barrio. Una de las cuestiones que más ha marcado su autopercepción tiene que ver con su cuerpo. Vivir en una sociedad gordofóbica, junto a la sobreprotección que sentía por parte de su familia por ser el hijo menor, generó en él una cierta introversión. De alguna manera la música rap, por medio de la estética que le permitía vestir ropa ancha con la que se sentía más cómodo, pero también a través de la fuerza que le transmitía, supuso para él una forma posible de construir autoestima. En la universidad empezó a participar en movimientos ciudadanos de izquierdas, como el movimiento estudiantil contra el plan Bolonia o la asamblea del 15M de Majadahonda. En estos contextos dice que se dio cuenta que podía aportar mucho desde la música rap y empezó a componer canciones que abordaban sus inquietudes políticas. Durante este periodo descubrió, además, que la música podía ser una vía de escape y de transformación de procesos personales dolorosos. En definitiva, cuenta que la música rap le ha servido para ganar autoconfianza, para acompañar procesos de transformación personales como la superación de experiencias traumáticas, para generar redes sociales alternativas, y para «performar» una forma de ser con la que se sentía más cómodo.

Takae nació y creció a las afueras de Guadalajara, México. Estudió antropología, pero en la actualidad trabaja en el sector servicios y en agricultura. Le gustaría poder dedicarse a hacer música de manera profesional, cuestión para la que está reuniendo dinero —de cara a poder sacar un disco—. Debido a la dedicación laboral de sus padres, que les obligaba a estar ausentes, pasó parte de su infancia solo en casa. Por miedo a que le ocurriese algo malo, sus padres no le dejaban salir a la calle. Así fue como descubrió que Internet le proporcionaba una ventana al mundo. También así despertó su interés por la política —entendida más allá de la política institucional— a través de la participación en foros. Pronto trasladó esta inquietud a su contexto educativo, donde junto a sus compañeros de preparatoria fundó «Vientos de libertad», un colectivo destinado a debatir sobre política. Entre sus objetivos estaba luchar contra el «Sistema Educativo por competencias», que suponía orientarlo directa-

mente al mundo laboral. Sin embargo, sus carteles y fanzines eran censurados por el profesorado y no conseguían conectar con la gente y se le ocurrió componer una canción de rap. Takae disfrutó mucho el proceso y luego no lo pudo dejar. Hacer música le permitió mostrar una parte de sí mucho más segura y que no se permitía expresar de otra forma. Esta vinculación con el rap le abrió otros ámbitos, como los espacios anarquistas de la ciudad. Con el paso del tiempo su música se ha ido volviendo más personal, adoptando la famosa consigna feminista que dice que «lo personal es político». Relata que la música rap le ha acompañado en procesos de transformación personal, tales como cuestionar su modelo de masculinidad, le ha ayudado a canalizar situaciones personales para las que no contaba con otras vías de escape, le ha permitido participar de la vida política y social de su ciudad aún siendo menor de edad, y le ha facilitado generar una red social alternativa a la familia y a la de su contexto social.

Masta Quba es música profesional. Nació en el Estado de México, pero pronto se mudó a vivir a Querétaro con su familia. Es la pequeña de cuatro hermanas —otros dos chicos y una chica—. Durante su infancia y adolescencia no sintió que sus progenitores estuvieran presentes. Esto hizo que para ella no fuesen referentes adultos a los que acudir si algo iba mal. A pesar de que en el colegio destacaba por su creatividad y desempeño, no lograba obtener el reconocimiento de su familia, situación que generó en ella un gran sufrimiento. Esto le hizo tomar a su hermana como figura principal, lo que, en algunas cuestiones como las afectivo-sexuales, supuso un factor de riesgo para su salud. Descubrió la música rap a través de la televisión; sin embargo, únicamente emitían canciones y videoclips compuestos e interpretados por hombres, razón por la cual solo podía imaginarse como consumidora de este género musical. Durante la adolescencia descubrió artistas como Alika o Ana Tijoux y pudo empezar a pensarse como mujer rapera. Su primera canción, que no llegó a compartir con nadie pero que aún recuerda, narraba una fuerte agresión sexual que sufrió en la calle. En un concierto de la artista Alika conoció a otros chicos con los mismos intereses y pudo tejer una nueva red. En esta red encontró cobijo, pero también violencias machistas. Estableció su primera relación formal con hombre mucho mayor que ella y pronto se casó con él y se marchó de casa. Debido a las desconfianzas de él y para evitar problemas dejó de hacer rap. La relación acabó rompiéndose y dio paso a otras entendidas por ella como insanas. Durante la pandemia Masta estuvo sin pareja. La música la ayudó a reflexionar acerca de su forma de entender el amor y de construir su autoestima. Las canciones que compuso en esos meses tuvieron un gran éxito porque reflejaban las vivencias y anhelos de

muchas mujeres en el mundo. En su relato dice que la música rap le ha servido para generar redes sociales alternativas, acompañar procesos de transformación personal muy relacionados con la vinculación amorosa y con la autoestima, y para tomar conciencia de situaciones de injusticias.

Una vez presentadas las personas, vamos a analizar en sus narrativas lo que significa «ser real» en el contexto de la música rap.

Las descripciones que hacen las cuatro personas entrevistadas contienen elementos similares, complementándose entre sí, de forma que nos ofrecen la idea en conjunto con mayor complejidad.

Eskarnia, por ejemplo, dice:

Eso de ser real, bueno, es un intento de conectar con lo que soy, porque real jamás lo vas a ser porque siempre hay una intención de lo que tú quieres ser en esa realidad que estás diciendo [...]

Para mí lo que significa verdaderamente es: no seas pretencioso. No hagas, ni digas cosas que no llegas, que no has vivido, que no empatiza con los demás. Tratar tu realidad para mejorarla, de eso va el *hip-hop* en realidad (Eskarnia, 18 de febrero de 2022. Entrevista grabada. Madrid, España. Registro: Laforgue, pp.21-24).

Soplo de Palabras coincide con la idea hablando, no ya del rap en general, sino desde su propia práctica:

Te podría decir que en ninguna canción escribo algo que no sea mío, que no sea de dentro, que... [...] la única manera de sentirla es escribirla desde muy, muy dentro [...] Creo en el poder transformador de la música y más particularmente en el rap, porque creo que es un tipo de música muy sincera. O sea, yo no veo a ningún rapero, a ningún MC, a ninguna MC, ficcionar una letra. Todo lo que escriben es suyo, todo lo escriben es de lo que han vivido (Soplo de Palabras, 15 de febrero de 2022. Entrevista grabada. Madrid, España. Registro: Laforgue, pp.18-19).

En la segunda entrevista lo relató así:

Yo lo que he hecho aquí ha sido un poco desnudarme y cuando tú escribes una canción al final te estás desnudando, o por lo menos yo las entiendo así (Soplo de Palabras, 7 de marzo de 2022. Entrevista grabada. Madrid, España. Registro: Laforgue, p.42).

Pero Takae añade otra idea al hablar de lo que es para él «ser real»:

Intentar hablar y comunicar cosas de las que no se hablan pero que todos vivimos (Takae, 3 de mayo de 2022. Entrevista grabada. Guadalajara, México. Registro: Laforgue, p.12).

Y Masta Quba cuenta lo que ha significado «ser real» en su propia biografía:

Lo que ves es lo que soy. Ya. Lo que escuchas es lo que hay [...] El *hip-hop* permite que cualquier cosa que hagas —siempre y cuando lo hagas desde el corazón, lo hagas porque realmente lo quieres hacer y lo hagas desde una necesidad de seguir fiel a quien eres— eso se convierte en *hip-hop* [...] Y a mí siento que el *hip-hop* me permitió eso: encontrar un lugar donde encajaba [...] Desde que nací a tal edad permití que otros decidieran por mí, permití que otros decidieran qué música escuchar, cómo vestir, cómo peinarme, qué leer, qué pensar, y a partir de que conozco esta otra apertura que lo único que me está inspirando es a ser yo misma pues es cuando la confusión como que baja y se transforma en un accionar. Entonces pues eso, que a mí el *hip-hop* me abrió la puerta de decir: pásate, quién eres ¿no? Quién quieres ser. Quién quieres ser y yo aquí te apoyo ¿No? Sin verlo como un ente, sino que es como un... no sé... (Masta Quba, 3 de junio de 2022. Entrevista grabada. Guadalajara, México. Registro: Laforgue, pp.11-14).

Las personas participantes entienden «ser real» como una forma de conocerse *conectando con lo que se lleva dentro*. En ese mismo sentido, en otro fragmento de la entrevista, Eskarnia relata cómo la música le ha servido para aclararse sobre sus gustos e ideas respecto a algunas cuestiones vitales. Argumentamos, por tanto, que la música rap tiene un sentido autoexploratorio. En estas definiciones también aparece la autoafirmación, pues expresan que «ser real» es *hablar de lo que se lleva dentro, ser fiel a quien eres o no ser pretenciosa*. Estas afirmaciones nos hablan de la importancia de valorar lo que se vive, y de concebirlo como digno de ser mencionado sin necesidad de adornos, lo que supone mantener una auto-percepción positiva. Además, las personas entrevistadas no defienden una concepción de identidad estática que haya que mantener, pues también mencionan como parte del rap la transformación personal y contextual. Este aspecto puede observarse en frases como *mejorar tu comunidad, el poder transformador de la música o decidir quién quieres ser*. Según estos mensajes, la indagación en la realidad propia y contextual también tendría el objetivo de transformarla de manera que concuerde con los propios valores y necesidades.

Durante las entrevistas no hubo una pregunta concreta que hiciera referencia a los beneficios que en su opinión aporta este valor de «ser real», se trata de una pregunta que hemos formulado al material con posterioridad al trabajo de campo, con la intención de profundizar en el concepto y poder dialogar al respecto en el presente artículo. Por esta razón no contamos con respuestas explícitas de todas las personas. Entre ellas, la más directa es la de Eskarnia:

Me ha ayudado a crear mi propia historia y a contar quién soy, totalmente (Eskarnia, 18 de febrero de 2022. Entrevista grabada. Madrid, España. Registro: Laforgue, p.15).

Yo si intento escribir desde la realidad escribo desde las cosas que otras personas no se atrevería a decir. Escribo desde los miedos. Escribo desde las inseguridades (Eskarnia, 18 de febrero de 2022. Entrevista grabada. Madrid, España. Registro: Laforgue, p.22).

Para mí es lo bueno, es como que es ser real hablar de que, por ejemplo, si estás en un barrio que es una mierda porque está fatal, porque no tiene ningún recurso, pues poder contarlo, de alguna manera, te permite reconstruirte la imagen que tú tienes de tu barrio. Y darle una imagen diferente a la que tiene el resto, del tipo: Pues yo soy de este barrio, me enorgullezco ¿no? Como el potencial de dentro de lo que eres, independientemente de la percepción que tenga el resto, tú puedes construir tu propia percepción. Y eso no sé yo si hay muchos espacios de la vida donde los podamos hacer (Eskarnia, 18 de febrero de 2022. Entrevista grabada. Madrid, España. Registro: Laforgue, p.24).

Masta Quba se expresa de forma similar desde su propia biografía y su proceso de autoafirmación:

Pues yo creo que de lo único que he aprendido que puedo hablar es de mi historia. Y que tengo la seguridad de que mi historia merece ser escuchada, que tengo el derecho de usar mi voz, de pisar un escenario, de agarrar un micrófono y que siempre me recuerdo que lo que estoy buscando para mí es lo mismo que tienen derecho las demás (Masta Quba, 10 de mayo de 2022. Entrevista grabada. Guadalajara, México. Registro: Laforgue, p.29).

Ahora soy yo donde me llames, como me llames: esto soy. Lo que ves es lo que soy. Ya. Lo que escuchas es lo que hay, lo que... Cuando me conoces lo que te vibre, eso es lo que hay. Si [...] te vibro, chido; y si no te vibro, chido también. Ya no estoy para complacer a nadie, no estoy para llenar expectativas de nadie. Estoy aprendiendo a vivir en este pinche mundo culero y, sobre todo, estoy sanándome (Masta Quba, 3 de junio de 2022. Entrevista grabada. Guadalajara, México. Registro: Laforgue, p.11-12).

Entonces, si estoy poniendo el alma en el renglón, si cada canción para mí es hablar de algo fuerte. O sea, algo que no es nada [...] superficial, entonces pues eso tiene que ser valorado y si nadie lo valora lo estoy valorando yo (Masta Quba, 3 de junio de 2022. Entrevista grabada. Guadalajara, México. Registro: Laforgue, p.25).

Takae, sin embargo, introduce la idea en su proceso de militancia política y cómo «ser real» lo transforma y le permite anclarlo en su propia biografía para llegar a la conclusión de que «lo personal es político»:

Como que yo no me sentía a gusto con lo que cantaba porque sentía que caducaba muy rápido. Porque mis ideas cambiaban muy rápido sentía que cadu-

caba muy rápido si solo lo político... Como que sentía que podía conectar más con mis propias canciones si empezaba a hablar de cosas mías. Entonces empecé a meter cosas más personales hasta que en un momento decidí como esta cuestión de que lo personal es político. Hablar desde lo personal e intentar contar cosas. Intentar hablar y comunicar cosas de las que no se hablan pero que todos vivimos (Takaé, 3 de mayo de 2022. Entrevista grabada. Guadalajara, México. Registro: Laforgue, pp.10-11).

Respecto a los beneficios de este concepto, vemos cómo señalan la posibilidad que ofrece de poder contar la propia historia, atreviéndose a enunciar «lo que otras personas no se atreven a decir». Se menciona la existencia de temas tabú que las/los participantes se permiten abordar mediante la música, intentando «hablar y comunicar cosas de las que no se habla pero que todas vivimos», el derecho a relatar las propias vivencias más allá de que sean consideradas como poco relevantes para la agenda social, siendo una misma quien le da el valor. Así mismo, hacen referencia a la capacidad informativa de este «ser real» que acerca la realidad de los barrios «vulnerabilizados» al resto de la población. En relación con esto, de nuevo se hace referencia a la autopercepción cuando se nombra la necesidad de «enorgullecerse» de las propias potencialidades, modificando el concepto que se tiene del contexto personal y autoafirmandosete más allá de las expectativas y prejuicios del resto. También reclaman la posibilidad de politizar las propias vivencias, analizando su patrón social y las razones a las que obedecen, más allá de la particularidad de cada quién.

En relación con a las desventajas de «ser real», tampoco fueron explícitamente mencionadas en las entrevistas, pero nos parece interesante indicar que las personas señalaron también sus reservas.

Masta Quba aporta:

Porque para muchos, al menos aquí en México, el rap real es el rap de drogas y de exotizar la calle y de exotizar la vida *gansgta* y de exotizar justo lo que queremos erradicar (Masta Quba, 3 de junio de 2022. Entrevista grabada. Guadalajara, México. Registro: Laforgue).

Eskarnia dice:

Para mí es tan difícil conseguir el concepto de realidad con una persona mirándose a sí misma... Creo que es muy complicado. Eso de ser real, bueno, es un intento de conectar con lo que soy porque real jamás lo vas a ser porque siempre hay una intención de lo que tú quieres ser en esa realidad que estás diciendo. Bueno esa es la realidad que te gustaría a lo mejor, lo que me estás

poniendo (Eskarnia, 18 de febrero de 2022. Entrevista grabada. Madrid, España. Registro: Laforgue, p.22).

Takae ve un perjuicio más explícito:

Creo que, por mi contexto actual, ahorita, donde estoy parado siento que por mucho tiempo evadí mis cuestiones emocionales y personales por pensar que yo las estaba sacando por el medio del rap. O sea, como decir: «bueno rapeo, y ya, es mi terapia». Pero como que era un placebo, me estaba ocultando cosas también. Yo sentía, por ejemplo, que mi sentimiento era el enojo cuando en realidad estaba triste (Takae, 3 de mayo de 2022. Entrevista grabada. Guadaluajara, México. Registro: Laforgue, p.21).

Como se puede observar, una de las desventajas mencionadas tiene que ver con la estereotipación del sujeto que hace rap que, tal y como hemos expuesto al principio, sostienen algunas autoras (Clay, 2003; Laybourn, 2017). También reclaman la dificultad que implica en la exploración de la propia identidad, pues a menudo se mezcla quiénes creemos ser con nuestros deseos y con las expectativas de otras personas. Por último, señalan que suplir una terapia psicológica con el rap a largo plazo podría provocar un problema de la salud mental.

4. Usos socioeducativos de la idea de «ser real»

En este apartado vamos a apuntar los usos socioeducativos que puede tener este «ser real» en relación con las aportaciones hechas por las personas participantes. Por otro lado, haremos una serie de recomendaciones en pro de evitar las desventajas apuntadas por ellas mismas.

En primer lugar, tal y como hemos visto, la música rap es un estilo musical muy apegado a las vivencias de quien la compone e interpreta. Tal y como han expresado las entrevistadas, este concepto de «ser real» ha llevado a las personas a indagar acerca de sus gustos e ideas sobre sus situaciones vitales. Es lo que algunas autoras han venido a denominar como *ejercer una voz evaluativa* (Brewington y Hall, 2018), definiéndola como *la capacidad de autoevaluarse y evaluar el propio contexto*. Ante la expansión del discurso neoliberal y meritocrático que responsabiliza a las personas de sus éxitos o fracasos sin tener en cuenta el contexto, este elemento puede ser una estrategia de protección. Así mismo, situar las propias circunstancias en relación con las políticas públicas y a las injusticias globales puede contribuir al desvelamiento de algunos de los mecanismos de reproducción de la pobreza y la desigualdad. Hay que recordar que además del valor de «ser real», la música rap, por sus raíces históricas,

ha venido promoviendo la crítica social (Lamotte, 2014); cuestión presente aún hoy en el imaginario sobre este género musical. Esto concuerda con el relato de las participantes, que vinculan «ser real» con la necesidad de transformar su comunidad o escoger quién se quiere ser más allá de las imposiciones sociales. Actúan de esta forma como agentes politizadores orgánicos, es decir, personas que generan discurso y diálogo político en torno a sus propias vivencias, y a través de sus propios canales comunicativos. Este carácter realista y evaluativo nos ofrece la oportunidad de fomentar la participación política de las y los adolescentes desde sus propias vivencias mediante un lenguaje accesible y atractivo. Del mismo modo, este tipo de expresiones tienen una gran capacidad informativa acerca de realidades que a menudo son silenciadas y estereotipadas. Sus denuncias políticas llegan, de esta forma, a contextos que no alcanzarían a través de otros medios.

Asimismo, como vemos en el relato de las artistas, «ser real» se vincula con la autoafirmación personal. En muchas ocasiones, cuando trabajamos en barrios económicamente desfavorecidos o con colectivos estereotipados, nos encontramos con personas con autoestimas muy bajas que han llegado a validar el discurso negativo dominante sobre sus contextos. La música rap puede servir para dar una versión más allá de los estereotipos y los discursos negativos, y para mejorar y preservar una autopercepción positiva. Existen numerosos ejemplos de esto, como la iniciativa del Programa Barrios¹ que trabajaba con chicos y chicas de los barrios de Villaverde y Orcasur, en Madrid, España. Una de las canciones elaborada por las participantes en este proyecto hablaba de su barrio desde un punto de vista distinto al de la prensa —que solo nombraba sus barrios en relación con situaciones de delincuencia o violencia, dando una visión muy sesgada de la vida de estos lugares— poniendo en alza valores como la perseverancia, el orgullo de pertenencia o el apoyo mutuo. Trabajar en este tipo de valores que hacen hincapié en lo positivo es esencial en contextos donde están instaladas la culpa y la desesperanza. Del mismo modo, apreciar la propia historia tiene un gran potencial educativo, pues da valor a lo que le ocurre a la persona. Esto es todavía más relevante cuando el sujeto que se expresa no concuerda con quien tradicionalmente viene siendo el protagonista del relato histórico, político y social: el de los hombres blancos, cisheterosexuales, de clase media alta (Bela-Lobedde, 2023; Filigrana, 2020; Segato, 2021), pues se trata de un relato a menudo silenciado y considerado como poco relevante. Reconocer que la historia la conformamos todas las personas es reconocer la importancia de la di-

1. <https://www.intermediae.es/proyectos/barrios-2018-2019>.

versidad epistemológica y de la participación política de toda la sociedad. Los espacios socioeducativos son los primeros que deben comprometerse con estos derechos. Para ello, el primer paso es incorporar las vivencias y formas de expresión de toda la población, y no solo de la que viene representando a ese sujeto hegemónico; es decir, transformarse en espacios culturalmente responsables (Johnson, Markham y Tortolero, 2017).

Para terminar, respecto a las desventajas de este «ser real», creemos oportuno trabajar el estereotipo de *rapero* que la industria musical y ciertos actores sociales han promovido. Para ello se puede hablar de la historia del *hip-hop* y su significado o acercar la idea de «marco racial blanco» para comprender los objetivos que puede haber detrás de esta idea caricaturizada. No obstante, somos conscientes de la fuerza que tienen los medios de comunicación y de lo ardua que puede ser esta tarea.

Por otro lado, respecto al perfil terapéutico de la música rap, podemos hacer varias consideraciones. La primera de ellas es que creemos que poder expresar las propias vivencias, creencias y emociones supone ya una forma de canalizarlas. Esto puede servir de factor de protección cuando la persona no dispone de otros espacios o de las herramientas personales para expresarse mediante otros lenguajes. No obstante, creemos que es necesario actuar con cautela. En primer lugar, porque como expone Takae, las personas interpretamos el mundo mediante nuestro propio esquema de pensamiento y a veces necesitamos ayuda profesional que nos haga explícito cómo es el nuestro y qué desventajas nos puede traer —por ejemplo, como cuando en su caso, la tristeza era sustituida por enfado—. Por otro lado, porque socioeducativamente esto requiere un manejo de la situación y las narrativas para las que las educadoras y educadores que no siempre han sido formadas. En este sentido, se debe evitar abordar estas temáticas y respetar los silencios de los chicos y chicas, pues en muchas ocasiones las personas no están preparadas para hablar de según de qué cuestiones. Es por ello por lo que a pesar de reconocer el valor terapéutico de «ser real», también recomendamos utilizarlo con mucha precaución y respeto.

5. Conclusiones

La música rap ha sido ampliamente criticada por diversos sectores sociales por la crudeza de sus mensajes, entre otros motivos (ChuCh D, 2017). Dicha crudeza está asociada a la comercialización del género y la adaptación de los mensajes al marco racial blanco. No obstante, también tiene que ver con que, debido a sus raíces urbanas de este género musical, su accesibilidad económica y su lenguaje cercano, ha sido considerado un

refugio para la expresión por parte de personas que atraviesan duras condiciones de vida —y que generan canciones que reflejan la crudeza de estas realidades—.

A causa de esto, a menudo los «usos educativos» de este estilo musical se han centrado en aquellos estilos y mensajes que más encajan con los valores socialmente aceptables y que no generan un enfrentamiento directo al orden social.

En este artículo, sin embargo, hemos explorado los usos educativos de ese «ser real», es decir, de que la crudeza de la realidad tenga cabida en la música. Creemos que en todos los casos nos dará una inestimable información de cómo son, cómo desearían ser y/o cómo perciben su realidad las adolescencias con las que trabajamos. Realidad o deseo que existe más allá de la música rap. Este conocimiento nos posibilita tener un punto de partida en los procesos socioeducativos que tenga en cuenta las circunstancias de estas personas. Además, en el caso de adolescencias que sufren violencias sociales, institucionales e interpersonales vemos que la característica «ser real» de la música rap puede ayudar a trascender los prejuicios sociales, siendo una estrategia de resistencia identitaria. Esta resistencia está orientada a salvaguardar la identidad de las personas que sufren violencia social, así como a organizarse para analizarla y dar respuesta. Es por ello por lo que creemos que la idea «ser real» puede tener valor a la hora de ser utilizada educativamente para promover cuestiones muy deseables en adolescencias «vulnerabilizadas», tales como la adquisición de conciencia crítica, la práctica de participación politicosocial o el desarrollo de una percepción personal y comunitaria positiva. Todo ello desde un lenguaje que muchas adolescencias consideran propio, deseable y atractivo, lo que potenciará el éxito de las propuestas educativas que se sirvan de este medio de expresión.

Referencias

- Akom, A.A. (2009). Critical Hip Hop Pedagogy as a Form of Liberatory Praxis. *Equity & Excellence in Education*, 42(1), 52-66. En <https://doi.org/10.1080/10665680802612519>.
- Aliagas, C., Fernández, J., y Llonch, P. (2016). Rapping in Catalan in Class and the Empowerment of the Learner. *Language, Culture and Curriculum*, 29(19), 73-92. En https://repositori.upf.edu/bitstream/10230/27436/1/aliagas_LCC2016_rapp.pdf.
- Bela-Lobedde, D. (2023). *Ponte a punto para el antirracismo*. Barcelona: Penguin Random House, Grupo Random House
- Bhabha, H. (2004). *The Location of Culture*. Abingdon: Routledge.

- Brewington, Q.L., y Hall, J.N. (2018). Givin' Stakeholders the Mic: Using Hip-Hop's Evaluative Voice as a Contemporary Evaluation Approach. *American Journal of Evaluation*, 39(3), 336-349. En <https://doi.org/10.1177/1098214018769765>.
- Chang, J. (2017). *Generación Hip-Hop*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- ChuCh D (2017). *Fight The Power: Rap, raza y realidad*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Clay, A. (2003). Keeping It Real. Black Youth, Hip-Hop Culture, and Black Identity. *American Behavioral Scientist*, 48(10), 1346-1358. En <https://doi.org/10.1177/0002764203046010005>.
- Crawford, M., y Crews, D. (2020). Making it Real: Exploring the Narratives of Youth Rappers. *Journal of Social Work Education and Practice*, 5(2),1-16. En <https://www.jswep.in/index.php/jswep/article/view/93>.
- Cuenca, J. (2016). Los jóvenes que viven en barrios populares producen más cultura que violencia. *Revista Colombiana de Psicología*, 25(1), 141-154. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5403372>.
- Danielsen, A. (2008). The Musicalization of 'Reality'. Reality Rap and Rap Reality on Public Enemy's Fear of Black Planet. *European Journal of Cultural Studies*, 11(4), 405-421. En <https://doi.org/10.1177/1367549408094980>.
- Filigrana, P. (2020). *El pueblo gitano contra el Sistema-Mundo: Reflexiones de una activista para el debate*. Madrid: Akal.
- Garcés Montoya, A., y Medina-Holguín, J.D. (2008). Músicas de Resistencia. Hip Hop en Medellín. *La Trama de la Comunicación*, 13: 119-131. En <https://www.redalyc.org/pdf/3239/323927063008.pdf>.
- Garcés Montoya, A. (2011). Juventud y comunicación Reflexiones sobre prácticas comunicativas de resistencia en la cultura hip hop de Medellín. *Signo y pensamiento*, 30(58), 108-128. En <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86020038008>.
- hooks, b. (2021) [1994]. *Enseñar a transgredir*. Madrid: Capitán Swing.
- Hunt, A.N. (2018). "Trappin'Ain't Shit to Me": How Undergraduate Students Construct Meaning Around Race, Gender, and Sexuality within Hip-Hop. *Gender and the Media: Women's Places*, 26: 69-85. En <https://doi.org/10.1108/S1529-212620180000026006>.
- Jacobson, G. (2015). Racial Formation Theory and Systemic Racism in Hip-Hop Fans' Perceptions. *Sociological Forum*, 30(3), 832-851. En <https://doi.org/10.1111/sof.12186>.
- Johnson, K., Markham, C., y Tortolero, S.R. (2017). Thematic Analysis of Mainstream Rap Music-Considerations for Culturally Responsive Sexual Consent Education in High School. *Journal of Applied Research on Children: Informing Policy for Children at Risk*, 8(1), 1-13. En <http://digitalcommons.library.tmc.edu/childrenatrisk/vol8/iss1/8>.
- Karvelis, N. (2018). Race, Class, Gender, and Rhymes: Hip-Hop as Critical Pedagogy. *Music Educators Journal*, 105(1), 46-50. En <https://doi.org/10.1177/0027432118788138>.
- Lamotte, M. (2014). Rebels Without a Pause: Hip-hop and Resistance in the City. *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(2), 686-694. En <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12087>.
- Laybourn, W.M. (2017). The Cost of Being "Real": Black Authenticity, Colourism, and Billboard Rap Chart Rankings. *Ethnic and Racial Studies*, 41(11), 2085-2103. En <https://doi.org/10.1080/01419870.2017.1343484>.

- Love, B.L. (2016). Complex Personhood of Hip Hop & the Sensibilities of the Culture that Fosters Knowledge of Self & Self-determination. *Equity & Excellence in Education*, 49(4), 414-427. En <https://doi.org/10.1080/10665684.2016.1227223>.
- Márquez, I.V. (2011). Música y experiencia: De las «sociedades primitivas» a las redes sociales. *AIBR, Revista de antropología iberoamericana*, 6(2), 193-214. En <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4849604.pdf>.
- Moje, E.B., Ciechanowski, K.M., Kramer, K., Ellis, L., Carrillo, R., y Collazo, T. (2011). Working Toward Third Space in Content Area Literacy: An Examination of Everyday Funds of Knowledge and Discourse. *Reading Research Quarterly*, 39(1), 38-70. En <https://doi.org/10.1598/RRQ.39.1.4>.
- Naison, M. (2004). From Doo Wop to Hip Hop: The Bittersweet Odyssey of African-Americans in the South Bronx. *Socialism and Democracy*, 18(2), 37-49. En <https://doi.org/10.1080/08854300408428397>.
- Noguera, P.A. (2008). *The Trouble with Black Boys... And Other Reflections on Race, Ethnicity, and the Future of Public Education*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Pégram, S. (2015). Un peu de respect for the ladies: Female Rappers and Hip-Hop Educational Philosophy in France. *Liberal Arts*, 19(2), 57. En <https://www.oak.edu/wp-content/uploads/2021/06/jlas-v19n2-spring15.pdf#page=59>.
- Piskor, E. (2015) [2013]. *Hip Hop Family Tree*. Seattle, WA: Fantagraphics Books.
- Reitsamer, R. y Prokop, R. (2017). Keepin' it Real in Central Europe: The DIY Rap Music Careers of Male Hip Hop Artists in Austria. *Cultural Sociology*, 12(2), 1-15. En <https://doi.org/10.1177/1749975517694299>.
- Sánchez Moreno, I. (2005). Contra la tiranía de la música. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana, especial*. En <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62309920>.
- Saucier, P.K. y Silva, K. (2014). Keeping It Real in the Global South: Hip-Hop Comes to Sri Lanka. *Critical Sociology*, 40(2), 295-300. En <https://doi.org/10.1177/0896920512454753>.
- Segato, R. (2021). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Sköld, D., y Rehn, A. (2007). Makin' iT, by Keeping It Real. Street Talk, Rap Music, and the Forgotten Entrepreneurship From “the ‘Hood” *Group & Organization Management*, 32(1), 50-78. En <https://doi.org/10.1177/1059601106294487>.
- Travis, R. (2013). Rap Music and the Empowerment of Today's Youth: Evidence in Everyday Music Listening, Music theRapy, and Commercial Rap music. *Child and Adolescent Social Work Journal*, 30(2), 139-167. En <https://doi.org/10.1007/s10560-012-0285-x>.
- Terkourafi, M. (Ed.). (2010). *The Languages of Global Hip Hop*. London: Bloomsbury Publishing.
- Vito, C. (2019). *The Values of Independent Hip-Hop in the Post-Golden Era*. London: Springer Nature.