



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y
SOCIALES

La voz del rap: ¿reivindicación o delincuencia?

Autor/a: Inés Marín López

Director/a: Dr. Gregorio Muñoz Gómez

Madrid

2025/2026

Agradecimientos

En primer lugar, agradecer a mis padres, que estáis a mi lado mientras voy aprendiendo a volar y nunca me habéis cortado las alas.

En segundo lugar, a mi familia por elección. A los de siempre, que habéis crecido conmigo física y personalmente, y a las que habéis hecho de los años de carrera un periodo inolvidable. Gracias.

En tercer lugar, a mi tutor del TFG. Ha sido un placer poder contar este breve tiempo con tu paciencia, conocimiento y entusiasmo.

Y por último, a la música. Sin ella no podría concebir mi vida.

Tabla de contenido

Resumen.....	4
Introducción	5
Objetivos y Metodología.....	6
Marco Teórico.....	7
1. Premisas y Contexto Histórico del Hip Hop.....	7
1.1. El nacimiento de una cultura: elementos fundamentales.	7
1.2. Situación de la comunidad afroamericana en el Nueva York de los 60 a los 80.	9
2. Hip Hop Como Identidad Cultural y Resistencia	10
2.1. Señal de identidad.....	10
2.2. Transformación social.	13
3. Globalización y Evolución en el Tiempo.....	15
3.1. Temáticas del rap a lo largo de los años.....	15
3.2. Subgéneros conflictivos: Gangsta rap, trap y drill.	18
4. Rap criminal: ¿Realidad o Estigma?.....	21
4.1. Criminalidad vs. Criminalización.....	21
4.2. Rap en tela de juicio: evidencia criminal.	23
4.3. Luces azules: brutalidad policial.	25
Discusión.....	27
Conclusiones	29
Referencias.....	31
Discografía.....	35

Resumen

La década de 1970 en el Bronx, un barrio de Nueva York, estuvo profundamente marcada por la pobreza, el desempleo, la discriminación racial y la exclusión social. Muchos jóvenes recurrían a la comisión de delitos como robos o hurtos ante la necesidad económica, al igual que a las drogas, tanto para el tráfico como para el consumo, intentando evadir una realidad descarnada. En este contexto de marginalidad, criminalidad y negligencia institucional, las comunidades y colectivos más perjudicados intentaron agruparse, buscando un sentido de pertenencia y apoyo frente a un panorama tan desalentador. Así es como surgió la cultura del Hip Hop. Las generaciones afroamericanas y caribeñas desarrollaron una doctrina social, cultural y artística como forma de denuncia, resistencia y construcción identitaria frente a la violencia sistémica y la discriminación. Uno de los elementos fundamentales del Hip Hop es el rap, un género musical caracterizado por la recitación de versos rimados sobre bases rítmicas, con un lenguaje directo y realista sobre el contexto urbano más próximo y crudo. Si bien el rap nació como crítica social y reivindicación, su expansión y admiración ha dado lugar a subgéneros, como el rap gánster, que presentan un discurso agresivo y grosero, llegando a suscitar globalmente la cuestión de si la cultura Hip Hop y el rap incitan a la violencia y al vandalismo. Este trabajo pretende analizar la labor del Hip Hop como factor de identidad y transformación social, estudiar la evolución temática y funcional del rap, y valorar su posible relación con la delincuencia.

Palabras clave: Hip Hop, rap, cultura, comunidad, delincuencia.

Abstract

The 1970s in the Bronx, a neighborhood in New York City, were deeply marked by poverty, unemployment, racial discrimination, and social exclusion. Many young people resorted to committing crimes such as robbery or theft out of economic necessity, as well as to drugs, both trafficking and consumption, in an attempt to escape a harsh reality. In this context of marginalization, crime, and institutional neglect, the most disadvantaged communities and groups tried to band together, seeking a sense of belonging and support in the face of such a daunting landscape. This is how Hip-Hop culture emerged. African American and Caribbean generations developed a social, cultural, and artistic doctrine as a form of protest, resistance, and identity building to counter systemic violence and discrimination. One of the fundamental elements of Hip

Hop is rap, a musical genre characterized by the recitation of rhyming verses over rhythmic beats, with direct and realistic language about the immediate and brutal urban context. Although rap was born as a form of social criticism and protest, its expansion and admiration have given rise to subgenres, such as gangster rap, which feature aggressive and rude lyrics, raising the global question of whether Hip Hop culture and rap incite violence and vandalism. This paper aims to analyze the role of Hip Hop as a factor in identity and social transformation, study the thematic and functional evolution of rap, and assess its possible relationship with crime.

Keywords: Hip Hop, rap, culture, community, delinquency.

Introducción

La exclusión social, el desempleo, el racismo y la pobreza, entre otras, formaron parte del caldo de cultivo que movilizó a los habitantes afroamericanos y caribeños del Bronx, un desindustrializado barrio de Nueva York, a crear una doctrina social, cultural y generacional a finales de los años 70: el Hip Hop. Ante la violencia callejera, la discriminación policial y el abandono institucional, los sucesores de la lucha social de los años 60 reaccionaron en forma de denuncia y resistencia (Shabazz, 2021).

En pleno caos, surgieron los primeros grupos callejeros: las pandillas (*gangs*). Éstas conformaban la vanguardia de la decadencia (Chang, 2024), y aparecieron para dar refugio a individuos excluidos y discriminados, enfocando su frustración a un enemigo común de manera agresiva. Estos colectivos simbolizaban un entorno de familiaridad para sus miembros, pero sus fines eran vandálicos (Martín, 2022). En los años 70, hay evidencias de que existieran pandillas en el Bronx, pero no las hay de que el Hip Hop naciera en aquellos grupos callejeros (Aprahamian, 2019), sino como alternativa cultural a la delincuencia. Sus primeros representantes opinaban que las pandillas generan división étnica e incitan a la violencia y al crimen, no a la expresión artística (Universal Zulu Nation, 1973).

Concretamente, el rap es uno de los pilares artísticos del Hip Hop, y consiste en la narración de versos hablados que riman sobre una base instrumental de ritmos rápidos y bailables (González,

2024). Desde los inicios, se identifican tanto la temática de crítica y protesta social como un lenguaje propio y jergas nacidas en los contextos urbanos. La forma de discurso es directa y realista, creando una especie de conversación donde el artista es el “yo” dominante que se dirige a un “tú” pasivo (Guevara, 2025).

En definitiva, el Hip Hop es más que un movimiento: representa una cultura artística que da voz a una comunidad marginada a través de un pensamiento simbólico. Tampoco es solo una moda o un estilo pasajero: su trascendencia y peso en la sociedad lo han llevado a establecerse como una forma de vida, basada en un código de fidelidad, respeto y vínculo entre sus miembros (Franchini, 2020). Su función es mover a las masas y el lema es claro: sé auténtico, sé tú mismo, representa la cultura a tu manera (Muñoz, 2023). A día de hoy, el rap es uno de los géneros más escuchados del mundo, aunque este prestigio haya ido incrementando simultáneamente con la polémica sobre su impacto e influencia en la criminalidad de sus seguidores.

Objetivos y Metodología

Los objetivos de este trabajo son los siguientes:

- 1) Identificar los elementos fundamentales de la cultura Hip Hop.
- 2) Mostrar si la pertenencia a la cultura Hip Hop sirve como factor de identidad y transformación sociales.
- 3) Determinar las temáticas iniciales del rap como género musical y su evolución en el tiempo con la aparición de corrientes más conflictivas.
- 4) Valorar la posible relación entre el rap y la delincuencia.

En este trabajo se analizará el nacimiento y evolución de la cultura Hip Hop y el rap. Esta cultura nació como reacción a un contexto social de marginalidad y discriminación, siendo el rap una de las expresiones artísticas de protesta de los afroamericanos de algunos barrios de Estados Unidos. No obstante, con la fama que ha ido adquiriendo el género con los años y la expansión geográfica, la finalidad original de esta cultura identitaria ha ido difuminándose y han surgido

subgéneros, como el rap gánster, cuyo mensaje parece ser incitar a la violencia y la delincuencia, ganando considerable relevancia en el panorama musical actual.

Con el fin de alcanzar los objetivos de este Trabajo de fin de Grado, se llevó a cabo una Revisión Bibliográfica. Para ello, se realizó una selección y análisis de diversos artículos y estudios científicos recientes que recogen información relacionada sobre el tema tratado ya mencionado. De esta manera, se ha procedido a la revisión de varias bases de datos, en los idiomas inglés y español: Google Académico, la plataforma Ebsco Discovery Search de la biblioteca digital de la Universidad Pontificia de Comillas, y para las letras y discografía de las canciones la página web Genius. Todas las fuentes de información empleadas para realizar este trabajo aparecen citadas y referenciadas en el apartado bibliográfico como parte de la estructura del mismo.

Marco Teórico

“Mis colegas no lo entienden, así que no se lo toman en serio. Pero de vez en cuando, me pregunto si la puerta fue puesta para mantener el crimen fuera, o nuestro culo dentro.” (Goodie Mob, 1995, 2m09s).

1. Premisas y Contexto Histórico del Hip Hop

1.1. El nacimiento de una cultura: elementos fundamentales.

La música y el lenguaje han estado ligados intrínsecamente desde sus principios (Jezawi et al., 2023). La música es una forma de manifestación artística que nace como una evolución del discurso, y la comunicación es algo esencial para la existencia de la música, puesto que revela el estado de un colectivo en un momento histórico determinado, siendo la voz de la gente que habla sobre su realidad.

El Hip Hop surgió originariamente como un mero movimiento urbano, y se ha acabado convirtiendo en el emblema de la experiencia urbana contemporánea (González, 2024). Etimológicamente, el término puede ser entendido como una traducción de la jerga afroamericana

de las dos palabras (Universal Zulu Nation, 1973). Por un lado, “hip” era un dicho utilizado para designar a una persona que estaba siempre al tanto de todos los sucesos que ocurriesen en el barrio. Por otro lado, “hop” se traduce como movimiento o salto. En conjunto, el concepto final sería aquel que está al corriente de las cosas, que es consciente de los cambios.

En definitiva, el Hip Hop es producto de su ambiente y su nacimiento está ligado a las experiencias de los artistas y su historia. Muñoz (2024) identifica cuatro reglas o doctrinas que describen la “vida callejera”: el *keep it real*, entendido como la congruencia con los valores del patrimonio histórico, la representación y unión del propio barrio, el respeto hacia el trabajo y experiencias de otros, y por último las aptitudes que les permitan desarrollar sus cualidades inventivas. Asimismo, el Hip Hop se fundamenta en la base creativa de cuatro pilares de expresión artística de ascendencia afroamericana y caribeña (Universal Zulu Nation, 1973): el grafiti, el Disc Jockey (Dj), el breakdance y el Maestro de Ceremonias (MC).

Respectivamente, los grafitis son las representaciones pictóricas. El término grafiti fue utilizado por primera vez por el novelista Norman Mailer en la revista Esquire en 1974. El grafitero encuentra en cualquier superficie urbana su lienzo, y quiere demostrar su arte con un estilo propio por el que se le pueda identificar (Martín, 2022). Las pinturas se solían realizar con espray y el metro de Nueva York fue uno de los lugares más utilizados (Shabazz, 2021), puesto que los provocativos mensajes llegaban a todos los rincones de la ciudad.

En segundo lugar, el Dj o pinchadiscos era el encargado de animar musicalmente las primeras *block parties* o fiestas callejeras, del bloque. Su función no se limitaba a reproducir canciones, sino a manipular los vinilos en las tablas de mezclas para generar nuevos sonidos, ritmos y efectos (Questlove y Greenman, 2024).

En tercer lugar, el breakdance es un estilo de baile urbano. Durante estas fiestas y sobre la base musical de los pinchadiscos, los jóvenes se reunían en un círculo para ejecutar complejas acrobacias rítmicas y coordinadas (Guevara, 2025). Los movimientos requieren de mucho equilibrio, fuerza y flexibilidad, y se llevaban a cabo batallas entre grupos para ver quién realizaba la coreografía más elaborada y variada.

Por último, el Maestro de Ceremonias era el responsable de dirigirse al público, junto con el acompañamiento musical del Dj, en intervenciones habladas, recitando versos en directo ya escritos o improvisados (Martín, 2022). Esta figura acabó evolucionando en lo que se conoce como rapero, ya que tanto la poesía como el rap beben de la rima y el ritmo, de la recitación y la entonación (Jezawi et al., 2023).

En 2023 se celebró el 50 aniversario del Hip Hop. Por tanto, el encuentro que tuvo lugar el 11 de agosto de 1973 en el 1520 de Sedwick Avenue en el Bronx es considerado la cuna del Hip Hop (Questlove y Greenman, 2024). El Dj Clive Campbell, conocido por su nombre artístico Kool Herc, organizó una fiesta con su hermana Cindy en su local, el cual transformó en un espacio de recreo. Kool Herc, junto con los artistas Grandmaster Flash y Afrika Bambaata, comenzaron a explorar musicalmente y son considerados los padres fundadores del Hip Hop (Martín, 2022). Respectivamente, Kool Herc emigró desde Jamaica y estableció en Nueva York el sistema de sonido portátil y artesanal originario de su país (González, 2024); Grandmaster Flash, en su búsqueda constante por nuevas posibilidades sonoras, descubrió nuevas técnicas para pinchar discos, como el reconocido efecto de *scratch* (Chang, 2024) moviendo con la mano el vinilo bajo la aguja hacia adelante y hacia atrás. Por último, el Dj Afrika Bambaataa quiso formar parte de este movimiento al defender que el arte era una forma de reducir la violencia de las bandas (Smiley, 2017).

1.2. Situación de la comunidad afroamericana en el Nueva York de los 60 a los 80.

Los años 60 en Estados Unidos se desarrollaron en un contexto de desestabilidad política y social. Tras una década previa de lucha contra la segregación racial bajo el amparo de figuras como Martin Luther King (Enos et al., 2019), empezaron a sucederse una serie de asesinatos a personajes públicos que abogaban por los derechos civiles, entre ellos Malcom X, un referente del movimiento nacionalista negro. Además, en esta época toda la sociedad norteamericana estuvo enormemente marcada por la guerra de Vietnam, difuminando las últimas esperanzas de cambio (Guevara, 2025). Mucha de esta población encontró en la música la única posibilidad de quejarse, y el rap fue la palabra de los que no tenían otra posibilidad de hablar (Franchini, 2020).

Con estas premisas, surgieron además las primeras pandillas en los barrios más pobres y afectados, generando un ambiente de desconfianza y jerarquía, y marcando así una hostil

delimitación territorial. El sur del barrio del Bronx era el claro ejemplo de la decadencia urbana y el declive posindustrial. A mediados de los 70, el Bronx perdió 600.000 puestos de trabajo en el sector manufacturero, y sus residentes ganaban solo la mitad del ingreso medio anual de Nueva York y apenas el 40 % de lo que ganaba el resto del país (Shabazz, 2021).

Consecutivamente, casi toda la década de los 80 fue considerada la Era de Reagan (1981-1989), un periodo transformador de la economía norteamericana (López, 2019). La legislación de Reagan se basaba en la conocida “economía de oferta”, que concedía recortes fiscales principalmente a los más ricos y a las grandes empresas. En la teoría, el beneficio era reducir las regulaciones para fomentar la producción, la inversión y el libre mercado, generando el efecto goteo de crecimiento económico a toda la población. En la práctica, los impuestos aumentaron y desaparecieron las prestaciones públicas para la población pobre, en su mayoría negra e hispana, obligando a las comunidades a desplazarse a los suburbios de la ciudad, a modo de aislamiento racial y segregación forzada. Uno de estos barrios fue el Bronx, que fue creciendo en población y señalado como “gueto” (Ahmed, 2024), al igual que Queens o Brooklyn.

Asimismo, un acontecimiento histórico que marcó profundamente las comunidades y sectores más desfavorecidos fue la epidemia de crack que hubo en Estados Unidos en los años 80. Este suceso desencadenó un aumento considerable de violencia en los barrios, creando tensiones generacionales, ya que los jóvenes que empezaron a traficar se convirtieron en los más ricos de las zonas más pobres (Guevara, 2025). Esto generó presión para aumentar la presencia policial, lo que dio lugar a las tasas de encarcelamiento más altas del siglo XX, con más de 2 millones de personas en prisión en el año 2000, frente a las 330.000 de 1980 (Naison, 2022). Este encarcelamiento aumentó con la denominada *War on Drugs* [Guerra contra las Drogas] por parte de Reagan, en la que se aplicaban penas mínimas obligatorias a los individuos que consumían crack específicamente, en su mayoría gente negra (Black, 2014).

2. Hip Hop Como Identidad Cultural y Resistencia

2.1. Señal de identidad.

La autenticidad de una cultura está compuesta por el sentimiento de pertenencia a una comunidad, la comprensión y asimilación de unos valores compartidos. El rap se vivía en los bloques como una afición colectiva, y la funcionalidad principal era, por un lado, liberar toda la

tensión y frustración ante un panorama desolador (Smiley, 2017), y por otro descubrir una identidad propia ante la gran afluencia de estilos y tradiciones que culturalmente convivían en ese momento (Aprahamian, 2019). Además, primaba la visión territorialista y endógama, y el rango de alcance de los artistas era la propia ciudad o distrito.

Sin embargo, como en cualquier ámbito, para que un elemento pueda llegar a calar en la sociedad, tiene que pasar por un proceso de “depuración” o moldeamiento (Ahmed, 2024). Las amplias posibilidades que ofrecen a día de hoy las tecnologías y los medios de comunicación facilitan incorporar una espontaneidad y frescura a la experiencia de vivir la música y vincular a los artistas con su público (Ahmed, 2024). Lo que originalmente fue una música folclórica y *underground* dentro del Hip Hop, en pocos años ha llegado a convertirse en algo *mainstream* y uno de los géneros más presentes en el panorama musical actual. Según el resumen anual de Spotify (2025), la plataforma de música digital más utilizada del planeta, los que ocupan el 4º y 6º lugar de artistas más escuchados globalmente son raperos (Drake y Kendrick Lamar, respectivamente).

No obstante, la idea fundamental que se quiere mantener es que, a pesar de la difusión y variaciones, los barrios siguen siendo el corazón de esta cultura, la esencia extraída de las calles (Black, 2014). Los primeros creadores de la música, el baile y el arte pictórico eran afroamericanos de clase trabajadora que habían aprendido sus tradiciones natales generacionalmente y las habían implantado en un nuevo contexto urbano. Una de las particularidades del Hip Hop es la conexión y compromiso con sus valores. A día de hoy, sigue habiendo un gran debate paradójico acerca de la autenticidad, pureza y fidelidad del rap (Muñoz, 2023; Crawford, 2021), por el miedo a que el sentido de pertenencia, unión y familia se pierda entre las alterables exigencias del mercado (Franchini, 2020). En los prolíficos años 90, los artistas que comenzaban a firmar contratos profesionales con grandes multinacionales eran gravemente acusados de traidores por su propia comunidad, al colaborar con un negocio que para ellos representaba la expresión más directa del capitalismo y la acumulación de patrimonio como materialización del poder (Ahmed, 2024; Black, 2014). Aunque siguieran denunciando la realidad de las calles y avocando por su recuperación, ahora lo hacían desde un chalet reformado y vestidos de traje.

Esta problemática se ha acrecentado y evolucionado con los años, llegando a plantearse como apropiación cultural. Este fenómeno comenzó a ocurrir durante el cambio de siglo, cuando los jóvenes de áreas privilegiadas empezaron a identificarse con este perfil de creador necesitado y desdichado. En primer lugar, esto ha ido generando fuertes tensiones generacionales, pues los artistas de la “vieja escuela” muchas veces han revelado su descontento con la industria del rap de masas actual, designándolo de falso o sobreactuado (Kaluža, 2018) y decepcionados por la pérdida de contacto con las raíces y esencia del Hip Hop. Y es que sigue siendo una de las grandes cuestiones: quién es fiel y quién está actuando y apropiándose de la estética de la calle, copiando el acto de improvisar sin tener en cuenta los principios tradicionales (Franchini, 2020).

En segundo lugar, surge la diferencia étnica. En 1990, el rapero caucásico Vanilla Ice publicó una canción llamada “Ice Ice Baby”, que resultó ser el primer tema de rap en lograr posicionarse en el primer puesto de Billboard Hot 100, la lista más popular de éxitos musicales en Estados Unidos (1990). Asimismo, en 1999, un rapero que se hacía llamar *slim shady* [flaco misterioso], comúnmente conocido como Eminem, sacó un álbum que revolucionó el panorama musical. El fenómeno que supuso la aparición de raperos blancos y de origen acomodado que adquirirían tanta relevancia y admiración en la industria avivó a su vez la necesidad de aclarar varias cuestiones: ¿el rap es música de y para negros? ¿puede una persona blanca identificarse con la etnia negra? ¿es necesario provenir de unas condiciones de vida marginales, de exclusión social o desfavorecidas para hacer rap y ser considerado un rapero auténtico?

El término de jerga *wigga* se introdujo en el Hip Hop para referirse a aquella persona blanca que adopta características o actúa según los clichés de la cultura negra (Kaluža, 2018). Aunque en su momento causó notable revuelo y rechazo (Franchini, 2020) la emergente presencia de raperos blancos y sobre todo oyentes blancos, no resultaba tan perturbador como el compendio de la industria musical (mayormente blanca) que pretendía vender la imagen de “bloques sucios” (Kaluža, 2018), tras aprovecharse de su estética e incipiente admiración. Esto es, la aceptación del rap por el público blanco ha sido buena parte debido a la confección mercantilizada y teatralizada de la vida callejera del gueto y sus peligrosas calles (Black, 2014). Ya sea mejor o peor recibido el mensaje, hablar de temas violentos y explotar los estereotipos del rap implican éxito comercial y más visitas (Owusu-Bempah, 2022), al ser controversial y atrayente para públicos que no están acostumbrados a contextos de pobreza y criminalidad (Lozon y Bensimon, 2017).

Por último, resulta notable destacar el concepto de *signifying*. Este término hace referencia a la tradición de interpretar la ridiculización, los insultos, las indirectas y las bromas como exageraciones, ironías, metáforas o juegos de palabras (Lerner y Kubrin, 2021). Muchas veces se aprovecha esta licencia creativa del lenguaje para declarar un mensaje deliberadamente enigmático y arriesgado, jugando entre lo literal y lo figurado. Esta costumbre es extraída de la narración de historias de la cultura afroamericana, por lo que puede no ser comprendida para aquellos ajenos al género, interpretando textualmente cada verso. Ante todo, las primeras generaciones de raperos nunca se han posicionado como modelos a seguir y eran conscientes de las limitaciones que su música tenía en el ámbito político para realizar cambios sistémicos (Muñoz, 2023), por lo que la idea principal era divertirse y desahogarse.

2.2. Transformación social.

La música y el arte compartidos actúan como potencial transformador en la socialización y experimentación de los individuos (Requeijo y Márquez, 2020). El rap y la cultura Hip Hop en general han supuesto siempre un espacio seguro para la comunidad negra, de expresión tanto emocional como creativa. Los Dj's Afrika Bambaataa y Kool Herc crearon un grupo internacional de concienciación del Hip Hop llamado Universal Zulu Nation (1973), cuya motivación era fomentar esta cultura como un movimiento artístico de integración, afecto y entretenimiento. Esta iniciativa surgió principalmente como respuesta a las presentes políticas estrictas, recesión económica, gentrificación y el resto de dilemas sociales que generaban tanto conflicto y ansiedad en la población negra (Stamps y Johnson, 2025).

Entre la multitud de artistas que han enfocado su alegato en atacar a enemigos concretos de forma agresiva y exponer sus conductas criminales, otros lo han planteado desde diferentes perspectivas. El rap no es sólo exponer los infortunios y calamidades del día a día, también es luchar por el cambio, por conseguir unas mejores condiciones de vida, por eliminar estereotipos y hacer del arte una subsistencia (Muñoz, 2023). Además, la calle y la vida en los bloques no sólo representa un punto caliente de criminalidad (Requeijo y Márquez, 2020). Los jóvenes crecían y socializaban en las plazas y esquinas, en un contacto directo con las diferentes culturas y generaciones que caracterizaban cada barrio. En la calle aprendían los valores, los límites de la norma y tradiciones, de forma totalmente inmersiva en un contexto innegablemente violento

(Cuenca, 2015). En definitiva, las personas que vivían en una zona marginal y decidían alzar la voz tenían que reconstruir la identidad de delincuentes desalmados que la sociedad les había asignado.

Originariamente, los grupos y organizaciones criminales se han aprovechado siempre de los colectivos e individuos más desamparados, abusando precisamente de su situación (Cuenca, 2015). En este panorama, el rap resurge como una alternativa a la criminalidad. Aunque hay raperos que reconocen públicamente, sobre todo en las primeras décadas, que seguían cometiendo delitos contra el patrimonio o la salud pública, muchos otros admiten que antes de empezar en el rap recurrían por necesidad al contrabando de drogas o al hurto, y que gracias a sus ingresos con la música han dejado de hacerlo. “Lo único que quería era una hamburguesa con queso, y una pequeña cadena, escondida. No me di cuenta de que este juego jodió tantas vidas.” (Tyler, *The Creator*, 2013, 1m57s).

Lo que es más, en los años 80 estaba popularizado el *Thug life* [vida del matón], cuya idea principal era narrar con orgullo un estilo de vida criminal (Barragán, 2021). Sin embargo, el rapero Tupac Shakur, uno de los nombres más influyentes del Hip Hop (Chang, 2024), resignificó este concepto. Para él, teniendo en cuenta y sin poder remediar la realidad palpable que se estaba viviendo, donde la comunidad negra recurría a la venta de drogas para subsistir e ir ascendiendo económicamente, tenía que existir un código de conducta que incorporase algo de integridad a aquel desorden. Así, la palabra *thug* se convirtió en un acrónimo de “The Hate You Give Little Infants Fucks Everybody” [el odio que muestras a los niños pequeños fastidia a todos]. Por ejemplo, uno de los 26 puntos que conformaban este código ético era que estaba prohibida la venta de droga a menores y mujeres embarazadas, entre otros colectivos vulnerables (Smiley, 2017). En general, la intención de Tupac desde su posición de rapero como criminal, impuesta por la sociedad, era movilizar a sus oyentes a participar en causas sociales y eliminar el sólido estereotipo de delincuente a todo aquel que viviese en un barrio conflictivo.

En última instancia, en el escenario nacional también hay ejemplos del interés por el cambio social y el crecimiento personal a través de las artes. La Asociación Garaje, una entidad sin ánimo de lucro que aboga por la transformación y la denuncia de situaciones de exclusión social, dio comienzo en 2016 a un proyecto llamado “Buscando Fortuna” (Requeijo y Márquez,

2020), en el cual se pretendía potenciar la influencia del rap como herramienta de construcción de la identidad y motor de cambio en jóvenes del barrio obrero de La Fortuna, Leganés. El programa consistió en un taller de rap impartido dos veces por semana por educadores sociales y artistas, y tras su finalización publicaron 5 temas musicales que se encuentran actualmente en YouTube (RTVE, 2017). Además de actuar como entretenimiento al ser un género apetecible y sencillo, los niños y adolescentes mejoraron el uso del lenguaje oral y escrito, el manejo de figuras retóricas, la canalización emocional, la retrospectiva y la tolerancia a la frustración, incorporando valores positivos a la construcción identitaria (Requeijo y Márquez, 2020).

3. Globalización y Evolución en el Tiempo

3.1. Temáticas del rap a lo largo de los años.

El origen de este género musical se remonta a la tradición y patrimonio de África Occidental, a finales de la Edad Media (Jezawi et al., 2023). En ese momento, aparece la figura de los griots, que eran narradores, poetas y profetas ambulantes que contaban historias de manera lírica y melódica (Guevara, 2025). Por tanto, se puede observar que el rap ha acogido desde el principio este uso innovador del lenguaje y la retórica, propios de la cultura griot. Musicalmente, sus raíces provienen del soul y el funk, en unión con el dub y el reggae en versiones interpretadas por los jamaicanos que migraron a los barrios de Nueva York en los años 60.

En la década de los 70, las dos principales fuentes de preocupación de los habitantes del Bronx eran la segregación racial y el encarcelamiento masivo (Shabazz, 2021). Por tanto, en contraste a una realidad de crimen, pobreza y marginalización que parecía afectar solo a determinadas zonas del país, la finalidad del rap en sus primeros años era la de evadirse completamente de estas intolerables condiciones de vida (Shabazz, 2021) y proteger a las personas más vulnerables y expuestas, que eran las únicas que lo escuchaban (Black, 2014), por lo que las letras ensalzaban la diversión, los festejos callejeros y la animación musical. “No te rindas, sigue, sigue, te vamos a hacer vibrar” (1979, 0m38s) declaraban The Sequence en “Funk You Up”. Inesperadamente, el grupo de Nueva Jersey The Sugarhill Gang publicó en 1979 la primera canción de rap que ganó especial éxito en la industria musical (Questlove y Greenman, 2024), titulada “Rapper’s Delight”. En ella los raperos aluden primordialmente a la fiesta, la ostentación y el despilfarro, alardeando de su desenvoltura para rapear sobre una base de disco y la satisfacción

que esto les produce. Este sencillo colocó al rap por primera vez en el panorama musical y fue escuchado por otros públicos fuera de Estados Unidos, ganando una oportunidad para elevar su voz a través de un micrófono más potente:

“Hay un momento para reír y un momento para llorar, un tiempo para vivir y un tiempo para morir, un momento para romperse y un momento para relajarse, para actuar civilizadamente o actuar muy mal, pero sea lo que sea que hagas con tu vida, nunca dejes que un MC te robe tu rima” (The Sugarhill Gang, 1979, 2m54s).

Con la consolidación del género en los años 80, los raperos podían vivir exclusivamente de la música (Ahmed, 2024) y se estableció la tradición, o incluso obligación intrínseca entre ellos, de incluir referencias políticas, sociales o culturales en sus rimas (Naison, 2022). Por tanto, frente a toda la tensión y desestabilidad de esta época, surgieron dos mensajes musicales en el rap, ambos como reivindicación social para quejarse de los sistemas de poder y de la relación de los jóvenes con la droga y la corrupción:

Por un lado, se fortaleció la idea de comunión y apoyo en la comunidad negra, y los artistas comulgaron con paradigmas o movimientos como el afrocentrismo o el nacionalismo negro (López, 2019). El grupo Public Enemy fue uno de los pioneros en generar esta concienciación. En sus letras, hacían referencia a dirigentes y defensores de los derechos de los afroestadounidenses, animando a la gente a unirse y velar por la seguridad en los barrios (Naison, 2022). En su sencillo llamado “Night of the Living Baseheads” denuncian el impacto devastador del crack: “Mientras tanto algunos se marchitan hasta los huesos, igual que comatosos andando por ahí.” (Public Enemy, 1988, 0m41s). Así, comenzaron a surgir subgéneros como el rap conciencia (López, 2019), que promueve la reflexión sobre temas sociales y culturales, o el rap protesta (Muñoz, 2023), que se dedica a exponer conflictos políticos y criticar los sistemas de poder. Por otro lado, aparecieron artistas como activistas callejeros y modelos de referencia de la resistencia. Éstos crearon más controversia y divulgaron una imagen del Hip Hop más cruda, mostrando al mundo cómo vivían en esta economía sumergida que se había establecido en las zonas marginales (Naison, 2022). El grupo Run-DMC reflejaba en “It’s Like That”: “Las facturas suben cada día, y nos pagan mucho menos. Preferiría seguir siendo joven, para salir y jugar. Hay guerras en el mar, soldados callejeros matando a los ancianos, ¿qué ha sido de la unidad? (Run-DMC, 1983, 1m24s).

En los 90, el rap alcanzó una relevancia nunca antes vista. La *Old School* o época dorada del Hip Hop. Algunas grandes discografías empezaron a comercializar vertiginosamente este género (Ahmed, 2024) y los artistas comenzaron a ensalzarse como verdaderos referentes (Black, 2014). En estos años suceden una renovación e innovación creativas de sonidos y técnicas, además de publicitar una forma de vestir determinada, semejante a la estética penitenciaria, a modo de rebeldía (Shabazz, 2021): ropa ancha y larga, gorra o bandana, tatuajes y ropa interior visible (ya que en prisión estaban prohibidos los cinturones). Los artistas utilizaron su recién adquirida posición de influencia para seguir provocando, a modo de contracultura, a las visibles discriminaciones raciales, la negligencia institucional y la decadencia urbana (Jezawi et al., 2023). “Cada día había un plan diferente que acababa huyendo de los polis: si no era pasar el rato frente a los puntos de venta de coca, era en la tienda de chuches, rompiendo cerrojos” (Nas, 1994, 2m08s).

Con la entrada de siglo, hubo un surgimiento de multitud de subgéneros, estilos y efectos musicales, debido a la amplia accesibilidad tecnológica de las plataformas de *streaming* en Internet, y el rap pasó a ser considerado un género más de la “música urbana” (Ahmed, 2024; Guevara, 2025). Como temas de preferencia, la presencia de las drogas sufrió una transformación, tanto en la sustancia como en el punto de vista del consumidor (Smiley, 2017). En los 2000, los propios raperos reconocían utilizar medicamentos farmacéuticos como sustancias de consumo. Una mezcla que se divulgó considerablemente fue el *lean*, un preparado compuesto por codeína (un opioide analgésico y antitusivo), refresco o soda y chucherías muy azucaradas (Tetty et al., 2020). Esta bebida se difundió en la cultura Hip Hop más conocida como *purple drank* o *sizzurp*. Es más, en 2014 la revista de Hip Hop XXL publicó un artículo titulado “40 de las mejores canciones Hip-Hop que mencionan el Lean” (Rys, 2014).

Desde 2010 hasta el presente, la música rap no ha dejado de evolucionar y diversificarse. La lucha social, la búsqueda de igualdad o el compromiso con las comunidades más desfavorecidas no son temas que se ven tan representados, aunque siguen presentes. Por el contrario, el *beef* o rivalidad personal entre raperos (Lozon y Bensimon, 2017), la ostentación desmedida (Chang, 2024) o la introspección y reflexión emocionales (Duinker, 2020) han ido estableciéndose más sólidamente con los años, marcando tendencias y ampliando la experimentación sensorial gracias a herramientas sonoras como el *autotune* (Ahmed, 2024). “Me recuerdas que debo amarme a mí

misma como principio, por la niña que llevo dentro, hasta el final de los tiempos. Despreocupado y esperanzado era el momento...” (Noname, 2016, 2m06s).

Finalmente, en un estudio de la Universidad de Indiana (2015), se analizaron más de 66.000 letras de rap para mostrar cómo este género refleja los problemas económicos y sociales desde 1990 hasta 2015. En él, se muestra cómo hay ciertas asociaciones de palabras que aparecen conectadas a acontecimientos sociales y económicos extraordinarios de cada año. Por ejemplo, términos relacionados con la policía se utilizan con más frecuencia en las letras de rap durante fechas en las que se celebraron importantes protestas contra la discriminación racial. De igual modo, aparecen más palabras violentas y relacionadas con disparos cuando aumenta el número de delitos. Asimismo, la palabra “vida” se utiliza generalmente con un significado positivo, y según los resultados hay menos palabras optimistas y transformadoras sobre la vida en las letras del rap cuando aumenta el número de delitos (Park et al., 2015).

3.2. Subgéneros conflictivos: Gangsta rap, trap y drill.

De la denuncia social más explícita y provocadora nace lo que se conoce como gangsta rap o rap gánster, uno de los subgéneros más agresivos del rap. Esta corriente emergió a mediados de la década de 1980 en Los Ángeles, California. En estos momentos, el Hip Hop había adquirido mucha conciencia y vehemencia debido al nacionalismo negro (López, 2019), por lo que hay una tendencia a relacionar el rap gánster con la pertenencia a pandillas, al ser de surgimiento coetáneo y exponer la verdad de los guetos de manera gráfica y violenta (Lozon y Bensimon, 2017). Además, otra de las razones por las que se ha asociado desde sus orígenes al Hip Hop con las bandas criminales fue a través de la figura de Afrika Bambaataa, uno de los artistas fundadores, debido a que previo a su aportación a este movimiento había sido miembro de una de ellas en el Bronx (Aprahamian, 2019). A pesar de esto, las relaciones con estos colectivos le dieron acceso a entablar acuerdos de paz con pandillas juveniles (Martín, 2022), y abogaba por la influencia positiva de grupos activistas como los Black Panthers (López, 2019) y las muestras de unidad y conciencia social pacífica (Aprahamian, 2019).

La intencionalidad de los raperos en su versos, además de exponer distintas realidades, es presumir de sus habilidades para rimar (Lerner y Kubrin, 2021). En este proceso se incluye a menudo la humillación, desprestigio y lástima por el resto de raperos que no son tan duros o gánster

como ellos (Franchini, 2020). Así, se consolidó una generación significativa de raperos revolucionados en la costa Oeste, dando arranque a una rivalidad con la costa Este, pionera del género (Duinker y Martin, 2017). La idea de autenticidad y fidelidad al rap se expresó más que nunca, en una lucha por las discrepancias culturales y el monopolio de la industria musical. Los dos principales exponentes de esta disputa fueron el ya mencionado Tupac Shakur o 2Pac, que representaba a la costa Oeste, y The Notorious B.I.G. o Biggie, en la costa Este (Smiley, 2017). Además del conflicto, las canciones mostraban las emociones de los artistas, reflejando el impacto que las experiencias propias de cada uno podían generar en narrativas culturales y sociales generales, y este fenómeno llegó a acaparar entrevistas y medios de comunicación audiovisuales. Finalmente, esta disputa concluyó con los asesinatos de 2pac y Biggie (Chang, 2024). Ambos raperos fueron disparados desde vehículos, en 1996 y 1997 respectivamente, con apenas 6 meses de diferencia, y sus casos nunca fueron cerrados oficialmente. Aparte de consagrar su legado en la historia del Hip Hop, sus muertes marcaron un precedente en la cultura musical, obligando a la industria del género a reflexionar sobre las consecuencias de semejantes combates y a velar por la paz y la unidad entre artistas de la misma comunidad.

Ahora bien, la principal controversia alrededor del gangsta rap reside en su naturaleza original. El propio término contiene la palabra *gang*, que se había definido como una banda o pandilla que se dedica al crimen organizado (Barragán, 2021). Es más, lo que diferencia al rap gánster del resto de estilos es un lenguaje y estética hipermasculinizados, abundantes en declaraciones misóginas y homófobas (Charles, 2020), consumo o venta de drogas, y alardes de riqueza, propiedades y armas (Lerner y Kubrin, 2021). Además, ya se ha comprobado sí que parece haber una relación entre las letras de rap más violentas y el comportamiento agresivo y conductas antisociales (Lozon y Bensimon, 2017).

No obstante, muchos raperos no tienen conexión con la vida criminal y recurren a la exageración ficticia de los actos para mantener la apariencia de autenticidad aparentemente requerida, a modo de entretenimiento y postureo (Owusu-Bempah, 2022). El rap más crudo y despectivo, que promueve estereotipos delictivos sobre los afroamericanos en discursos agresivos desde el punto de vista de un pandillero o gánster es mucho más atractivo y vende mucho más en el mercado musical (Lozon y Bensimon, 2017). Uno de los grupos más significativos de gangsta rap fue N.W.A., acrónimo de *niggaz wit attitudes* [negros con actitud]. En su sencillo “Straight

Outta Compton” hablan sobre las formas de matar el tiempo de unos chicos de Compton, una ciudad de Los Ángeles: “Directo desde Compton viene un hermano que ahogará a tu madre, y hará creer a tu hermana que la ama. Un hijo de puta peligroso que arma el infierno.” (N.W.A., 1988, 2m51s). Dentro del subgénero del rap gánster, han surgido a su vez corrientes posteriores donde más que en la variedad temática presentan una diferenciación de producción musical y sonora: el trap y el drill. De este modo, son los estilos que más controversia generan sobre la incitación a la violencia dentro de las pandillas:

Por un lado, el trap surgió en los años 90 en Atlanta, Georgia. La traducción de la palabra trap es “casa de drogas”, donde los narcóticos son preparados y vendidos. Esta “trap” o trampa se ubica normalmente en una zona insegura o abandonada en la parte más suburbial de las ciudades, como simbolismo de lo cruel que es estar sometido a las presiones y estigmas del sistema (Crawford, 2021). La temática por excelencia son las drogas, ya que uno vive *atrapado*, en aquel lugar donde solo se *trapichea*. Siguiendo el patrón, los artistas exponen las experiencias de discriminación en los barrios marginales y su anhelo de supervivencia y superación de estereotipos (Ahmed, 2024). Este estilo parte de la concepción de *dirty south* (Kaluža, 2018), un término con connotación negativa para referirse a una música sucia, desordenada, pobre y violenta. Es por esto por lo que en su aparición fue considerada de baja calidad artística y se reproducía principalmente en clubes nocturnos de alterne o puntos de venta. “Soy como un proxeneta, me alegro de que sea de noche, para que la luz del sol no me queme el culo. Cuando disparo a la luna, salto alto como un feto fuera del útero, mi colega gritando ¡demasiado pronto!” (UGK, 2007, 0m32s).

Por otro lado, el drill es de aparición más tardía, en la década de 2010, al sur de Chicago, Illinois. El lado sur de esta ciudad también estaba caracterizada por una gran afluencia de culturas y con ellos una desigualdad económica (Allen et al., 2025). La traducción del término drill en el inglés coloquial es “acribillar a balazos” (Ahmed, 2024). Si bien el trap se enfoca generalmente en rapear sobre la ostentación y los lujos que se pueden obtener mediante el tráfico de drogas, en el drill se integran referencias explícitas a conductas violentas, gestos de disparos con las manos o el sonido de los mismos. En Europa, este estilo se asentó notablemente, existiendo una gran variedad de publicaciones sobre la criminalización e impacto del drill en Reino Unido (Quinn, 2024), interpretado como una llana glorificación de la violencia (Allen et al., 2025). “Si no estuviera en Reino Unido, tendría una AK-47 con cien balas. Alfombra roja en mi chándal y mis Air Max,

quieren un chico con un estilo de Londres.” (Central Cee, 2025, 1m24s). Por último, en España, esta tendencia se asentó por el rapero catalán de origen marroquí Morad a través del colectivo M.D.L.R (siglas de *mec de la rue* en francés traducidas como “chico de la calle”).

4. Rap criminal: ¿Realidad o Estigma?

4.1. Criminalidad vs. Criminalización.

Desde los comienzos de la expresión de la cultura Hip Hop, los medios de comunicación, autoridades y figuras públicas han considerado sus variedades y elementos esenciales como muestras de vandalismo y amenazas públicas (Owusu-Bempah, 2022). En un artículo del periódico The New York Times en 1984 se definía el breakdance como “vueltas burlescas callejeras”, y el entonces alcalde Ed Koch reveló que le gustaría ver “un aprecio mayor por las muestras de arte en nuestros parques y lugares públicos, libres de vandalismo y de grafiti” (The New York Times, 1984). De hecho, se ha extendido el discurso en los medios de comunicación de que el rap ha contribuido a las ascendentes tasas de criminalidad y proliferación de armas en Estados Unidos, revelando pues que estos últimos años el rap ha hecho más daño a la juventud afroamericana que el propio racismo, aumentando la tendencia a asociar a la comunidad negra con la hostilidad y agresividad (Dunbar, 2019).

En una investigación realizada por el Instituto andaluz universitario de Criminología (Nanclares, 2020), se llevó a cabo una encuesta a 381 adolescentes de entre 14 y 18 años para identificar la comisión de conductas antisociales y delictivas en relación a los contenidos expuestos en el rap. En el estudio se incluyeron como variables los estilos de trap, reguetón, rap, rock y pop, debido a la considerable presencia en los últimos años de letras en español que hacen referencia a contenido sexual, sexismo, violencia y consumo de alcohol o drogas. A nivel general, los resultados muestran que los participantes cuyo estilo preferido es el trap parecen estar más implicados tanto en conductas desviadas como en comportamientos ilegales, tales como delitos contra el patrimonio y contra el orden socioeconómico. Los participantes cuyo género favorito es el rap manifiestan niveles más elevados de actitudes antisociales y delictivas en comparación con el resto de géneros. Sin embargo, parece relevante destacar el grado de conformidad de los sujetos con el contenido declarado en las letras. Aparte de que la mayoría de los participantes no muestran

interés por entender el significado del mensaje transmitido, en las canciones de rap la mayoría no considera adecuado el mensaje o no lo comprenden (Nanclares, 2020).

De la misma manera, el Instituto de Sociología y la Universidad de Rzeszow en Polonia realizaron otro estudio sobre la relación entre la preferencia musical y la percepción y uso de sustancias entre los jóvenes (Motyka y Al-Imam, 2019). Fueron sometidos a encuesta más de 2500 estudiantes de entre 16 y 19 años de Voivodato de Subcarpacia, una provincia de Polonia. Los profesionales dividieron los numerosos estilos musicales en dos grupos: “música de drogas” y “música neutral”. Las variables de las sustancias incluían alcohol, tabaco, marihuana y otras drogas ilícitas. En conclusión, el uso observado de sustancias es considerablemente más elevado entre los participantes que escuchan primordialmente hip-hop, reggae, trance, metal, punk, rap, industrial, rave y house.

En otro sentido, otro de los reproches más enfocados al rap es la brutalidad y posesividad de la mujer en los versos. Las mujeres comenzaron a introducirse en este contexto musical a finales de los años 70, en un entorno predominantemente masculino (Naison, 2022). Es más, el asentamiento del Hip Hop y la inesperada sensación de poder fomentó a su vez en los artistas una tendencia por visualizar y representar a las mujeres como objetos, con letras y videoclips sexualizando y denigrando a las mujeres negras, eminentemente. La imagen de chica desconsiderada, atrevida y celosa desencadenó que a principios de los años 90 el apelativo *bitch* [puta], fuera el modo de describir a las novias o jóvenes que conquistar (Naison, 2022). Lo que es más, esta visión no se limitó a raperos masculinos, sino que muchas artistas se sumaron a esta tendencia, incluyendo estos alegatos en primera persona, costumbre que perdura a día de hoy. “No me importan las otras chicas, ¡solo sé bueno conmigo! Pero si alguna vez veo a alguna, eso sería el final. No podría soltar la historia de que es solo una amiga.”, rima MC Lyte, una de las raperas más influyentes del género, en su sencillo “Poor Georgie” (MC Lyte, 1991, 1m50s).

Ahora bien, el dilema no reside en exteriorizar la sexualidad femenina, sino en que la única manera sea debido a la explotación de un hombre (Charles, 2020). De la misma forma, otras concepciones generales que se extraen de la representación de la mujer en el rap es que sólo va a adquirir cierta relevancia en el panorama musical si tiene una apariencia física atractiva (Lozon y Bensimon, 2017) y si los raperos masculinos deciden que merece la pena valorar su esfuerzo

(Charles, 2020). Queen Latifah, una de las pioneras del Hip Hop, publicó una canción llamada “U.N.I.T.Y.” denunciando situaciones de discriminación hacia las mujeres como el acoso callejero, la violencia doméstica y las denominaciones con intención peyorativa en las canciones de rap. “El instinto me lleva a otro estado cada vez que escucho a un hermano llamar a una chica puta o perra, intentando hacer sentir mal a una hermana. Sabes que todo eso tiene que parar.” (Queen Latifah, 1993, 0m40s).

Por último, Abhange et al. (2021) llevaron a cabo una investigación en profundidad sobre la correlación entre las acciones que se promueven a través de las letras de rap y las inclinaciones delictivas de jóvenes de entre 10 y 29 años. Para ello, se obtuvieron datos sobre la actividad criminal entre 2010 y 2019 en las zonas más influenciadas por el Hip Hop en el mundo (todas en Estados Unidos). Las temáticas de las letras se clasificaron en tres categorías: misoginia, abuso de sustancias y violencia. Los resultados concluyeron que los actos delictivos de los jóvenes en las áreas más influenciadas por la cultura Hip Hop están fuertemente relacionados con los tipos de canciones de rap de cada año.

4.2. Rap en tela de juicio: evidencia criminal.

Como principios básicos del derecho, hay que tener en cuenta que, por un lado, sólo las pruebas relevantes son admisibles en juicio, y por otro, no toda prueba relevante es admisible (Owusu Bempah, 2022). En este sentido, el rap actúa como arma de doble filo: ha sido uno de los altavoces de artistas para denunciar situaciones de discriminación e injusticia hacia multitud de afroamericanos, y a su vez uno de los motivos por los que los profesionales de los sistemas de justicia tratan de criminalizar esta música.

En dos décadas de investigación, dos autores de la Universidad de Irvine, California, han llegado a la conclusión de que los jueces pueden generar un prejuicio negativo al identificar letras violentas, únicamente vistas como ofensivas, peligrosas y verídicas si son de rap, en comparación a otros géneros (Lerner y Kubrin, 2021). Es en Estados Unidos precisamente donde hay un historial más largo de años en los que se llevan utilizando letras y vídeos musicales de rap como evidencia de las hazañas violentas e ilícitas que describen los raperos en sus versos (Dunbar, 2019), en juicios criminales o incluso como factor agravante en las sentencias (Owusu-Bempah, 2022). Este fenómeno ha resultado tan notable que hasta se lo ha denominado “rap on trial” [rap a juicio]

(Lerner y Kubrin, 2021). Nielson y Dennis (2019) determinaron que en unos 500 casos donde el rap fue llevado a juicio en Estados Unidos, alrededor del 95% de los acusados eran negros o hispanos. Como resultado de esto, muchos se han cuestionado: ¿dónde acaban los límites de la libertad de expresión?

Según la Primera Enmienda de la Constitución de Estados Unidos (1791), el Congreso no aprobará ninguna ley que, entre otras, coarte la libertad de expresión o de prensa. Un ejemplo de esto es el caso de Jamal Knox. En 2012 este rapero emergente de Pittsburgh subió una canción a Facebook llamada “Fuck tha police”, nombrando a unos policías que lo habían arrestado ese año y manifestando que quería matarlos. Tras esta publicación, Knox fue acusado por intimidación de testigos y amenaza terrorista (Dunbar, 2019). El Tribunal Supremo de Pensilvania confirmó la condena, alegando que las letras eran una evidencia admisible ya que “no incluyen comentarios políticos, sociales o académicos, ni son aparentemente satíricas o irónicas”. Igualmente, en “Bring the Noise” un verso dice “Tenemos que acogernos a la Quinta, lo puedes investigar” (Public Enemy, 1987, 3m05s), refiriéndose a la Quinta Enmienda (1791), que recoge los derechos que salvaguardan a los ciudadanos en el sistema judicial. En un contexto más próximo, el caso del rapero español Pablo Hasél generó gran impacto mediático (Martín, 2022). En 2011 este artista fue condenado a nueve meses de prisión por delitos de enaltecimiento del terrorismo y de injurias a la Corona y a las instituciones estatales en las letras de sus canciones. El Tribunal Europeo de Derechos Humanos declaró inadmisibile la demanda presentada por el rapero, donde declaraba que la condena violaba su libertad de expresión (TEDH, 2000), considerando que la libertad de expresión no ampara el discurso de odio.

En definitiva, el principal factor desestabilizante en esta cuestión es que no hay suficiente evidencia empírica que demuestre una relación causal estable entre canciones con letras conflictivas e incidentes delictivos particulares (Owusu-Bempah, 2022). Para empezar, en los juicios donde se incluyen letras y videoclips como prueba, no suele ser el único motivo de apelación y ocurre en una minoría de casos (Owusu-Bempah, 2022). Además, aunque se cuestione la admisión de “evidencias de rap” generalmente hay más pruebas contra el acusado. De esta manera, se recurre al rap cuando se intuye que se puede identificar con el autor de delitos mayoritariamente relacionados con el uso de armas, amenazas de muerte, violencia física y pertenencia a bandas criminales.

Una doctrina legal aplicada en muchos de estos casos es el *joint enterprise*, un precedente vinculante del derecho consuetudinario que posibilita condenar a varias personas por el mismo delito con la misma pena si se demuestra relación y colaboración, aunque no hayan cometido el acto ilícito (Quinn, 2024). Se identifica sobre todo en vídeos musicales donde aparecen varios artistas o en la recitación de las propias letras. Esta condición está presente en el *common law* [sistema jurídico de Estados Unidos] de algunas partes del país, y se utiliza sobre todo en Reino Unido. En la legislación penal española, se asemejaría a las figuras del cooperador, que tendría la misma pena que el autor si su intervención ha sido necesaria, y del cómplice, que tendría una pena inferior en grado (BOE, 1995). De este modo, la justicia criminal tiende a atribuir la connotación disruptiva a la naturaleza de esta asociación, basada en la percepción del rap como una peligrosa amenaza. Sin ir más lejos, la legislación de Reino Unido cuenta con el Criminal Justice Act [Sistema de Justicia Criminal] (2003). En la sección 98, se especifica y describe lo referente al “mal carácter”, que consiste en una mala conducta o disposición (UK Legislation, 2003). Cuando se presenta el rap en juicio, es justamente categorizado como prueba de este “mal carácter”, designado como una “ofensa o comportamiento reprensible”.

En consecuencia, no se puede negar que la utilización de elementos del rap representa una forma única y debatible como evidencia judicial. En la perspectiva actual, teniendo en cuenta censura y opresión en el pasado al Hip Hop, no se puede olvidar la supresión de las voces negras y su testimonio sobre lo que sentían en aquel momento: una clara decepción y frustración con el gobierno norteamericano y el sistema de justicia criminal (Dunbar, 2019).

4.3. Luces azules: brutalidad policial.

“¿Qué has hecho? No hay necesidad de correr. Si no has hecho nada malo las luces azules pasarán de ti.” Así comienza la rapera Jorja Smith en “Blue Lights” (2016, 1m04s).

Uno de los temas que lleva latente prácticamente desde el origen del Hip Hop hasta el presente es la denuncia de las frecuentes situaciones de violencia y represión policial, especialmente contra la comunidad negra (Guevara, 2025). Debido a la ausencia de policía y recursos públicos, las pandillas criminales se posicionaron en el poder, aprovechando la debilidad y accesibilidad de los barrios (Martín, 2022). Como efecto rebote, ante la creciente situación de desestabilidad, peligrosidad y vandalismo fruto de esta estructura social, la respuesta de los

gobiernos siempre ha sido aumentar la presencia de cuerpos de seguridad (Cuenca, 2015). Los enfrentamientos y tensiones con la policía en Estados Unidos son una realidad que sigue estando abiertamente vigente en la actualidad. Por ejemplo, el Departamento de Policía de Nueva York decidió en 2014 comenzar a monitorizar el panorama *underground* del rap de la ciudad en busca de más evidencia para los cargos relacionados con bandas callejeras, sin motivos aparentes. En conclusión, de la misma manera que el prejuicio invade a dirigentes judiciales, también lo hace con agentes policiales (Dunbar, 2019; Owusu-Bempah, 2022), que simbolizan a los jueces en las calles.

A su vez, frente al bullicio agitador, la respuesta más tajante es la limitación, la anulación (Cuenca, 2015). Desde los principios del rap, los artistas siempre han hablado sobre la prisión, y el Hip Hop alcanzó su punto álgido en un momento histórico de encarcelamiento masivo en Estados Unidos. Entre 1973 y 2000, la tasa de encarcelamiento del país creció notablemente: en 1973 había internados 161 de cada 100.000 personas, mientras que en el año 2000 la cifra fue de 767 (Shabazz, 2021). En esa época, los ciudadanos afroamericanos constituían el 12% de la población estadounidense. No obstante, dentro de la población reclusa del país, representaban prácticamente la mitad de los 2 millones que había.

En otra instancia, tras publicar la canción “Fuck tha Police” (1988), los integrantes de N.W.A. pasaron a ser perseguidos por denunciar la brutalidad policial del Departamento de Policía de Los Ángeles (Enos et al., 2019). Tres años más tarde, cuatro oficiales de este departamento fueron captados en cámara apaleando a Rodney King, un taxista afroamericano. Los oficiales fueron absueltos por esta agresión, y a raíz de esto, tuvo lugar una de las protestas raciales más agresivas de la historia de Estados Unidos: los disturbios de Los Ángeles en mayo de 1992 (Chang, 2024). En total fueron seis días de disturbios protagonizados mayormente por afroamericanos, que se saldaron con 52 muertos, 2239 heridos, más de 4000 incendios y 1000 millones de dólares en daños materiales en la ciudad de Los Ángeles (Enos et al., 2019).

Posteriormente a estos acontecimientos, los toques de atención sobre la brutalidad policial no hicieron más que aumentar, popularizando la locución “fuck the police” [que le den a la policía]. Es más, las muestras de odio, amenaza y profanación dirigidas a oficiales de policía en los versos resultan ser mucho más ofensivas que el uso de lenguaje soez o sexista (Lerner y Kubrin, 2021),

puesto que representan puestos de autoridad y respeto, y además lo pueden usar en su defensa si se valorase una persecución criminal. Y es que esta realidad está intrínsecamente fundamentada en una trayectoria histórica de racismo, xenofobia y discriminación (Lerner y Kubrin, 2021). Sobre todo en los primeros años de aparición, se solía clasificar como miembro de una pandilla a todo aquel que simplemente manifestase elementos y muecas propias de la cultura e identidad afroamericana, sin suponer un delito mayor (Owusu-Bempah, 2022), en un acoso y discriminación constantes (Lozon y Bensimon, 2017).

“Corre. Más vale que te pongas a correr cuando oigas las sirenas, porque estarán viniendo a por ti. Las luces azules vienen a por ti.”. Así finaliza “Blue Lights” (Smith, 2016, 2m57s).

Discusión

La identidad es una construcción social que se desarrolla en el entorno más próximo con los individuos con los que se comparten experiencias similares. Por esta razón, la percepción de unidad y familia se vivía de una manera tan sobreprotectora y recelosa hacia lo forastero. Ya se ha demostrado que en cuanto un ámbito deja de ser marginal, entra en el punto de mira de entidades que lo quieren publicitar, transformándose automáticamente en un aliciente para las masas, “perdiendo” la exclusividad esencial.

Así, los artistas aprovecharon innegablemente el tirón del éxito que obtuvo una canción de rap para hacerse eco y degustar el nuevo matiz agridulce de ser mundialmente reconocidos por su situación. Respecto a la fidelidad y pureza de este género, en vez de determinar que se haya convertido en una manifestación del imperialismo cultural que tanto desprecian, se puede optar por creer que el rap simplemente alega por una revolución y búsqueda de estéticas y causas sociales en una realidad inevitable de consumo, condicionada por la industria musical y un mercado cada vez más digitalizado. A su vez, tratar de oponerse a este proceso innato de adaptación humana sería poner piedras en el propio camino, intentando acaparar un arte que tiene el alcance y el impacto de estimular a todo tipo de audiencias, y pretendiendo congelar en tiempo y espacio una llama que tiende naturalmente a la propagación.

En definitiva, el problema radical es un problema estructural. Si hay zonas o barrios en decadencia, con escasos recursos y desdeñados por los sistemas políticos y sociales, las nuevas generaciones siguen necesitando recurrir a actos cuestionables legalmente como modo de supervivencia, perpetuando el amargo legado de sus familias, y excavando más y más el pozo donde se ven reclusos mientras el resto de la sociedad señala desde arriba. En vez de seguir criminalizando y castigando a estos colectivos, sin atender a la condición ambiental de cada individuo, se tendrían que invertir más recursos y esfuerzo en la intervención y prevención de una situación social que tristemente parece que siempre va a estar presente. Por desgracia, recibir ayuda, sobre todo económica, es un ideal con el que sueñan todos los sectores de las disciplinas sociales y públicas, ante una incuestionable realidad de “problemas a mí me sobran”.

Como líneas de investigación futuras, se debería seguir indagando en profundidad en los efectos psicológicos de los miembros que crecen en esta cultura. La influencia de las raíces y el patrimonio cultural, los valores grupales compartidos y los estereotipos establecidos por la sociedad generan un gran impacto en la manera de percibir y ser percibido, más allá de las cadenas doradas o la inclinación de la gorra. Respecto a las limitaciones, aparte de los insuficientes recursos económicos y materiales, los resultados sobre la relación entre rap y delincuencia se ven comprometidos por la falta de datos públicos sobre incidencia penitenciaria en los periodos de mayor apogeo, si bien parece ser que ser raperos y negro puede agravar el castigo recibido, dejando entrever que los estereotipos en una sociedad afectan a todas las estructuras de ésta (incluidas las de poder).

Finalmente, el rap sigue vinculado a la etnia negra en creencias que legitiman y mantienen actitudes racistas y relacionadas con el crimen. El hecho de pronunciarse sobre comportamientos ilícitos parece que incita a la comisión de delitos, sobre todo si lo hace una persona negra. Ahora bien, ¿ocurre este mismo efecto con obras literarias, películas o juegos? En el caso del rap no se tiene en cuenta que las letras sean muchas veces ficticias, exageraciones, metáforas o juegos de palabras, siendo justamente este carácter ácido y provocador lo que lo caracteriza. Al fin y al cabo, el rap es en esencia una forma de canalización artística, floreció en un árido terreno como vía de escape, ofreciendo un espacio grupal de entretenimiento y expresividad musical. Que haya colectivos que se hayan dedicado a extender una percepción vandálica y gamberra como mero pasatiempo no demuestra que se estén siguiendo los principios y doctrinas del Hip Hop, sino más

bien mancillando su imagen. La única relación con la criminalidad que esta cultura presentaba en sus preludios fue la inestable cuna donde nació, pues su deseo original era echar a andar cuanto antes y olvidar aquella pesadilla.

Conclusiones

En este trabajo se ha buscado exponer las condiciones ambientales, sociales e históricas que dieron lugar a la aparición del Hip Hop y analizar la conexión entre esta cultura y la delincuencia, a través de la evolución del rap en el tiempo. Aunque la búsqueda ha sido centrada mayoritariamente en el contexto de Estados Unidos, a día de hoy este tema sigue en total vigencia a nivel mundial debido a la innegable relevancia de este género en la industria musical. Tras la exposición de la evidencia científica expuesta y su consecutiva discusión mostrada en el presente trabajo, es viable exponer las siguientes conclusiones relacionadas con los objetivos buscados:

En primer lugar, con relación a los elementos fundamentales de la cultura Hip Hop, grafiti, Dj, Breakdance y MC (rap) representan los pilares artísticos de esta cultura. La experiencia del Hip Hop nació en los años 70 en el Bronx, Nueva York, y aunque no haya dejado de modificarse, estos elementos siguen siendo sus formas de expresión representativas.

En segundo lugar, sobre si la pertenencia a la cultura Hip Hop sirve como factor de identidad y transformación sociales, se puede afirmar que debido a que estas artes emergieron en unas condiciones y lugar determinados, esta cultura actúa como seña identitaria, en el sentido que toda comunidad marginal busca una identificación social y cohesión de grupo. Esto proporciona sensación de protección y bienestar, de pertenencia a algo a lo que recurrir cuando las condiciones del ambiente excedan la capacidad de acción particular. En un inicio, los artistas partían de la misma lucha reivindicativa y motivaciones, puesto que vivían todos bajo las mismas circunstancias.

En tercer lugar, respecto a las temáticas iniciales del rap como género musical y su evolución en el tiempo con la aparición de corrientes más conflictivas, se ha podido comprobar que, si bien las primeras temáticas del género eran de protesta social, conciencia y denuncia sistémica, ha

habido una gran evolución. En el proceso de masificación y transformación han estado implicados Internet y todos los avances tecnológicos, al servicio de un mercado de consumo que ha conseguido distribuir e introducir este género en todos los extractos socio- económicos del planeta. Igualmente, desde que el rap comenzó a tener una relevancia considerable en el panorama musical, en los años 80, la propensión a recrearse en las letras en las actividades vandálicas callejeras no ha dejado de aumentar. Estilos como el rap gánster, el trap o el drill han cobrado una importante trascendencia entre los más jóvenes, difundiendo discursos violentos e irrespetuosos hacia ciertos colectivos, pero desde el punto de vista del espectáculo y la arrogancia, más que desde la necesidad y la vergüenza originales. Como resultado, la variedad de temáticas rimadas ahora es tan amplia como tópicos hay, desplazando a un segundo plano el mensaje del grito de ayuda que dio comienzo a todo. Como en cualquier ámbito, y a pesar de que se haya velado concienzudamente por ello, los ideales originarios del Hip Hop y el rap poco tienen que ver con el producto actual.

En cuarta y última instancia, a propósito de valorar la posible relación entre el rap y la delincuencia, se puede decir que, aunque se hayan presentado demostraciones sobre la influencia que generan en los oyentes estas corrientes musicales afluentes que tratan temas conflictivos, la relación entre rap y delincuencia no es una ciencia que se pueda someter a un vínculo de causa-efecto. La producción de rap no está tipificada como delito, no causa un mal por sí sola, y no existe prevalencia empírica de que por pertenecer a la cultura Hip Hop o consumir sus manifestaciones se vaya a iniciar al sujeto al mundo del crimen. Teniendo en cuenta la trayectoria histórica de discriminación y tendencia a criminalizar las formas de expresión de la comunidad afroamericana en Estados Unidos, hay que evaluar las variables del entorno y sobre todo estar dispuesto a escuchar todas las versiones del relato.

Referencias

- Abhange, N., Jadhav, R., Deshpande, S., Gat, S., Naik, V. y Konduri, S. (2021). Hip-Hop Culture Incites Criminal Behavior: A Deep Learning Study. *Intelligent Sustainable Systems: Selected Papers of World*, 2, 453-465. https://doi.org/10.1007/978-981-16-6369-7_41
- Afrika Bambaataa. (1973). *Universal Zulu Nation*. <https://www.zulunation.com/home/>
- Ahmed González, S. (2024). Autenticidad, colectividad e identidad: el drill MDLR en España. *Revista Transcultural de Música*, (28), 12. <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/6-autenticidad-colectividad-e-identidad.pdf>
- Allen, K. R., Levy, I. y Adjapong, E. (2025). “That's Real Stuff Though”: Understanding Drill Music as Dialogic Expression for Black Youth. *Urban Education*, <https://doi.org/10.1177/00420859251397912>
- Aprahamian, S. (2019). Hip-hop, gangs, and the criminalization of African American culture: A critical appraisal of Yes Yes Y'all. *Journal of Black Studies*, 50(3), 298-315. <https://doi.org/10.1177/0021934719833396>
- Barragán Bórquez, A. J. (2021). Thug Life: significados sobre masculinidad y trasgresión en el rap malandro. *Epistemus*, 9. <https://doi.org/10.24215/18530494e027>
- Black, S. (2014). ‘Street music’, urban ethnography and ghettoized communities. *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(2), 700-705. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12098>
- Boletín Oficial del Estado. (1995). Artículo 28. *Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal*. <https://www.boe.es/eli/es/lo/1995/11/23/10/con>
- Boletín Oficial del Estado. (1995). Artículo 29. *Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal*. <https://www.boe.es/eli/es/lo/1995/11/23/10/con>
- Chang, J. (2024). *Generación Hip- Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Caja Negra.
- Charles, A. (2020). The Misogynistic World Of Hip Hop. *City Tech OpenLab*. <https://openlab.citytech.cuny.edu/pennereng1121spring2020d474tuth/files/2020/04/The-Misogynistic-World-Of-Hip-Hop-1-1.pdf>
- Crawford, C. B. (2021). Dreams from the trap: Trap Music as a site of liberation. *Social Science Quarterly*, (102), 3135-3141. <https://doi.org/10.1111/ssqu.13085>

- Cuenca, J. (2015). Los jóvenes que viven en barrios populares producen más cultura que violencia. *Revista Colombiana de Psicología*, 25(1), 141-154. <https://doi.org/10.15446/rcp.v25n1.49970>
- Duinker, B. y Martin, D. (2017). In search of the golden age hip-hop sound (1986–1996). *Empirical Musicology Review*, 12(2), 80-100. <https://doi.org/10.18061/emr.v12i1-2.5410>
- Duinker, B. (2020). Song form and the mainstreaming of Hip-Hop music. *Columbia University Libraries*. <https://doi.org/10.7916/gmkw-ne86>
- Dunbar, A. (2019). Rap music, race, and perceptions of crime. *Sociology Compass*, 13 (10). <https://doi.org/10.1111/soc4.12732>
- Enos, R. D., Kaufman, A. R. y Sands, M. L. (2019). Can violent protest change local policy support? Evidence from the aftermath of the 1992 Los Angeles riot. *American Political Science Review*, 113(4), 1012-1028. <https://doi.org/10.1017/S0003055419000340>
- Franchini, G. (2020). Hip hop contra el resto del mundo. *Reseñas CeLeHis*, (19), 66-71. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/download/4333/4518>
- González Raygoza, M. (2024). El ritmo de la resistencia: la evolución y el impacto del Hip-hop. *Horizonte Histórico*, (29), 127-140. <https://doi.org/10.33064/hh.29.127-140>
- Guevara, N. (2025). El rap y sus variantes: entre la irreverencia y la denuncia. *Revista científica FCES*, 7(7). <https://revistasacad.uasd.edu.do/index.php/rcfces/article/view/229>
- Jezawi, H. K., Al-Abdulrazaq, M. A., Rababah, M. A. y Aldoory, A. H. (2023). Art voicing peaceful protest: Hip-hop and rap in the American and Arabic cultures. *International Journal of Arabic-English Studies*, 57-72. <https://doi.org/10.33806/ijaes.v24i1.555>
- Kaluža, J. (2018). Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, 5(1). <https://doi.org/10.22492/ijmcf.5.1.02>
- Lerner, J. I. y Kubrin, C. E. (2021). Rap on trial: A legal guide for attorneys. *California Digital Library*. <https://escholarship.org/content/qt4n09w1df/qt4n09w1df.pdf>
- López, P. (2019). The Reagan Era's Effect on Hip Hop (and Vice Versa): How Hip Hop Gained Consciousness. *Historical Perspectives: Santa Clara University Undergraduate Journal of History*, 23(1), 12. <https://scholarcommons.scu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1169&context=historical-perspectives>

- Lozon, J. y Bensimon, M. (2017). A systematic review on the functions of rap among gangs. *International journal of offender therapy and comparative criminology*, 61(11), 1243-1261. <https://doi.org/10.1177/0306624X15618430>
- Mailer, N. (1974). The Faith of Graffiti. *Esquire*.
- Martín Juan, C. (2022). El mensaje crítico y el rap español. Crítica mal recibida en el siglo XXI. *Historia Actual Online*, (59), 43-56. <https://orcid.org/0000-0003-4044-5875>
- Motyka, M. A. y Al-Imam, A. (2019). Musical preference and drug use among youth: An empirical study. *Research and Advances in Psychiatry*, 6(2), 50-57.
- Muñoz Tapia, S. (2023). Rap en acción, una propuesta frente al resistencialismo. *Cultura en los márgenes*, 153-168. https://www.academia.edu/download/108156037/2023_Rap_en_Accion_en_Cultura_en_los_margenes.pdf
- Naison, M. (2022). The Reinvention of Hip Hop In the Crack Epidemic Years. *Fordham University Library*. https://research.library.fordham.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1016&context=baahp_essays
- Nanclares González, E. (2020). El rol de la música en la delincuencia juvenil: Un estudio exploratorio. *Boletín Criminológico*, 205. <https://doi.org/10.24310/Boletin-criminologico.2020.v27i.11282>
- Nielson, E. y Dennis, A. L. (2019). *Rap on Trial: Race, Lyrics, and Guilt in America*. The New Press.
- Owusu-Bempah, A. (2022). Prosecuting rap: what does the case law tell us? *Popular Music*, 41(4), 427-445.
- Owusu-Bempah, A. (2022). The irrelevance of rap. *Criminal Law Review*, (2), 130-151.
- Park, J., Rojas, F. y Ahn, Y. Y. (2015). How Rap Music Reflects Our Society. *Indiana University*. http://sbp-brims.org/2017/proceedings/papers/DC_Jaehkuk%20Park.pdf
- Quinn, E. (2024). Racist inferences and flawed data: Drill rap lyrics as criminal evidence in group prosecutions. *Race & Class*, 65(4), 3-25. <https://doi.org/10.1177/03063968241234539>
- Questlove y Greenman, B. (2024). *Hip Hop is History*. White Rabbit.
- Requeijo Rey, P. R. y Márquez, I. V. (2020). El rap como herramienta de empoderamiento y transformación social: Proyecto Buscando Fortuna. *Periodismo y nuevos medios*:

- perspectivas y retos*, 317-334. https://www.asociaciongaraje.es/wp-content/uploads/2021/07/Buscando-Fortuna_El-rap-como-estrategia-de-empoderamiento-y-transformacion-social.pdf
- RTVE. [RTVE Play] (2017). *Niños rapeando | Crónicas de rap | #CRrap*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=fF1RvX52WoM>
- Rys, D. (2014). 40 Of The Best Hip-Hop Songs That Mention Lean. *XXL*. <https://www.xxlmag.com/40-hip-hop-songs-lean-lyrics/>
- Shabazz, R. (2021). “We gon be alright:” containment, creativity, and the birth of hip-hop. *Cultural geographies*, 28(3), 447-453. <https://doi.org/10.1177/14744740211003653>
- Smiley, C. J. (2017). Addict rap?: The shift from drug distributor to drug consumer in hip hop. *Journal of Hip Hop Studies*, 4(1), 94-117. <https://scholarscompass.vcu.edu/jhhs/vol4/iss1/7>
- Spotify. (2025). *Spotify Wrapped. Top artists of 2025 Global*.
- Stamps, D. L. y Johnson, T. (2025). Black Communities’ Relationship to Hip-Hop Culture, Self-Efficacy and Critical Consciousness. *Journal of Black Studies*, 56(6), 477-497. <https://doi.org/10.1177/00219347251339681>
- Tetty, N. S., Siddiqui, K., Llamoca, H., Nagamine, S. y Ahn, S. (2020). Purple drank, sizurp, and lean: Hip-Hop music and codeine use, A call to action for public health educators. *International Journal of Psychological Studies*, 12(1), 42.
- The New York Times. (1984). *Excerpts from text of the state of the city address given by Mayor Koch*. The New York Times Archives.
- Tribunal Europeo de Derechos Humanos. (2000). *Artículo 10*. <https://www.derechoshumanos.net/Convenio-Europeo-de-Derechos-Humanos-CEDH/index.htm>
- UK Legislation. (2003). Section 98. *Criminal Justice Act 2003*. <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/2003/44/section/98>

Discografía

- Central Cee. (2025). GBP. [Canción]. En *CAN'T RUSH GREATNESS*. CC4L y Columbia Records.
- Goodie Mob. (1995). Cell Therapy. [Canción]. En *Soul Food*. LaFace Records.
- MC Lyte (1991). Poor Georgie [Canción]. En *Act Like You Know*. Atlantic Records.
- Nas. (1994). Represent [Canción]. En *Illmatic*. Columbia Records.
- Noname. (2016). All I Need [Canción]. En *Telefone*. Phoelix, THEMpeople y Saba.
- N.W.A. (1988). Straight Outta Compton [Canción]. En *Straight Outta Compton*. Priority Records y Ruthless Records.
- Public Enemy. (1987). Bring the Noise [Canción]. En *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*. Def Jam Recordings.
- Public Enemy. (1988). Night of the Living Baseheads [Canción]. En *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*. Def Jam Recordings.
- Run-D.M.C. (1983). It's Like That [Canción]. En *High Profile: The Original Rhymes*. Profile Records.
- Smith, J. (2016). Blue Lights [Canción]. En *Lost & Found*. FAMM.
- Sugarhill Gang. (1979). Rapper's Delight [Canción]. En *Sugarhill Gang*. Sugar Hill Records.
- The Sequence. (1979). Funk You Up [Canción]. En *Hip Hop Greats*. Rhino Records.
- Tyler, The Creator (2013). 48 [Canción]. En *Wolf*. Odd Future Records.
- Queen Latifah. (1993). U.N.I.T.Y. [Canción]. En *Black Reign*. Motown Records.
- UGK. (2007). Int'l Players Anthem (I Choose You) [Canción]. En *Underground Kingz*. Pimp C's UGK Records, Jive Records y Zomba Label Group.