

16

El rap como herramienta de empoderamiento y transformación social: Proyecto Buscando Fortuna¹

Paula Requeijo Rey e Israel V. Márquez

1. Introducción

Libertad, creatividad y catarsis son connaturales al arte, que es una poderosa herramienta de transformación de la psique individual. En el caso del artivismo, el arte se convierte también en una herramienta de transformación colectiva, ya que se emplea como un instrumento de reivindicación social en contextos cotidianos (Felshin, 1995; Nossel, 2016). Así lo entiende la Asociación Garaje, que reúne a profesionales de la educación social y a artistas para desarrollar proyectos en los que se unen ética y estética. Trabajan, entre otros, con colectivos en exclusión social para potenciar su calidad de vida. En palabras de la propia Asociación, emplean el arte «para la transformación y el cambio social».²

1. Esta investigación se ha desarrollado con el apoyo del Proyecto Europeo *Artivism: Artistic Practices for Social Transformation*, número 2016-1-FR02-KA205-011291, de la Comisión Europea. Está integrado por la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Nottingham Trent (Inglaterra), la Asociación Élan Interculturel (Francia) y la Fundación Artemisszió (Hungría). Página web: <http://artivism.online/>.
2. <http://www.asociaciongaraje.es/la-asociaci%C3%B3n.html>.

Entre las distintas artes con las que trabajan está la música, que se caracteriza por ser algo casi innato y omnipresente en el ser humano, una verdadera «necesidad humana», como dijera la antropóloga Margaret Mead (1972). De ahí la facilidad y el interés en utilizarla. Su capacidad socializadora genera una cohesión y un sentimiento de pertenencia a los que la producen y escuchan. La música otorga poder e identidad a la comunidad que la genera. Es un importante instrumento de empoderamiento, ya que permite expresar las preocupaciones y la visión del mundo del grupo con profundidad y repercusión.

Aquí nos centraremos en el uso que la Asociación Garaje hace de un género fundamental de la música popular contemporánea, el rap, con un grupo de adolescentes en un barrio de la ciudad de Madrid. El rap se ha convertido en un lenguaje universal de la juventud contemporánea y en una poderosa herramienta de construcción identitaria y de transformación y cambio social (Rose, 1994; Mitchell, 2001; Travis Jr., 2012). Es, por tanto, una potente herramienta activista que utiliza la música y el lenguaje oral y escrito como instrumentos de reivindicación social en contextos cotidianos, como pueden ser los del barrio en el que se enmarca nuestra investigación. El objetivo de este trabajo es determinar qué métodos emplea el Proyecto Buscando Fortuna a través del rap y cuáles son sus resultados e implicaciones desde el punto de vista del empoderamiento de los adolescentes y la transformación de su realidad cotidiana.

2. Marco metodológico

Para alcanzar este objetivo hemos seguido una serie de pasos metodológicos correlativos:

1. Revisión de libros y artículos que definen el concepto de activismo y su origen, así como el uso de la música, en general, como herramienta de transformación social, y del rap, en particular, como vehículo de expresión de identidades y forma de protesta.
2. Análisis cualitativo del uso del rap en el Proyecto Buscando Fortuna a partir de cuatro entrevistas semiestructuradas en profundidad a artistas y educadores sociales y un *focus group* con 12 adolescentes. Las preguntas de las entrevistas y el guión para el grupo focal se desarrollaron a partir de las ideas y las categorías obtenidas en la revisión bibliográfica y teniendo en cuenta nuestro objetivo. Las cuatro entrevistas y el grupo de discusión se grabaron en el espacio

en el que la Asociación Garaje desarrolla el taller de rap en el Barrio de la Fortuna (calle Santa Teresa, n.º 4, Leganés). Todas las entrevistas semiestructuradas contaron con las mismas preguntas. La primera entrevista que realizamos fue a Javier Taboada, educador social y uno de los fundadores, junto a Luz Herrero, de la Asociación Garaje. Su duración fue de 36 minutos. La segunda entrevista, al artista Abraham Arturo Álvarez, conocido como Artes, duró 29 minutos. La tercera, al educador social Alejandro Rubio, duró 19 minutos. La cuarta y última, al artista Joel Escalante, duró 20 minutos. El grupo de discusión con los adolescentes duró un total de dos horas. Estuvo formado por 12 participantes de 13 y 14 años: ocho chicos y cuatro chicas. Se realizó con el consentimiento informado de los responsables legales de los menores, que dos semanas antes de la celebración del mismo firmaron una autorización que les entregó Luz Herrero, responsable de formación en Asociación Garaje.

3. Se transcribieron las entrevistas y el *focus group*. A partir de la escucha y el análisis detallado de estas transcripciones, se recogieron los comentarios más relevantes para identificar la metodología de trabajo en el taller de rap, así como los resultados y las implicaciones del mismo en el empoderamiento de los adolescentes y la transformación de su día a día.

3. Marco teórico

3.1. El artivismo: definición, orígenes y características

El potencial transformador del arte desde el punto de vista de la psique individual es innegable (Nossel, 2016). El artivismo, que une arte y activismo político, se apoya en esta capacidad transformadora para lograr cambios en la mente colectiva, en la sociedad (Felshin, 1995). En palabras del artista visual y activista Álex Carrascosa, creador de la metodología *Dia-Tekhne* (Diálogo a través del Arte), el artivismo es una «acción pública o activismo a través de las prácticas artísticas». Su objetivo es «intervenir, por medios creativos, en la vida pública con la intención manifiesta de transformarla». Así, se consigue «desprivatizar no sólo el (concepto de) arte, sino la (noción de) democracia para instituir (o restituir) ambos en el dominio de lo común y cotidiano» (Carrascosa, 2010: 58).

Este activismo a través del arte tiene su origen en los colectivos de artistas con base en Estados Unidos que en los últimos años de la dé-

cada de los setenta y principios de los ochenta reivindicaron con sus acciones y proyectos la igualdad de sexos y la desestigmatización del sida, y denunciaron la gentrificación. Entre los precursores destacan Guerrilla Girls, Group Material y Gran Fury (Withers, 1988; Parreño, 2006). Estos tres colectivos presentan una serie de características comunes para definir el artivismo. La intervención creativa y colectiva en los asuntos públicos para generar cambios, que ya apuntamos con la definición de Carrascosa, es una de ellas. Los artistas ponen su potencial «al servicio de determinadas causas sociales [...] logrando así multiplicar la incidencia y eficacia de sus reivindicaciones» (Parreño, 2006: 69).

En muchos casos, las acciones colectivas implican la participación directa de personas que no están familiarizadas *a priori* con el arte. Por ejemplo, ciudadanos de un determinado barrio o comunidad que, a través del uso de las herramientas propias del arte, visibilizan una problemática o bien se representan de forma positiva (Green, 2011). El arte permite construir «una conciencia colectiva que dignifique y dé repercusión pública al problema» (Parreño, 2006: 72).

A través del artivismo, el arte se desarrolla en nuevos términos. El artista ya no es el sujeto agente y el ciudadano, ajeno al mundo del arte, el receptor. Ahora el artista es un facilitador u organizador que favorece que la acción se desencadene (Popper, 1989; Green, 2011). El ciudadano es aquí un sujeto agente con un papel activo.

3.2. Música, rap y transformación social

Este papel activo del ciudadano es el núcleo del artivismo, que trabaja con la música como herramienta de transformación social de la juventud. La participación la favorece la curiosidad natural que sentimos hacia la producción de diferentes sonidos. Esto ha hecho que todas las civilizaciones y pueblos desarrollaran la música a lo largo de la historia: se conocen sociedades sin escritura y sin artes visuales, pero ninguna sin algún tipo de música (Ball, 2012).

La música practicada en grupo tiene una importante capacidad comunicativa y socializadora, ya que genera una cohesión y un sentimiento de pertenencia que contrastan con el individualismo propio de nuestras sociedades (Merriam, 2001; Blacking, 2006; Storr, 2007; Hormigos, 2010; Higgins, 2012; Cabedo, 2014). Los etnomusicólogos, muy especialmente, suelen poner énfasis en la importancia colectiva de la música en las culturas que estudian. Tal es el caso de John Blacking, para quien la música tiene que ver con sentimientos humanos y experiencias en sociedad, de tal forma que «muchos de los procesos musica-

les esenciales, si no todos, se hallan en la constitución del cuerpo humano y en patrones de interacción entre cuerpos humanos en sociedad» (Blacking, 2006: 25). Como recuerda a su vez Anthony Storr, hoy en día «estamos tan acostumbrados a pensar en la respuesta individual a la música que solemos olvidar que, durante gran parte de nuestra historia, la música ha sido, ante todo, una actividad grupal» y que, desde un principio, «tuvo una finalidad comunitaria» (Storr, 2007: 51). Crear música, en definitiva, otorga poder e identidad a la comunidad que la genera y a todos aquellos que se sienten identificados con su mensaje.

El uso de la música por parte de asociaciones y artistas que trabajan con la juventud ayuda a los jóvenes a desarrollar habilidades para expresar sus ideas y sentimientos, así como para representar su forma de ver el mundo y sus intereses. Es un fenómeno de impacto social que suele emplear las nuevas tecnologías para desarrollarse y amplificarse. Es la reacción al agotamiento de las vías políticas tradicionales como canal válido para esta juventud, que sigue una senda alternativa de hacer ciudadanía y utiliza la música para expresarse y empoderarse (O'Neill, 2015; Abiogu, Mbaji y Adeogun, 2015).

Resulta innegable que los jóvenes de hoy manejan nuevos lenguajes, nuevas velocidades, nuevas formas de percibir y experimentar, y que sus identidades se construyen desde la interrelación de nuevos y en muchos casos paradójicos elementos. Como señala Jesús Martín-Barbero: «Lo que nos queda hoy, especialmente entre la gente joven, es una subjetividad tensionada por una pluralidad de referentes que la rigidizan y fragmentan, y que posibilitan una identidad polimorfa y flexible que les permite ser al mismo tiempo locales en unos gustos y globales en otros, sin dejar de sentirse “nacionales”» (Martín-Barbero, 2005: 32). La cultura popular es una de las pocas parcelas que los jóvenes sienten que les pertenece, que trata de ellos y les habla a ellos (Morduchowicz, 2004). Los jóvenes se construyen en buena medida a partir del acceso y el consumo de ciertos medios de comunicación, productos culturales y bienes simbólicos, y, sobre todo actualmente, *apps* y redes sociales. Los proyectos artistas que trabajan con los distintos géneros de la música popular capacitan a los jóvenes para expresar sus preocupaciones y su visión del mundo con profundidad y repercusión.

Entre los distintos géneros de la música popular, el rap se ha convertido en uno de los más importantes e interesantes de los últimos años. Desde sus inicios en la década de 1970 hasta el día de hoy, el rap ha ganado más nuevos oyentes y seguidores que cualquier otro género musical, incluyendo el rock, el pop, el *country* y el R&B (Kubrin y Weitzer, 2010). Como recuerda Shuker (2005: 255), el rap ha sido con-

siderado como «la forma más popular y de mayor influencia de la música afroamericana de las dos décadas pasadas», es «el vehículo cultural, intelectual y espiritual de la Norteamérica negra de más dinamismo popular contemporáneo» (Rose, 1994: 19) y «la voz cultural dominante de la juventud negra urbana» (Forman, 2002; citado en Shuker, 2005: 255). Sin embargo, su imparable éxito internacional durante los últimos años ha hecho que el rap no pueda ser visto sencillamente como la expresión de la cultura afroamericana, pues ha acabado convirtiéndose en un importante vehículo para «las afiliaciones globales de la juventud, y en una herramienta para revisar la identidad local a lo largo del mundo» (Mitchell, 2001; citado en Shuker, 2005: 257). El rap, por tanto, se ha convertido en un lenguaje universal para una gran parte de la juventud global contemporánea, que ha llegado y llega actualmente a él a través de sus discos, canciones, modas y videoclips musicales, y a través de su influencia formal, lírica y estilística en géneros populares actuales como el reggaetón (Rivera, Marshall y Pacini Hernández, 2009).

A la hora de hablar de rap conviene diferenciar este término de otro con el que a veces se confunde, hasta el punto de actuar muchas veces como sinónimos. Nos referimos al término hip hop. En general, la tendencia dentro de la literatura académica es definir el hip hop como un grupo cultural específico o un movimiento artístico juvenil, mientras que el rap —junto con el DJing— sería la expresión musical de ese grupo social (Lighstone, 2012). El rap es sólo una parte de la cultura hip hop, que suele dividirse en cuatro elementos: el rap, el DJing, el *breakdance* y el graffiti. El rap destaca el componente oral del hip hop a través de las rimas y el canto; el DJing pone énfasis en la dimensión sonoro-musical a través de prácticas como el *scratch*, el sampleado y el remix; el *breakdance* incide en el aspecto físico y performativo a través del baile; y el graffiti destaca el componente visual a través de la escritura y la pintura en muros y otras superficies similares (puertas, vagones de metro, señales de tráfico, etcétera). Cada uno de estos elementos revela una dimensión diferente de la cultura hip hop y su unión destaca el carácter semióticamente heterogéneo y multisensorial de esta cultura, lo que ha llevado a algunos autores a considerarla como un ejemplo paradigmático de las tendencias culturales posmodernas (Potter, 1995; Shuker, 2005).

La razón por la que los términos hip hop y rap se usan muchas veces como sinónimos tiene mucho que ver con el hecho de que la figura del MC, *rapper* o «rapero» fue la que pronto acaparó el foco de atención de la opinión pública y los medios de comunicación gracias a su

búsqueda de identidad y su denuncia a través de la palabra, esto es, gracias a sus rimas y a su «mensaje». Como señala Relats (2002: 166): «A pesar de ser el hip hop una invención de los DJ, la figura del *rapper* pasó enseguida a ocupar el foco de la opinión pública. Fue la agresividad de la palabra lo que dio al hip hop su carácter universal de rebeldía y deseo de igualdad, pero también lo que le condenó por su sexismo, materialismo y homofobia», especialmente a partir del triunfo comercial del *gangsta rap*, la versión más salvaje, lasciva y violenta de este tipo de música. El *gangsta rap* popularizó la imagen del *badman*, del chulo, del proxeneta, «figuras hipermasculinas que se oponen a los valores de la sociedad blanca biempensante y que ejercen un dominio absoluto sobre las mujeres, independientemente de su color» (Marc, 2009: 450). Su habilidad con el dinero y las mujeres, su jerga y sus elegantes trajes han influenciado la carrera de muchos MC (Relats, 2002) y su imagen ha sido glorificada en videoclips como *P.I.M.P.* de 50 Cent y Snoop Dogg. Por medio de esta figura, el sujeto rap —que es negro literal o simbólicamente— se reafirma como «el sujeto viril por excelencia, superior al hombre blanco en todos los sentidos, incluidos el sexo y la seducción» (Perry, 2004: 128-129). Es esta figura la que aparece a partir de entonces representada en la mayoría de los videoclips de hip hop, una figura que ejerce su poder sexual sobre las mujeres que le rodean, quienes se muestran como acompañantes, como añadido, como *hacer-valer* de la presencia de otros: el rapero o los raperos que cantan y celebran su hipermasculinidad (Márquez, 2014). Como señala Perry en este sentido, el hip hop, como forma artística, es predominantemente masculino, a pesar de la existencia de algunas artistas excelentes. Y, puesto que al igual que la raza, el género es una categoría construida semióticamente por una oposición, «las mujeres resultan esenciales en la construcción de la masculinidad en el hip hop» (Perry, 2004: 129).

Aquí nos centraremos en una idea de rap que destaca el poder de transformación personal, social y política de este tipo de expresión musical (Lusane, 1993; Martínez, 1997; Pinn, 1999; Stephens y Wright, 2000; Keyes, 2000 y 2002; Elligan, 2004; Scherpf, 2006; McDonnell, 2008; Pulido, 2009; Hadley y Yancy, 2012; Travis Jr., 2012; Rashid, 2016). Si bien durante los últimos años las investigaciones y el discurso del rap han estado especialmente centrados y preocupados por los valores materialistas, sexistas, violentos y homófobos del *gangsta rap* (Armstrong, 2001; Adams y Fuller, 2006; Cobb y Boettcher, 2007; Dixon *et al.*, 2009; Herd, 2009; Weitzer y Kubrin, 2009; Kubrin y Weitzer, 2010; Gourdine y Lemmons, 2011; Rebollo-Gil y Moras, 2012; Thompson, 2016; Lauger y Densley, 2017), el rap ha sido desde sus orígenes una variante estética

de la expresión afroamericana concebida como un estilo de resistencia, oposición y contracultura en busca de la igualdad social y la libertad de palabra (Martínez, 1997; Negus, 2005), una forma de dar voz y mostrar la realidad de comunidades oprimidas, silenciadas y olvidadas, tal y como hicieron grupos como los famosos Public Enemy, cuyo verdadero mérito fue, como recuerda Relats (2002: 189), «el de plantear preguntas, hasta entonces en el tintero, que definían las preocupaciones y los problemas de la gente que crece en los guetos. Ellos lo llamaron la CNN del pueblo negro», esto es, el medio de comunicación que las comunidades afroamericanas nunca tuvieron y mediante el cual se denunciaban temas como la esclavitud y la opresión por medio de letras, signos y mensajes que actuaban a modo de *edutainment* (*education + entertainment*). Es esta dimensión de transformación social del rap, capaz de reflejar las preocupaciones, los problemas, las aspiraciones y los deseos de la gente, la que nos interesa indagar en este estudio a partir de un caso concreto: el Proyecto Buscando Fortuna y su trabajo con un grupo de adolescentes del Barrio de la Fortuna.

4. Análisis y resultados

4.1. El Barrio de la Fortuna y el taller de rap

El Barrio de la Fortuna tiene 12.897 habitantes y pertenece al municipio de Leganés (Madrid). Está situado junto a la carretera M-40, que lo separa del Barrio de Buenavista (Distrito de Carabanchel), y cerca de un 14% de su población es inmigrante. El nivel de instrucción de sus habitantes es más bajo que el del resto del municipio de Leganés (EFE, 2014), con un 16% sin estudios, un 14% con la Primaria incompleta y un 23% que ha finalizado EGB o ESO.³ La tasa de fracaso escolar así como la de desempleo es superior a la media del municipio (EFE, 2014). Todo esto contribuye a que la Fortuna sea un área especialmente vulnerable a la exclusión social.

El taller de rap nació en enero de 2016 y cuenta actualmente con 12 adolescentes. Está organizado por la Asociación Garaje, que empezó a poner en marcha proyectos de rap con jóvenes y adolescentes hace casi 20 años. Ha desarrollado iniciativas pioneras en este sentido,

3. Los datos sobre población, inmigración y nivel de instrucción se han obtenido del portal de estadísticas del Ayuntamiento de Leganés: <http://www.leganes.org/portal/Estadisticas/Menu.html>.

como Tiempo de Kambio en 2005, Interrupción en 2006-2017, o Paréntesis en 2010.

4.2. Metodología del taller

Los educadores sociales, artistas y adolescentes se reúnen dos veces a la semana durante una hora y media (tres horas en total). Esa hora y media se divide en tres tramos por los que van pasando los adolescentes en grupos de cuatro: media hora para hacer apoyo educativo en lengua (la responsable es la educadora Jessica Romero), otra media hora para trabajar el lenguaje oral y escrito (el responsable es el educador Alejandro Rubio) y otra media para rapear sobre bases instrumentales y grabar (los responsables son los artistas Arturo Álvarez y Joel Escalante). Siguiendo el objetivo de este estudio, nos centraremos en analizar la metodología que emplean en el tiempo dedicado al lenguaje y a rapear.

Javier Taboada y Arturo Álvarez explican que las razones por las que su asociación utiliza el rap son tres: accesibilidad, manejo de la palabra y empoderamiento. El rap es «una música sencilla, una música de calle donde no hay que ser un virtuoso tocando un instrumento para conseguir un resultado aceptable con un poco de entrenamiento» (Taboada, 2018). Creen que el rap es una herramienta muy cómoda (se puede escuchar fácilmente desde los teléfonos móviles), y una música muy de moda entre la juventud contemporánea: «Es algo que ellos ya conocen y escuchan. Estás utilizando algo que ya conocen y dominan en cierta manera» (Álvarez, 2018).

Por otro lado, el rap les permite «reflexionar y sentarse a escribir, probablemente, la parte más interesante». Durante la media hora dedicada al lenguaje los adolescentes, de forma individual y colectiva, se esfuerzan por elegir las palabras para expresar sus ideas, sentimientos y emociones. Los educadores y artistas seleccionan páginas del diccionario, les piden que escojan palabras que no conocen, asimilen su significado y traten de incluirlas en el próximo tema que vayan a componer. Los propios adolescentes se ayudan entre sí a la hora de buscar determinadas palabras, hacerlas rimar unas con otras, y entender y apreciar su significado: «El trabajo en grupo es una forma de inspiración porque, por ejemplo, a ti no se te ocurre una palabra que rime con “ganar” y dices: “tío, ¿sabes una palabra que rime con ganar?”, y así acabas haciendo la letra, es más rápido, más sencillo» (Naim, 2018).

Alejandro Rubio explica que otras veces utilizan textos ajenos, sobre todo poesía: «Les explicamos que también puede ser rap. Trabajamos

con autores que han escrito poesía y la convertimos en rap, hacemos canciones con poesías, las cuadramos en un cuatro por cuatro, que es el ritmo». Pueden seguir el camino inverso: «Cogemos una letra de un tema de los chavales y la convertimos en una poesía, hacemos un soneto» (Rubio, 2018). Durante nuestro trabajo de campo estaban leyendo textos de Alejandra Pizarnik, Mario Benedetti y Loreto Sesma.

En la media hora dedicada al rap «aprenden a entrar cuando suenan las bases instrumentales, a llevar el ritmo, etcétera» (Taboada, 2018). Cuando desarrollan un tema y lo han ensayado lo suficiente, lo graban a través del estudio de Garaje Records. Se trata del sello sin ánimo de lucro de la Asociación, con el que los adolescentes ya han grabado cinco temas. Los tres primeros temas —«Niños», «Madres» y «Barrio»—, creados y producidos en 2016, conforman una trilogía en la que hablan de su identidad y de cómo influye en ella el entorno en el que desarrollan su día a día. Los dos últimos, «Feliz» y «Enséñame», de 2017, son colaboraciones con la Concejalía de Salud del Ayuntamiento de Leganés y Tiching, la plataforma de recursos de la Editorial Vicens Vives. Se centran en hábitos de vida saludables y en cómo les gustaría que fuera la escuela.

Estos cinco temas musicales cuentan con videoclips que pueden verse en plataformas como YouTube, la cual ha sido especialmente utilizada por la Asociación Garaje a la hora de dar a conocer y expandir el alcance de este proyecto, conscientes de que YouTube es actualmente uno de los medios sociales digitales más utilizados por los adolescentes y, precisamente, su principal modo de acceso y consumo musical (Nielsen, 2012; Márquez, 2017). Otro vehículo de difusión es la participación en festivales como Interrapción y las actuaciones que han realizado en espacios como el Palau de la Música de Barcelona.

4.3. Resultados e implicaciones del taller

Los adolescentes mejoran el uso del lenguaje a nivel oral y escrito: desarrollan el vocabulario, el manejo de las figuras retóricas o la capacidad para declamar (entonación, ritmo, pausas, etcétera). Identifican los paralelismos entre el rap y la poesía: la rima, la musicalidad, el estilo..., y amplían el concepto que tienen de la poesía: «Entienden que es algo más que romanticismo, que va más allá del amor, que es una forma de expresión que engloba múltiples aspectos» (Rubio, 2018). Los propios adolescentes utilizan los términos «poesía» o «literatura» para referirse al rap que escuchan y que les inspira a la hora de trabajar sus propios temas. Naim, por ejemplo, señala que «la poesía es inspiración y

algunas letras de rap también lo son. Rap es R de Revolución, A de Arte y P de Poesía» (Naim, 2018). También señalan cómo, gracias a estos talleres, han llegado a «adquirir mucho vocabulario» (Guille, 2018) y a «conocer más el diccionario» (Enrique, 2018). Ezequiel señala incluso que, gracias al rap, «he aprobado la asignatura de Lengua. Porque, por ejemplo, la profe está explicando y yo estoy así a mi bola, pero por ejemplo dice una palabra que me llama la atención y digo: “Voy a estudiarme esta palabra y la voy a meter en un tema”, y así, poco a poco, te las vas aprendiendo» (Ezequiel, 2018).

El trabajo con el lenguaje a través del rap también les permite «construir su identidad a través de valores positivos, expresar sus necesidades, sus sentimientos, sus problemas». Reflexionan, de forma individual y colectiva, con el objetivo de determinar quién soy/quienes somos, dónde estoy/dónde estamos: «Es como una catarsis [...] Es como un análisis psicológico a través del que se manifiesta lo verdadero, surge lo que tienen dentro [...] Hemos tratado el *bullying*, el maltrato, la igualdad, etcétera» (Álvarez, 2018). Alba, una de las cuatro chicas del proyecto, destaca este carácter catártico e incluso terapéutico del rap y la escritura: «Me ayuda más estar aquí y escribir que estar en el psicólogo». Lucía, otra de las chicas, señala que «aquí puedes ser tú misma, porque en el instituto no puedes ser tú misma, sacar cómo tú eres realmente porque a lo mejor puedes tener un conflicto y te pueden echar, y aquí te aceptan tal y como eres y no hay problemas».

Una parte importante del trabajo se centra en reflexionar sobre su entorno habitual: el barrio. «Se piensan que estamos totalmente desplazados, que somos un barrio marginal y no es así. Aquí en la Fortuna hay arte, hay juventud» (Escalante, 2018). Los propios adolescentes son conscientes de la imagen estereotipada que el barrio proyecta hacia el exterior y perciben el rap como una manera de desestigmatizar y limpiar esta mala imagen: «Muchos hablan mal de nuestro barrio, dicen “ese barrio, la Fortuna, alejado, apartado...”, pues nosotros queremos decir que es un barrio normal y corriente como todos» (Ezequiel, 2018).

Semanalmente se «acercan a lo que fue el rap en su origen: una música reivindicativa. El rap les aporta libertad» (Álvarez, 2018). Taboada señala que «planteamos una alternativa al rap convencional, convencidos de recuperar su potencial haciendo un uso didáctico del mismo sin jugar a humillar a nada ni a nadie. Cada día hacen un ejercicio más profundo de reflexión, trascendiendo y gestionando su propio ego. Empiezan a pensar en emplear el rap como medio de reivindicación» (Taboada, 2018). Los propios adolescentes inciden en este carácter limitador y en muchos casos abusivo del insulto en el rap: «Aquí descubrimos

que no todo el rap era insultante» (Naim, 2018). «Nosotros antes de estos talleres no nos parábamos y fijábamos en las letras, poníamos una base y hacíamos batallas, lo que saliera, insultándonos y eso, y luego ya nos concentramos más en las letras y dijimos “pues nos parece mucho mejor transmitir que insultar”» (Ezequiel, 2018). Los adolescentes no sólo critican este uso abusivo del insulto en el rap, sino que también señalan otros aspectos que dan «mala imagen» al género, como la imagen estereotipada del raperito con joyas, coches, mujeres, etcétera, es decir, la imagen propia del *gangsta* rap: «Ese rap en el que salen raperos con joyas, coches y tatuajes da mala imagen. Porque salgas con coches, oro, etcétera, no eres más que nadie, al revés, eres más débil, porque necesitas todo eso para ser feliz, necesitas mostrar en un vídeo que eres rico para que la gente lo vea y encima puede que todo eso sea una mentira» (Enrique, 2018).

Por último, los temas musicales en forma de videoclips, difundidos en plataformas como YouTube, han tenido una repercusión importante que les ha permitido visibilizar su mensaje. En el momento de redactar este trabajo, «Madres» tiene 93.833 reproducciones, «Barrio» 114.172, «Feliz» 39.992 y «Enséñame» 76.530. «A día de hoy, sin YouTube y las redes sociales, estaríamos a un 25% de lo que estamos» (Taboada, 2018). Esta actividad en el mundo digital ha influido en el interés que los medios tradicionales han mostrado por visibilizar y difundir el proyecto. Así, los profesionales que participan en él o los propios adolescentes han intervenido en espacios de las principales radios, televisiones y periódicos españoles, como Radio Nacional, Cope, Televisión Española, Antena 3, Cuatro, *El País*, *ABC* o *El Mundo*.

5. Discusión y conclusiones

En línea con las tesis del artivismo, el Proyecto Buscando Fortuna se sirve de la libertad, creatividad y catarsis propias del arte para generar un sentimiento de comunidad, visibilizar las necesidades y los problemas cotidianos de los adolescentes, reivindicar cambios. El rap, lenguaje universal de la juventud contemporánea, es para este grupo de doce chicos y chicas de 13 y 14 años del Barrio de la Fortuna un vehículo cómodo y accesible con el que poder reflejar su identidad local, hacer visibles sus demandas y preocupaciones, reforzar y ampliar su vocabulario, y sentirse entendidos y valorados a través del arte. Se produce un doble proceso: por un lado, se construyen a sí mismos y a su entorno positivamente, al desestigmatizar el concepto normalizado del

barrio como un lugar peligroso, un foco de drogadicción falto de cultura, un lugar alejado, apartado, etcétera. Por otro lado, visibilizan los problemas y necesidades del barrio.

Así mismo, en oposición a variantes dominantes del rap como el famoso *gangsta* rap, que reproduce el sexismo y el materialismo de las sociedades capitalistas de hiperconsumo, el rap es aquí un vehículo reivindicativo que se apoya en la libertad de palabra para expresar necesidades, sentimientos, problemas, y construir una identidad colectiva. El rap da voz y visibiliza a una comunidad con pocos recursos y olvidada por las élites políticas. Los resultados de nuestro estudio coinciden con lo planteado por Travis Jr. (2012): muchas comunidades marginadas a lo largo del planeta han encontrado su voz dentro del rap y el hip hop de la misma manera que lo hizo la juventud del Bronx en la década de 1970. Este potencial democrático y reivindicativo del rap se ha visto amplificado en los últimos años gracias a distintos programas, intervenciones y proyectos artísticos, sociales y educativos que han determinado un importante cambio de paradigma en el rap y la cultura hip hop en general, pasando del énfasis individualista en el «yo» (normalizado con el triunfo comercial del *gangsta* rap) a un énfasis colectivo en el «nosotros», lo cual supone una vuelta a los orígenes del movimiento.

El proyecto Buscando Fortuna se enmarca claramente en este cambio de paradigma del «yo» al «nosotros» al entender y trabajar el rap como una música reivindicativa con la que poder expresarse libremente y plantear preguntas y problemas de la gente que vive y crece en barrios desfavorecidos como el de la Fortuna. El rap no es aquí un medio para exaltar el yo y mostrar y alardear sobre los triunfos y posesiones personales (el tipo de discurso propio del *gangsta* rap), sino una herramienta artística de empoderamiento ciudadano a través del trabajo en grupo, cuyo objetivo es reflejar las demandas y preocupaciones de un grupo de adolescentes y del contexto en el que se desenvuelven sus vidas y las de sus amigos, familiares y vecinos.

Buscando Fortuna emplea todas las potencialidades y beneficios que ofrece el rap para trabajar desde lo colectivo para lo colectivo. Los artistas y educadores acompañan a los adolescentes en su proceso de reflexión y reivindicación, un proceso que es fundamental para el desarrollo y avance del entorno en el que viven: su barrio.

Referencias bibliográficas

- Abiogu, G. C., Mbaji, I. N. y Adeogun, A. O. (2015), «Music Education and Youth Empowerment: A Conceptual Clarification», en *Open Journal of Philosophy*, 5, págs. 117-122.
- Adams, T. M. y Fuller, D. B. (2006), «The Words Have Changed but the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music», en *Journal of Black Studies*, vol. 36 (6), págs. 938-957.
- Armstrong, E. G. (2001). «Gangsta misogyny: A content analysis of the portrayals of violence against women in rap music, 1987-1993», en *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8 (2), págs. 96-126.
- Ball, P. (2012). *El instinto musical: escuchar, pensar y vivir la música*, Turner, Madrid.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?*, Alianza, Madrid.
- Burk, T. (2013), «From the Streets to the Gallery: Exhibiting the Visual Ephemera of AIDS Cultural Activism», en *Journal of Curatorial Studies*, 2 (1), págs. 32-53.
- Cabedo, A. (2014), «La música comunitaria como modelo de educación, participación e integración social», en *Eufonia: Didáctica de la Música*, 60, págs. 15-23.
- Carrascosa, A. (2010). *Dia-Tekhnē. Diálogo a través del arte*, Bakeaz/Gernika Gogoratuz, Bilbao.
- Cobb, M. D. y Boettcher, W. A. (2007), «Ambivalent sexism and misogynistic rap music: Does exposure to Eminem increase sexism?», en *Journal of Applied Social Psychology*, 37 (12), págs. 3025-3042.
- Dixon, T., Zhang, Y. y Conrad, K. (2009), «Self-esteem, misogyny and Afrocentricity: An examination of the relationship between rap music consumption and African American perception», en *Group Processes Intergroup Relations*, 12 (3), págs. 345-360.
- EFE (2014), «Leganés firma un pacto por el empleo para uno de sus barrios más castigados». Disponible en: <http://www.finanzas.com/noticias/empleo/20141223/leganes-firma-pacto-empleo-2834939.html>.
- Elligan, D. (2004). *Rap therapy: A practical guide for communicating with young adults through rap music*, Kensington Publishing, Nueva York.
- Felshin, N. (1995). *But is it Art?: The Spirit of Art as Activism*, The University of Michigan, Bay Press.
- Forman, M. (2002). *The Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip Hop*, Wesleyan University Press, Connecticut.
- Gourdine, R. M. y Lemmons, B. P. (2011), «Perceptions of Misogyny in Hip Hop and Rap: What Do the Youths Think?», en *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, vol. 21 (1), págs. 57-72.
- Green, A. (2011), «Citizen Artists: Group Material», en *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, 26, págs. 17-25.
- Hadley, S. y Yancy, G. (eds.) (2012). *Therapeutic uses of rap and hip hop*, Routledge, Nueva York.
- Herd, D. (2009), «Changing images of violence in rap music lyrics: 1979-1997», en *Journal of Public Health Policy*, 30 (4), págs. 395-406.
- Higgins, L. (2012). *Community Music: In Theory and in Practice*, Oxford University Press, Nueva York.

- Hormigos, J. (2010), «La creación de identidades culturales a través del sonido», en *Comunicar*, 34, págs. 91-98.
- Keyes, C. L. (2002). *Rap music and street consciousness*, University of Illinois Press, Chicago.
- (2000), «Empowering self, making choices, creating spaces: Black female identity via rap music performance», en *Journal of American Folklore*, 113 (449), págs. 225-269.
- Kubrin, C. E. y Weitzer, R. (2010), «Rap music's violent and misogynistic effects: Fact or fiction?», en Deflem, M. (ed.), *Popular Culture, Crime and Social Control*, págs. 121-143, Emerald Group Publishing Limited, Inglaterra.
- Lauger, T. R. y Densley, J. A. (2017). «Broadcasting Badness: Violence, Identity, and Performance in the Online Gang Rap Scene», en *Justice Quarterly*, vol. 35, n.º 5, págs. 816-841, DOI: 10.1080/07418825.2017.1341542.
- Lighstone, A. J. (2012), «The Importance of Hip-Hop for Music Therapists», en Hadley, S. y Yancy, G. (eds.), *Therapeutic uses of rap and hip hop*, Routledge, Nueva York.
- Lusane, C. (1993), «Rhapsodic Aspirations: Rap, Race and Power Politics», en *The Black Scholar*, 23 (summer), págs. 37-51.
- Marc, I. (2009), «Voces e imágenes femeninas en el hip hop francés», en Jaime de Pablos, M.^a E. (ed.), *Identidades femeninas en un mundo plural*, Arcibel, Almería.
- Márquez, I. (2017), «La 'YouTubificación' de la música. Nuevas prácticas de creación, distribución, consumo y 'socialidad' musical», en *Telos*, n.º 106 (febrero-mayo), págs. 72-81.
- (2014), «La imagen de la mujer en los videoclips de hip hop», en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, n.º 33, págs. 181-189.
- Martín-Barbero, J. (2005), «Identidad y diversidad en la era de la globalización», en VV.AA, *Diversidad cultural. El valor de la diferencia*, págs. 29-43, LOM Ediciones, Santiago de Chile.
- Martínez, T. A. (1997), «Popular Culture as Oppositional Culture: Rap as Resistance», en *Sociological Perspectives*, vol. 40 (2), págs. 265-286.
- McDonell, J. (2008), «Rap music: Its role as an agent of change», en *Popular Music and Society*, vol. 16 (3), págs. 89-107.
- Mead, M. (1972), «Music is a Human Need», en *Music Educators Journal*, 59, págs. 24-29.
- Merriam, A. (2001), «La música como cultura: Usos y funciones», en Cruces, F. (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, págs. 275-296, Trotta, Madrid.
- Mitchell, T. (2001), «Introduction: Another Root-Hip-Hop outside the USA», en Mitchell, T. (ed.), *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*, págs. 1-38, Wesleyan University Press, Connecticut.
- Morduchowicz, R. (2004). *El capital cultural de los jóvenes*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Negus, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Paidós, Barcelona.
- Nielsen (2012), «Music Discovery Still Dominated by Radio, says Nielsen Music 360 Report». Disponible en: <http://www.nielsen.com/ca/en/press-room/2012/music-discovery-still-dominated-by-radio—says-nielsen-music-360.html>.

- Nossel, S. (2016), «Artivism or Art's Utility in Activism», en *Social Research: An International Quarterly*, vol. 83 (1), págs. 103-105.
- O'Neill, S. (2015), «Youth Empowerment and Transformative Music Engagement», en Benedict, C., Schmidt, P., Spruce, G. y Woodford, P. (eds.), *The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education*, págs. 388-405, Oxford University Press, Nueva York.
- Parreño, J. M. (2006). *Un arte descontento: arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*, Cendeac, Murcia.
- Perry, I. (2004). *Prophets of the Hood. Politics and Poetics in Hip Hop*, Duke University Press, Durham y Londres.
- Pinn, A. (1999), «How ya livin'? Notes on rap music and social transformation», en *Western Journal of Black Studies*, 23 (1), págs. 10-21.
- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación*, Akal, Madrid.
- Potter, R. (1995). *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, Suny Press, Albany, Nueva York.
- Pulido, I. (2009), «Music fit for us minorities?: Latinas/os' use of hip hop as pedagogy and interpretive framework to negotiate and challenge racism», en *Equity and Excellence in Education*, 42 (1), págs. 67-85.
- Rashid, K. (2016), «Start the Revolution: Hip-Hop Music and Social Justice Education», en *Journal of Pan African Studies*, vol. 9 (4), págs. 341-363.
- Rebollo-Gil, G. y Moras, A. (2012), «Black Women and Black Men in Hip Hop Music: Misogyny, Violence and the Negotiation of (White-Owned) Space», en *The Journal of Popular Culture*, vol. 45 (1), págs. 118-132.
- Relats, D. (2002), «Miedo a un planeta negro: la vieja escuela del hip hop (1973-1989)», en Blánquez, J. y Morera, O. (coords.), *Loops: Una historia de la música electrónica*, págs. 165-189, Random House Mondadori, Barcelona.
- Rivera, R. Z., Marshall, W. y Pacini Hernandez, D. (eds.) (2009). *Reggaeton*, Duke University Press, Durham.
- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press y University Press of New England, Hanover, New Hampshire.
- Scherpf, S. (2006), «Rap Pedagogy: The Potential for Democratization», en *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, 23 (1), págs. 73-110.
- Shuker, R. (2005). *Diccionario del rock y la música popular*, Ediciones Robinbook, Barcelona.
- Stephens, R. J. y Wright, E. (2000), «Beyond bitches, niggers, and ho's: Some suggestions for including rap music as a qualitative data source», en *Race and Society*, 3, págs. 23-40.
- Storr, A. (2007). *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Paidós, Barcelona.
- Thompson, K. B. (2016), «The negative imagery of Hip Hop: A Brief Analysis», en Conyers Jr. J. L. (ed.), *Qualitative Methods in Africana Studies*, págs. 329-340, University Press of America, Lanham, Maryland.
- Travis Jr., R. (2012), «Rap Music and the Empowerment of Today's Youth: Evidence in Everyday Music Listening, Music Therapy, and Commercial Rap Music», en *Child and Adolescent Social Work Journal*, vol. 30 (2), págs. 139-167.

Weitzer, R. y Kubrin, C. E. (2009), «Misogyny in rap music: A content analysis of prevalence and meanings», en *Men and Masculinities*, 12, págs. 3-29.
Withers, J. (1988), «The Guerrilla Girls», en *Feminist Studies*, 14 (2), págs. 284-300.

Agradecimientos

Queremos agradecer a la profesora Dimitrina Jivkova Semova habernos dado la posibilidad de formar parte del Proyecto Europeo *Artivism: artistic practices as instruments of social transformation*, número 2016-1-FR02-KA205-011291, que dirige. También queremos dar las gracias a Luz Herrero, Javier Taboada y Abraham Arturo Álvarez, así como a todos los educadores y adolescentes que han colaborado con nosotros a través de su tiempo y sus testimonios. Sin ellos este estudio no hubiera sido posible.