



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

**Piel Negra y Políticas Urbanas. La regeneración de
Nueva York como fundamento para el Hiphop.**

Black Skin and Urban Policies. New
York's renewal as the fundament for Hiphop

Autor

Diego Catena Nieto

Directora

Lucía C. Pérez Moreno

Escuela de Ingeniería y Arquitectura (EINA)
2019

Piel Negra y Políticas Urbanas

La regeneración de Nueva York como fundamento para el Hiphop

Autor: Diego Catena Nieto / Directora: Lucía C. Pérez Moreno
Grado en Estudios de Arquitectura / EINA / Universidad de Zaragoza

Índice

Introducción

Motivación y objetivos
Metodología y fuentes

Parte I. La segregación social como consecuencia de políticas urbanas fallidas.

Robert Moses. Agente transformador de la ciudad de Nueva York.
Urban Renewal. Políticas urbanas y diferencia de clases.

Title I. Década de 1950.

Title I. Década de 1960.

Cross-Bronx Expressway. Símbolo de segregación social.

Parte II. El Hiphop como construcción de una nueva identidad.

El sur del Bronx. Epicentro de desigualdades y diferencias.
El Hiphop. Fenómeno de subversión socio-cultural.

Graffiti y Breakdance. Identidad dentro de la diferencia.
DJ y Rap. Lo común entre identidades.

Ambientes arquitectónicos del Hiphop.

Espacio arquitectónico y registro histórico.
Cuerpo y diferencia. Motores para una arquitectura adaptable y performativa.

Conclusiones

Anexos

Anexo I. El Rap como palimpsesto del contexto urbano.
Anexo II. Bibliografía Consultada.
Anexo III. Crédito de Imágenes.

Introducción

Motivación y Objetivos

Este trabajo de fin de grado, pretende ser el cierre a un ciclo de formación en el que he sido dotado con las herramientas necesarias para enfrentarme a un proyecto de arquitectura en todos sus ámbitos. La importancia del conocimiento de las arquitecturas pasadas y la búsqueda exhaustiva de respuestas ante las incógnitas de un proyecto, han provocado que surgiese en mí un espíritu crítico.

Durante este trayecto, he estudiado la teoría de las principales corrientes arquitectónicas a lo largo de la historia y la manera en la que la cultura y la sociedad influyen en un tipo arquitectura. Sin embargo, mi interés personal por las diferentes culturas, y especialmente, la cultura urbana del Hiphop puso en crisis este código.

Mi aspiración con este trabajo es entender cómo, en este caso, la arquitectura y el urbanismo, motivados por unas determinadas políticas, fueron la causa del surgimiento de una corriente sociocultural que perdurará hasta nuestros días.

Entender las políticas urbanas que se llevaron a cabo en la ciudad de Nueva York en el periodo que comprende desde la década de 1940, hasta el final de la década de los años 60, permite analizar el impacto sociocultural que supusieron. Este impacto sociocultural, será lo que hoy en día conocemos como Hiphop.

El análisis de las actuaciones urbanas más significativas realizadas en la ciudad y sus consecuencias tienen como fin último reconocer los patrones que establecen la relación entre la ciudad y la cultura Hiphop.

Metodología y Fuentes

Estudiar dos fenómenos tan dispares como son las políticas urbanas de Robert Moses y el Hiphop implicaba recurrir a una bibliografía muy concreta, a la vez que heterogénea.

Por un lado, la figura de Robert Moses como uno de los personajes más influyentes del siglo XX de los Estados Unidos facilitaba el acceso a bibliografía que reflejase su forma de pensar con respecto a la ciudad, su manera de actuar en posesión de altos puestos de responsabilidad y el número de proyectos que se ejecutaron bajo su dirección. Biografías, cartas entre directivos, leyes federales, panfletos informativos y documentación gráfica han hecho posible entender las políticas del Urban Renewal a nivel nacional y concretamente, a nivel local en la ciudad de Nueva York.

Para desarrollar esta primera parte, se observa la aplicación de las políticas de Moses bajo el programa conocido como Title I, que se llevo a cabo en la ciudad de Nueva York, durante dos décadas diferenciadas, los 50 y los 60. Así, se observa cómo el enfoque original dedicado a mejorar las condiciones de las clases más empobrecidas toma una nueva orientación para favorecer a las clases dominantes, produciendo una segregación entre clases.

Por otro lado, cualquier movimiento sociocultural, implica tener una visión general del contexto a todos los niveles para entender como estos fenómenos, como el Hiphop, afloran. Para ello, la bibliografía que permitía establecer este contexto debía comprender el ámbito económico (capitalismo), el ámbito social (discriminación racial y de clases) y cultural (era posmoderna).

De este modo, el estudio de la relación entre el Hiphop y la ciudad se hace posible gracias a la observación de las actividades predominantes de este movimiento social y cultural. Una nueva forma de organización territorial, un modo de ocupación de espacios abandonados y una revolución musical, constituyen de alguna forma, el informe social, económico y cultural del contexto urbano, producto del conjunto de las políticas segregacionistas que se llevaron a cabo durante la segunda mitad del siglo XX.

Parte I

La segregación social como consecuencia de políticas urbanas fallidas

Robert Moses. Agente transformador de la ciudad

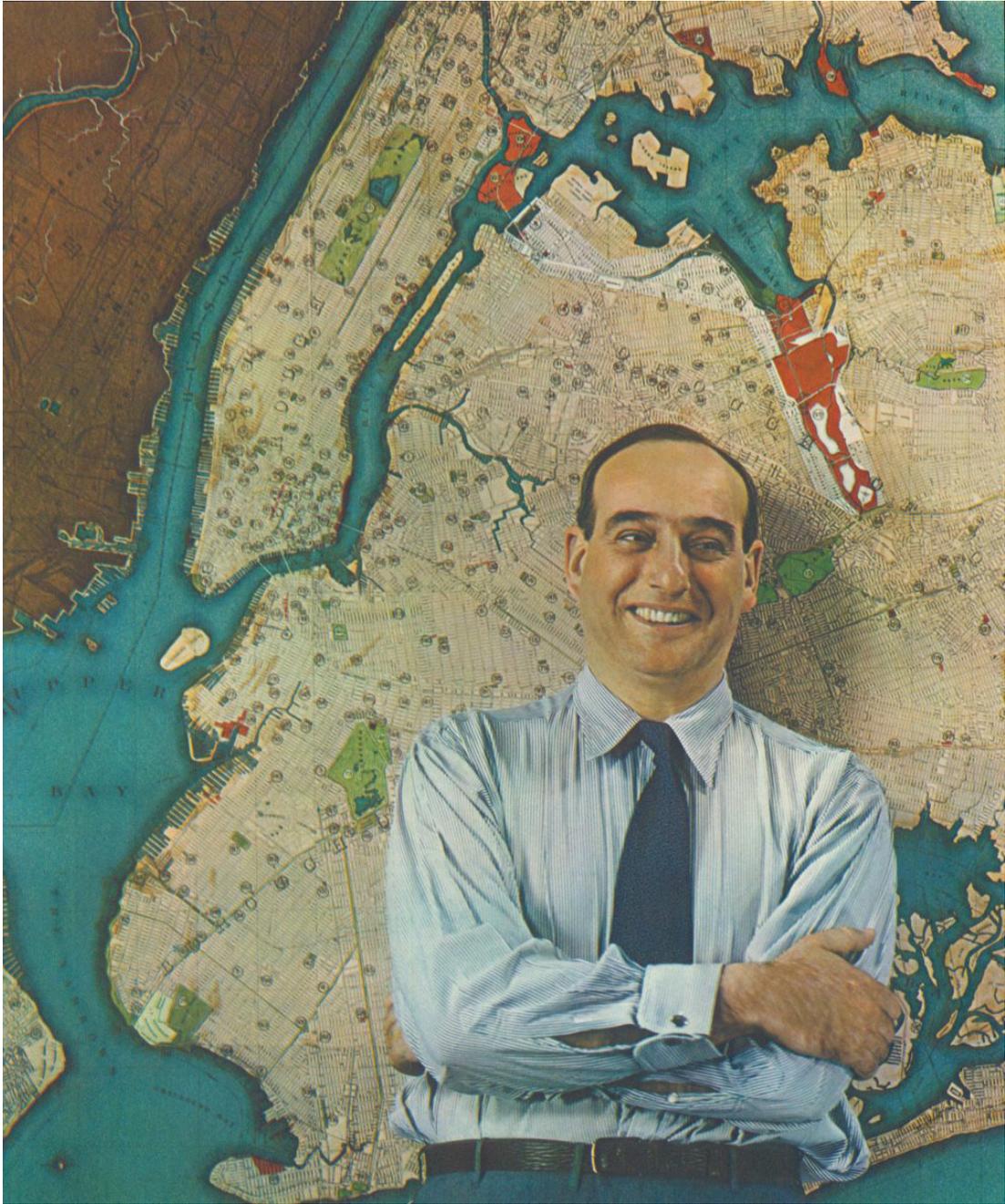


Figura 1. Robert Moses en 1938 con Nueva York de fondo. En color claro, los cinco distritos sobre los que desarrollaría los numerosos proyectos públicos para la ciudad de Nueva York. Al oeste, la isla de Manhattan, al norte los barrios del Harlem y el Bronx, al este Brooklyn y Queens, y al sur Staten Island.

Robert Moses (18 de Diciembre de 1888 - 29 de Julio de 1981) fue un funcionario público cuya visión acerca de la ciudad moderna jugó un papel muy importante en el desarrollo morfológico y físico del área metropolitana de Nueva York. Se crió en New Heaven, Connecticut, y más tarde viviría en Manhattan, donde desarrollaría su carrera. Se graduó en las universidades de Yale (en 1909) y Oxford (Wadham College en 1911) y más tarde obtuvo su doctorado en Ciencias Políticas en la Universidad de Columbia en 1914, donde despertaría su interés por las políticas de reforma de la ciudad de Nueva York.

En 1913, comenzó su carrera en la Oficina Municipal de Investigación¹ y entorno a 1922 empezó a formar parte de las áreas en las que desarrollará la mayor parte de su carrera: construcción de parques, carreteras y vivienda.²

Moses fue el principal responsable de la construcción de un gran número de proyectos públicos en el Estado y en la ciudad de Nueva York. A lo largo de su carrera construyó parques, carreteras urbanas, autopistas, vías verdes, parques, playas, piscinas, zonas infantiles y centrales eléctricas. Aunque se debe a él una gran cantidad de servicios públicos de los que los habitantes de la ciudad se beneficiaron, su figura generó una gran controversia debido a que en numerosas ocasiones ignoraba los verdaderos intereses de la ciudadanía y la oposición pública a los proyectos que él dirigió.

Para llevar a cabo todos estos cambios que transformaron la ciudad, Moses desarrolló una gran perspicacia política. Tuvo una influencia muy grande y consiguió mantener múltiples cargos gubernamentales que le permitieron conseguir aquello que se proponía. Para comprender la gran repercusión que Moses tuvo como figura pública, así como su carácter para llevar a cabo la política, basta con observar su trayectoria.

¹ Municipal Research Bureau, una rama de investigación y asesoramiento para el movimiento de reforma del gobierno municipal a nivel nacional

² Charles Kronick, *The New York Preservation Archive Project - The Robert Moses Papers*. (The New York Public Library Manuscripts and Archives section, 1986)

La carrera y el poder que Robert Moses acumuló al mando de diferentes instituciones se miden en décadas. Después de que en 1924 formara parte de la primera organización gubernamental, durante cuarenta y cuatro años estuvo al mando de diferentes oficinas hasta alcanzar la cima de la pirámide del poder político: Long Island State Parks Commission President (1924-1963), New York State Council of Parks Chairman (1924-1963), New York State Secretary of State (1927-1928), Bethpage State Park Authority President (1933-1963), Emergency Public Works Commission Chairman (1933-1934), Jones Beach Parkway Authority President (1933-1963), New York City Department of Parks Commissioner (1934-1960), Triborough Bridge and Tunnel Authority Chairman (1934-1981), New York City Planning Commission Commissioner (1946-1960), New York State Power Authority Chairman (1954-1962), New York's World Fair President (1960-1966), Governor of New York State on Housing Special Advisor (1974-1975).

Mantuvo tal cantidad de poder que ningún presidente del estado de Nueva York podía hacerle frente en los campos en los que decidió ejercer.

*“Moses was not interested in possessing women, owning real state, or enjoying world travel. He sought power, influence, and importance”*³

Desde que comenzó mantuvo su poder bajo la administración de seis presidentes del Estado de Nueva York diferentes: Alfred E. Smith (1923 - 1928), Franklin D. Roosevelt (1929 - 1932), Herbert H. Lehman (1933 - 1942), Thomas E. Dewey (1943 - 1954), W. Averell Harriman (1955 - 1958), Rockefeller (1959 - 1973).

Y también durante la administración de cinco alcaldes de la ciudad de Nueva York: Fiorello La Guardia (1934 - 1945), William O'Dwyer (1946 - 1950), Vicent Impellitteri (1951 - 1953), Robert F. Wagner Jr. (1954 - 1965), John V. Lindsay (1966 - 1973).

Durante esta larga carrera se aseguró que con el paso del tiempo su mandato no cayera en el olvido. Moses consolidó un legado de obras públicas que variaban de parques y zonas de juego, hasta carreteras⁴ e incluso una central hidroeléctrica llevaban su nombre para que así, fuera siempre recordado como el hombre que impulsó esos servicios dispuestos para el disfrute de la ciudad.

Por esto y en términos de construcción, Robert Moses fue único en América. Sin incluir los gastos invertidos en colegios, hospitales, papeleras, alcantarillado y otras mejoras, cuya localización y diseño eran aprobados por él personalmente, pero eran físicamente construidos por terceros, y sin incluir la cantidad de dinero que identidades privadas invirtieron en construcción, que también tenían que ser aprobadas por él; incluyendo exclusivamente, obras públicas que el personalmente pensó y llevo a cabo desde la primera idea, hasta el día de la inauguración, Robert Moses construyó obra pública con un gasto total de veintisiete mil millones de dólares. Moses fue incuestionablemente el mayor constructor de América, superando a nivel de concepción personal y finalización de proyectos a cualquier funcionario público de la historia de los Estados Unidos.

Lo que hizo de él un personaje único no fue la originalidad en los proyectos que construyó, ya que muchos de los proyectos que se llevaron a cabo eran ideas derivadas de proyectos preexistentes y publicados anteriormente por otros. Pero lo que sí que le hacía único eran sus cualidades personales y su habilidad para reunir los recursos necesarios para ver el proyecto pasar de ser concebido, a ser completado.

3 “Moses no estaba interesado en poseer mujeres, patrimonio o disfrutar de viajes alrededor del mundo. Buscó poder, influencia e importancia.” Kenneth T. Jackson: *“Robert Moses and the Rise of New York. The Power Broker in Perspective”* en Hillary Ballon y Kenneth T. Jackson : *“Robert Moses and the Modern City. The transformation of New York”* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 2007), 70.

4 Parque estatal “Robert Moses” en Long Island (Robert Moses State Park on Long Island), parque “Robert Moses” en Massena (Robert Moses State Park at Massena). También una carretera elevada en Long Island (Robert Moses Causeway on Long Island) y la autovía que recorre el río Niagara (Robert Moses Parkway at Niagara)

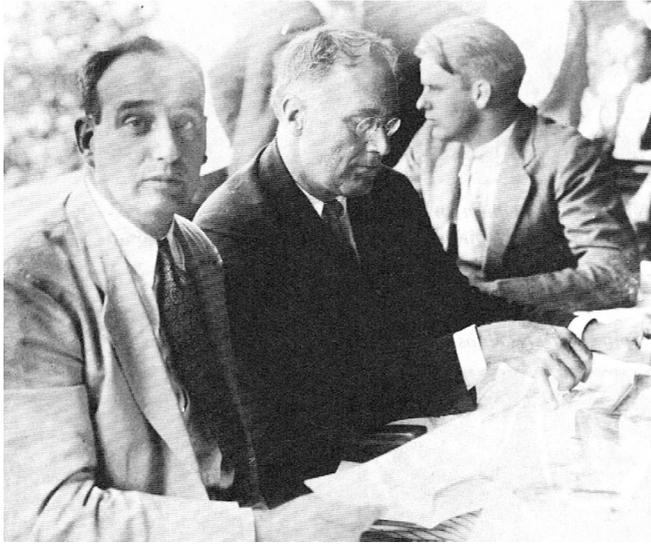


Figura 2. Robert Moses y Franklin D. Roosevelt



Figura 3. Robert Moses y el alcalde Fiorello La Guardia



Figura 4. Robert Moses State Park en Long Island y su presa hidroeléctrica, pertenecientes al proyecto St. Lawrence Power Project.

***Urban Renewal.* Políticas urbanas y diferencia de clases**

Aunque a comienzos de este siglo, el problema del racismo concernía principalmente a los estados de la zona sur del país, surgió un movimiento migratorio de la población negra del país hacia las zonas norte, medio-oeste y oeste, conocido como *Great Migration*⁵ (Gran Migración) que hizo que el problema se extendiera a nivel nacional.

Este gran éxodo fue a causa de la expansión de la ideología racista al final del siglo XIX: linchamientos, segregación, tratos violentos y la escasez de oportunidades económicas y laborales, motivaron a la gente negra a buscar una mejor forma de vida fuera de los estados del sur. Pero posteriormente, tras Segunda Guerra Mundial, la situación no mejoró para estas comunidades.

El racismo fue, y sigue siendo hoy en día, un fenómeno persistente y omnipresente en América del Norte durante los últimos cuatro siglos y por tanto, no es sorprendente que Robert Moses lo fuera. Hubiera sido sorprendente si hubiera sido capaz de superar esta forma de pensar en esa época, lugar y circunstancias y haber usado su poder para reducir la carga y la presión que recibían la gente de color en un mundo en el que la raza blanca dominaba a todos los niveles.

Desde que llegó al poder por primera vez durante la década de los años 20, la población afroamericana era tratada como ciudadanos de segunda clase y a pesar de construir obra pública indiscriminadamente para todos los sectores de la sociedad, la discriminación racial suponía una parte importante de la sociedad estadounidense durante siglo XX. Desde su origen con las colonias americanas hasta el contexto histórico que nos concierne, la raza negra se ha visto afectada por todo tipo de políticas racistas; esclavismo, marginalización, negación de derechos... Y en el siglo XX, nuevas políticas segregacionistas se llevaron a cabo.

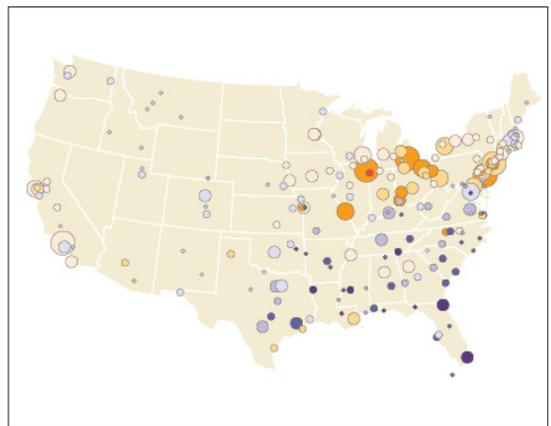
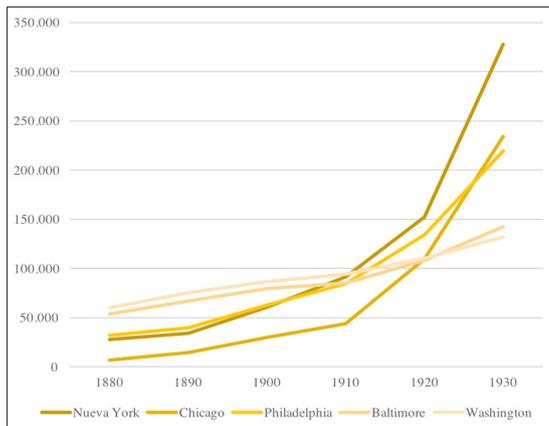
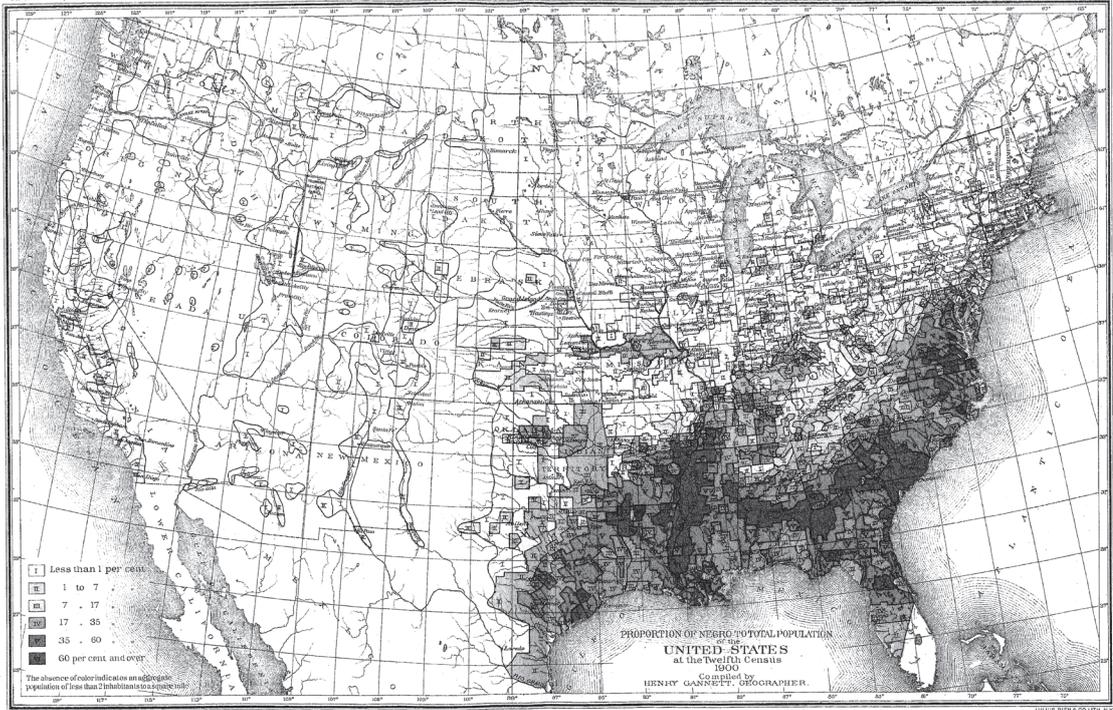
5 O también conocida como Gran Migración Negra, ya que supuso el desplazamiento de casi dos millones de afroestadounidenses desde 1915 hasta 1930.

Figura 5. Proporción de población negra en los Estados Unidos de 1900, previa al fenómeno de la Gran Migración.

Figura 6. Evolución de la Población Negra en cinco ciudades principales de la zona Noreste de los Estados Unidos

Figura 7. Mapa explicativo de la variación de población negra en el país en la década de 1930. En los colores con gama fría, el descenso de población; y en colores cálidos, el aumento de población negra.

Bureau of the Census
S. M. D. North, Director.



Title I. Década de 1950.

Durante los años 50, Moses lideró, el programa más extenso a nivel nacional en materia de limpieza de *slums*. Tal y como sucedió en los años 30, con la construcción de una extensa gran red de instalaciones recreativas a lo largo de la ciudad de Nueva York financiada con dinero del *New Deal*, un programa federal era, de nuevo, la herramienta para poner en marcha una serie de reformas que mejorasen las condiciones económicas y sociales de la ciudad.

Este programa de limpieza de *slums* motivado principalmente para acabar con las partes empobrecidas de la ciudad se hizo realidad gracias a un programa federal: *Title I of the U.S. Housing Act of 1949* (*Title I* de la Ley de Vivienda de 1949 de los Estados Unidos). Tal y como definió la *U.S. Housing Act 1937*⁶:

“The term slum means any area where dwellings predominate which, by reason of dilapidation, overcrowding, faulty arrangement or design, lack of ventilation, light or sanitation facilities, or any combination of these factors, are detrimental to safety, health or morals”

Esta nueva legislación aportó subsidios federales para iniciar con la limpieza de estas áreas con el objetivo de estimular su reconstrucción gracias a promotores privados. Debido a la gran migración de gente de diferentes razas, mayoritariamente de raza negra, y a su situación crítica dentro de las ciudades, una gran cantidad de estados americanos se adscribieron al programa también.

Como presidente del comité del alcalde en materia de *Slum Clearance*⁷, la entidad a través de la cual dirigió el *Title I* de 1949 a 1960, Moses demostró una vez más su habilidad característica para capturar fondos federales y acelerar obras públicas. Aunque tardó en comenzar, entorno a 1960 ya se habían puesto en marcha 838 proyectos bajo la dirección de Moses.

Todo se comenzó a planear rápidamente. En Diciembre de 1948 estableció la legislación necesaria para que el programa *Title I* entrara en el marco legislativo de la ciudad de Nueva York y para que en julio de 1949 la ciudad estuviera preparada para la acción. Así, en enero de 1951, mientras que otras ciudades todavía no disponían de la legislación necesaria, Robert Moses ya había anunciado siete proyectos.

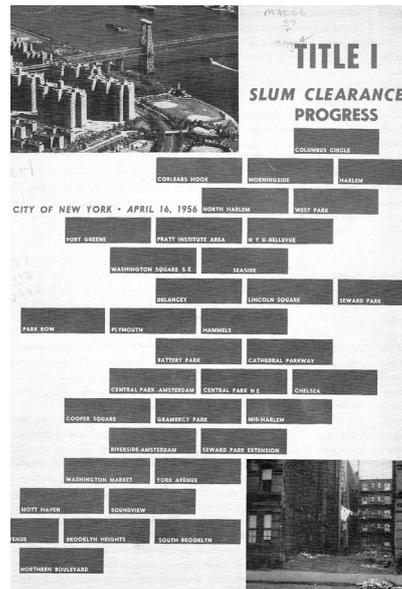


Figura 8. Portada del Title I, en la que se muestran todas las zonas propuestas para llevar a cabo la renovación.

6 Ley de Vivienda de 1937, Barrio marginal: “El término barrio marginal significa cualquier área donde predominan las viviendas que, debido a dilapidación, superpoblación, disposición o diseño defectuoso, la falta de ventilación, instalaciones de luz o saneamiento, o cualquier combinación de estos factores, son perjudiciales a la seguridad, la salud o la moral”

7 Slum Clearance Comittee: Comité de Limpieza de Barrios Marginales. Se componía de: New York City Housing Authority (NYCHA), City Planning Commission, Board of Estimate, Department of Buildings, Comptroller y Corporation Counsel.

Manteniendo este ritmo hasta el fin del programa, la ciudad se convirtió en la única del país con tantos proyectos de limpieza y con un presupuesto de 65,8 millones de dólares.

Durante el tiempo en el que el programa estuvo activo, la relación de Moses y el *Title I*, se puede resumir en el negocio entre las entidades públicas y privadas para el uso del suelo, cuyos conflictos impedían frecuentemente el programa nacional. Trató de coordinar el gobierno federal, la ciudad y los promotores privados para alcanzar la limpieza que desde el programa federal se planteaba. Además, estos barrios marginales, planteaban un conflicto económico adicional para este acuerdo: el costo de los servicios públicos de la ciudad excedía la cantidad de ingresos fiscales y los dueños de las propiedades existentes en los barrios marginales extraían ganancias de los residentes empobrecidos.

Esta mirada hacia el problema de las condiciones urbanas de los barrios pobres estipularon las tres bases sobre las que se asentaba el programa *Title I*: Limpieza a gran escala, replanificación y remodelación privada.

Primero, se estipuló que para mejorar las condiciones de estos barrios, se requerían operaciones a una escala mayor. Los *slums*, fueron entendidos como una especie de “cáncer” que ponía en peligro el futuro de la ciudad y que si no se extirpaba, se extendería y acabaría con la ciudad. De este modo, la rehabilitación individual de edificios o la limpieza de bloques en concreto, no se contempló por ser insuficientes para cambiar el carácter de un vecindario, tal y como el *Title I* explicaba:

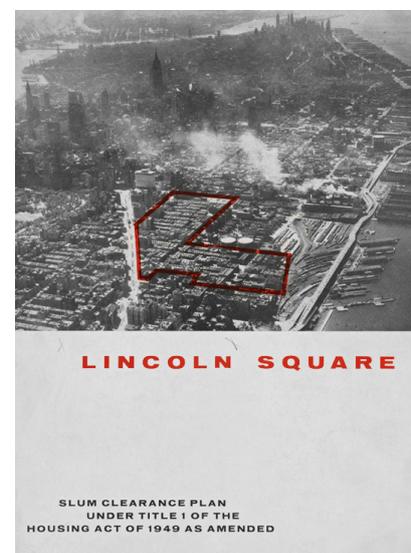
*“Patching up hopelessly worn-out buildings on a temporary or minimum basis presents the possible result of slum preservation rather than slum clearance”*⁸

Para conseguir este cambio en todas la zonas a actuar, la solución era conseguir grandes extensiones de propiedades, limpiarlas y reconstruirlas. (Véase figura 9).

Otro segundo punto a observar, era la configuración y las características del entorno construido. A lo largo de la historia de la arquitectura, tanto urbanistas como arquitectos que repensaron la forma de habitar en las ciudades (Frederick L. Olmsted, Lewis Mumford, Le Corbusier, etc.) tenían un punto en común: El patrón tradicional del urbanismo basado en las cuadrículas y orientadas a la calle crearon condiciones de vida poco saludables. Produjo una densidad demográfica perjudicial para la ciudad y un alto uso del suelo disponible que privó a las personas de las necesidades humanas básicas: espacio abierto, luz y aire.

8 “Parchear edificios irremediamente desgastados de forma temporal o mínima favorece la conservación de los barrios marginales en lugar de la limpieza de los mismos”. Kenneth T. Jackson “*Robert Moses and the Urban Renewal. The Title I programme*” en Hillary Ballon y Kenneth T. Jackson: “*Robert Moses and the Modern City. The transformation of New York*” (Nueva York: W.W. Norton & Company, 2007), 94.

Figura 9. Portada del programa *Title I* bajo la normativa federal del *Slum Clearance*, para la zona del *Lincoln Square* en el que se resalta la ocupación de varias manzanas al completo para su futuro desarrollo.



Con esta influencia de la ideología modernista, los urbanistas de entonces, abogaron por la tabula rasa para cambiar el orden físico de la ciudad. De esta manera, se ampliaba la dimensión de la cuadrícula, fusionando varios bloques en uno y reemplazando las paredes de la calle por una serie de torres independientes en supermanzanas (Figura 10)

Este tipo de reforma había sido promovida por arquitectos modernos desde la década de 1920 y, en última instancia, se convirtió en doctrina oficial para el *Title I*. Su manual lo resumía:

*“Bad housing is only one manifestation of slum conditions and fixing up substandard houses will neither cure nor even seriously alter the factors that make slums - unwise mixture of residential and commercial use of land, overcrowding and bad planning of the land, lack of recreational facilities, frozen patterns of street layouts and traffic congestion”*⁹

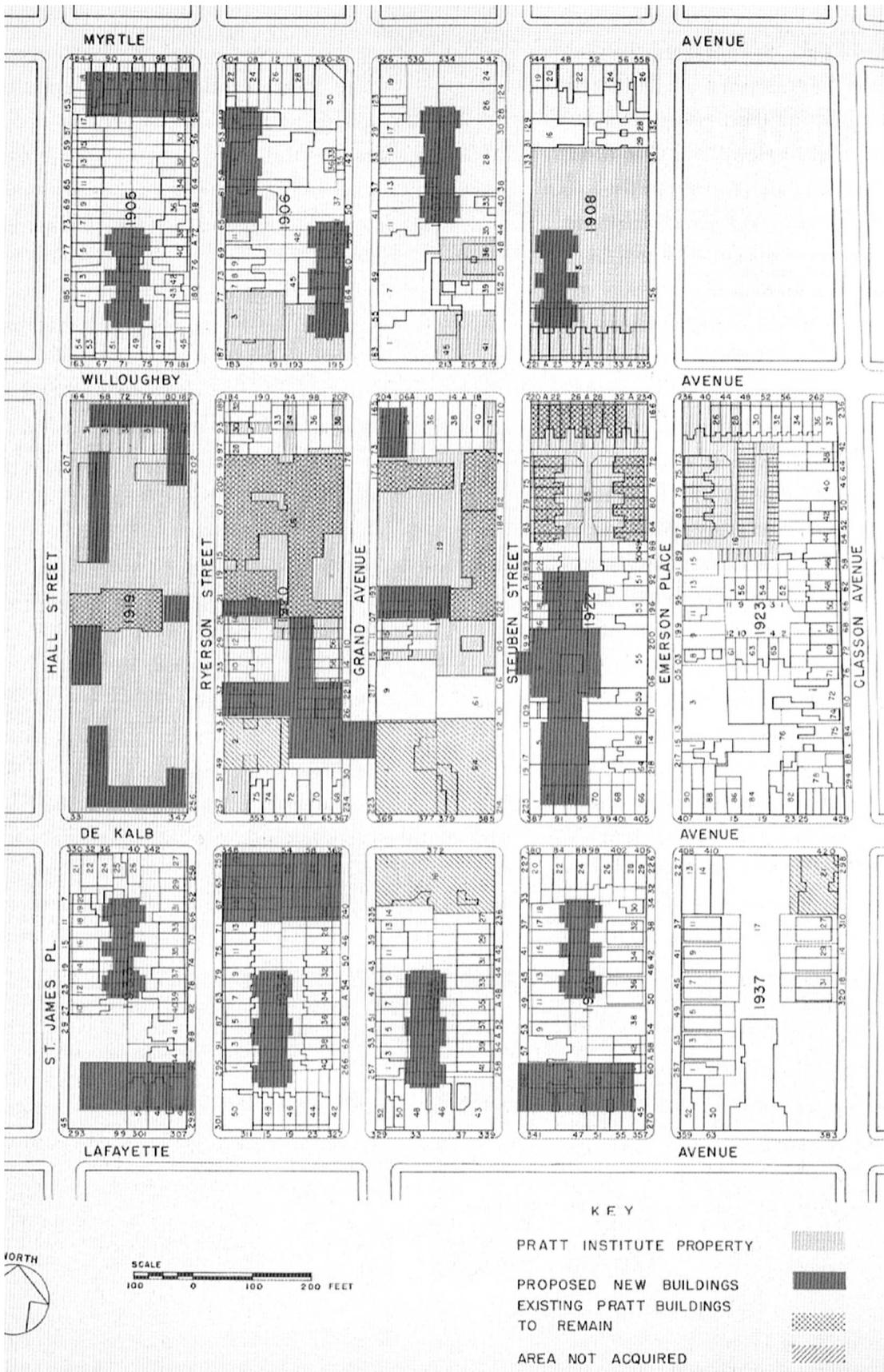
La tercera premisa era que la construcción y reurbanización de viviendas eran actividades que debían desarrollar el mercado privado, es decir, que el gobierno no intervendría en la construcción de los nuevos edificios. El *Title I* resultaría un programa a mitad de camino entre el mercado privado, que por sí solo no curaría los barrios marginales (los propietarios ganaban dinero) y una adquisición federal de viviendas.

La esencia para poder llevar a cabo el programa era la amortización. El coste que suponía a la ciudad llevar a cabo el programa y limpiar diferentes zonas, era mayor que el valor de esa tierra despejada salía a mercado. Esa diferencia, la deuda, podría ser cubierta por el gobierno federal en dos tercios, si la ciudad costeaba el tercio restante. La idea era que la ciudad recuperara esta deuda a través de una subida de impuestos progresiva hasta que el valor de la propiedad reconstruida aumentara con el tiempo.

El propósito final del programa era “renovar” los barrios pobres, donde habitualmente habitaban gente de raza no-blanca (afroamericanos, puertorriqueños, latinos, etc.). Entendiendo esta renovación, como el derribo total de los edificios preexistentes para su posterior re-edificación, los inquilinos después de ser desplazados, podrían ser relocalizados en su lugar de origen con unas condiciones mejoradas.

Figura 10. Plano de ordenación del proyecto para el Pratt Institute en 1954-1955. Como ejemplo de forma de actuación de los proyectos del Title I, muestra la reocupación del suelo mediante el derribo de los edificios preexistentes para generar un espacio más abierto, edificado mediante torres independientes.

9 “La mala vivienda es solo una manifestación de las condiciones de los barrios marginales y la reparación de casas deficientes no afectará ni alterará seriamente los factores que originan los barrios marginales - la mezcla imprudente de usos residenciales y comerciales del suelo, la superpoblación y la mala planificación de suelo, la falta de equipamientos recreativos, los patrones congelados de los diseños de las calles y la congestión del tráfico”. Kenneth T. Jackson *“Robert Moses and the Urban Renewal. The Title I programme”* en Hillary Ballon y Kenneth T. Jackson: *“Robert Moses and the Modern City. The transformation of New York”* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 2007), 97.



Las órdenes de Moses

En teoría, todos los proyectos bajo el programa del *Urban Renewal* eran creados por el *Committee on Slum Clearance*. En teoría, porque todas las ciudades que se adscribieron al programa, el comité se reducía a un sólo nombre.

Como director del programa *Title I* en Nueva York, Moses reunía todas las facultades para desarrollar y alterar la morfología de la ciudad, ya que la limpieza de los barrios marginales implicaba todos los aspectos del urbanismo. No tenía que ver sólo con las carreteras, parques públicos (que Moses había dirigido durante los años 30) y vivienda (que dirigió durante la década de 1940) que había impulsado años anteriores; si no que implicaba estudiar las calles, la implantación, las circulaciones, el saneamiento de los barrios, los equipamientos, su uso social y el diseño de todos los proyectos.

Como era habitual, los intereses de Moses sobrepasaban los límites de las normativas federales con respecto al modo de proceder con el programa del *Urban Renewal*. Y para ello, alteró el marco legislativo federal en tres áreas: Selección de promotores, informes de evaluación y los procesos de limpieza.

Por un lado, la normativa federal estipulaba una clara división entre las parte públicas y privadas del proceso mediante el cual se llevaría a cabo el *Title I*: se seleccionaba el lugar a renovar, se compraba, se reubicaba a los inquilinos y sólo después se ponía en venta el suelo vacante para que un promotor privado lo desarrollara. Pero Moses no concordaba con este procedimiento debido a que las ciudades no podrían permitirse la compra y la limpieza de estas áreas para descubrir que después de todo, nadie las compraría:

*“If you are looking for private capital, you can’t in a City like this persuade elected officers, the press and the public to condemn and clear slums first and then look around for sponsors. You must snare them first”*¹⁰

Para ello, Moses cambió totalmente la secuencia que marcaba la normativa federal. Propuso un pacto para que la ciudad y la promotora tuvieran un acuerdo antes de que se pusiera a la venta el suelo a desarrollar. De esta forma, la selección del promotor y el lugar a intervenir precedía a la adquisición del mismo por parte de la ciudad para que una vez que se vendiese el proyecto al público, fuera un acuerdo totalmente cerrado. El acuerdo estipulaba el precio de venta del suelo después de su renovación, el número de viviendas en proyectos residenciales y reducción de tasas, si había.

Pero para que se diese ese acuerdo entre promotora privada y los intereses federales, la promotora debía asegurarse de que el proyecto que sería construido después, iba a ser demandado y obtener al fin y al cabo, unos beneficios. Para ello, era primordial saber como el público y el resto de organismos federales, recibía estos proyectos y cómo un programa, hasta entonces inédito, iba a ser sostenible para todos los ciudadanos.

¹⁰ “Si estas buscando inversión privada, no puedes en una ciudad como esta, convencer a los directivos, la prensa y al público para acabar con los barrios marginales y limpiarlos para después andar buscando promotores. Tienes que cazarlos antes” Kenneth T. Jackson *“Robert Moses and the Urban Renewal. The Title I programme”* en Hillary Ballon y Kenneth T. Jackson: *“Robert Moses and the Modern City. The transformation of New York”* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 2007), 98.

Robert Moses, consciente de ello, presentaba los proyectos de reforma al público mediante panfletos especialmente cuidados.

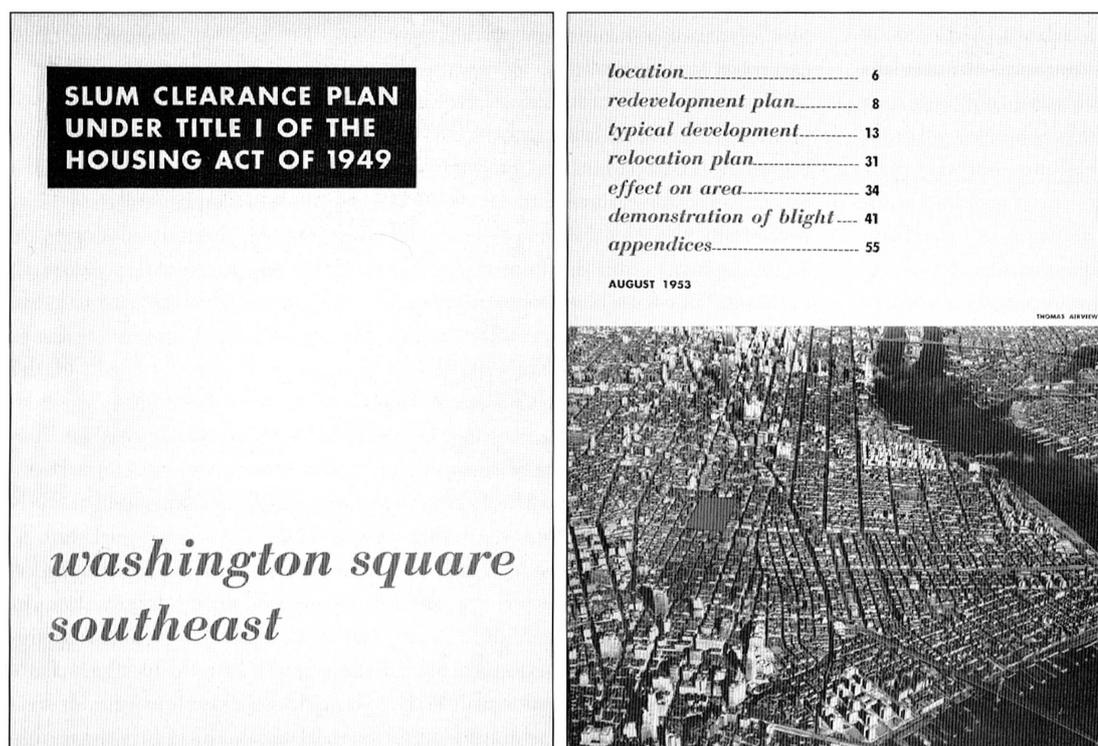
Textos en negrita, imágenes potentes, planos detallados, planificación de los procesos de construcción y cálculos económicos de forma que el experimento urbanístico que nunca antes se había llevado a cabo, pareciera irrefutable.

El mismo Moses instruía al equipo que se dedicaba a la producción de los panfletos:

*“I don’t want the texts to be long... It’s the schedules themselves, the plans and pictures that count with statement that we mean business, that the procedure will be entirely fair and orderly and that hardships will be, so far as humanly possible, avoided”*¹¹

Generalmente, los folletos estaban organizados en tres partes: el plan de remodelación, demostración de las condiciones de los barrios marginales y apéndices.

Figura 11. Páginas pertenecientes al *Washington Square Southeast: Slum Clearance Plan Under Title I of the Housing Act of 1949*. El índice muestra los puntos a desarrollar del proyecto, tales como la localización, el plan de desarrollo, el efecto en la zona, y apéndices.



11 “No quiero que los textos sean muy largos” “Son la propia planificación, los planos y las imágenes los que cuentan que hablamos en serio, que el procedimiento será completamente justo y ordenado y que, en la medida de lo humanamente posible, se evitarán las dificultades” Kenneth T. Jackson *“Robert Moses and the Urban Renewal. The Title I programme”* en Hillary Ballon y Kenneth T. Jackson: *“Robert Moses and the Modern City. The transformation of New York”* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 2007), 99.

El plan de remodelación, a pesar de que se pretendía acercar el proyecto al público, estaba explicado a través de cálculos superficiales y de costes económicos en vez de aportar una visión social de lo que sería el proyecto (Figura 12). Solía incluir un plano de implantación, imágenes aéreas de la remodelación, planos específicos de los futuros apartamentos, plan de negocios y el programa de reubicación de inquilinos.

La parte referida a la demostración de las condiciones de los barrios a renovar, *Demonstration of Blight*, mostraba los barrios marginales (Figura 13). Basado en la definición de barrio marginal o *slum* que la Ley de Vivienda de 1937 redactó, Moses presentaba al Comité los espacios que debían ser limpiados. Se basaba en diferentes datos e índices: edad, condición, calefacción e instalaciones sanitarias; así como los índices de ocupación del suelo, densidad de población e información relacionada sobre los inquilinos.

Los apéndices abordaron de manera preventiva asuntos controvertidos con pruebas de apoyo: evaluaciones de adquisición y reventa para refutar preguntas federales sobre la amortización y cartas de altos directivos sobre el proceso de reubicación de inquilinos.

Además, la difusión de publicidad a favor del *Urban Renewal* por los diferentes barrios que serían afectados por las demoliciones pretendía dar la imagen de que este programa favorecería a toda la ciudad y que solucionaría las pésimas condiciones urbanísticas de los barrios (Figura 14).

PROJECTS	ACQUISITION COSTS	WRITE DOWN & IMPROVEMENTS	FEDERAL SHARE	CITY SHARE	CONSTRUCTION COST	SITE IMPROVEMENTS
UNDER CONTRACT						
Carleton Hook	5,881,279	5,284,871	3,523,247	1,761,624	18,000,000	452,703
Hudson	5,244,283	7,404,974	4,832,239	2,572,735	19,000,000	2,449,425
North Hudson	4,801,213	5,586,826	3,855,528	1,731,298	17,000,000	1,217,736
West Park	13,293,682	16,499,729	11,131,153	5,368,576	34,000,000	3,509,683
Morningside	5,082,890	4,321,946	2,881,298	1,440,448	14,500,000	58,000
Calverton Circle	6,789,470	6,117,814	4,145,080	2,072,536	13,500,000	544,454
Park Greene	7,700,123	8,182,663	5,455,175	2,727,487	26,000,000	1,088,397
Fort Greene	7,795,898	7,724,000	5,117,333	2,558,667	18,000,000	1,000,000
N.Y.U.-Bellevue	19,284,481	15,414,322	10,277,688	5,138,844	47,000,000	1,000,000
Washington Sq. S.E.	88,945,401	84,127,704	56,091,807	28,045,899	245,000,000	10,475,408
Sub Total						
	226,200,000	206,000,000	138,000,000	69,000,000	1,000,000,000	100,000,000
INVESTMENT, INCLUDING LAND & CONSTRUCTION BY PRIVATE CAPITAL						
					270,889,659	35,657,353
FEDERAL, CITY AND PRIVATE INVESTMENT						
					270,889,659	35,657,353
ADVANCED PLANNING						
Lincoln Square	40,000,000	43,185,000	28,123,234	14,061,616	150,000,000	10,261,000
Seward Park	8,000,000	9,257,064	6,171,276	3,085,638	21,000,000	2,443,113
Park Row	2,632,000	6,723,228	3,148,150	1,574,074	7,500,000	926,812
Seaside	4,000,000	4,500,000	3,000,000	1,500,000	25,500,000	1,000,000
Hammada	7,000,000	8,000,000	4,000,000	2,000,000	31,000,000	1,500,000
Sub Total	62,632,000	66,664,292	44,442,860	22,221,430	231,700,000	16,165,046
PRELIMINARY PLANNING						
Park Station South	18,000,000	18,000,000	12,000,000	6,000,000	31,000,000	1,000,000
Riverdale-Amsterdam	9,000,000	8,230,000	5,480,000	2,740,000	20,000,000	720,000
Battery Park	7,000,000	6,900,000	4,600,000	2,300,000	12,000,000	100,000
Greenway Park	6,300,000	6,042,000	4,028,000	2,014,000	18,000,000	750,000
Southview	1,200,000	3,000,000	2,000,000	1,000,000	25,000,000	1,500,000
Jamaica Race Track	3,500,000	3,000,000	2,000,000	1,000,000	45,000,000	1,000,000
Sub Total	45,000,000	45,162,000	30,198,000	15,034,000	151,000,000	4,370,000
TOTAL	199,977,401	195,943,994	130,442,647	65,321,229	627,700,000	31,210,454
TOTAL INVESTMENT INCLUDING LAND & CONSTRUCTION BY PRIVATE CAPITAL					646,082,559	
TOTAL FEDERAL, CITY AND PRIVATE INVESTMENT					646,082,559	
UNDER STUDY						
Bellevue South	15,000,000	13,000,000	8,000,000	4,000,000	22,000,000	1,000,000
Casper Square	22,000,000	21,000,000	14,000,000	7,000,000	50,000,000	1,500,000
Madison	2,500,000	2,400,000	1,600,000	800,000	19,500,000	500,000
Colman Place	3,500,000	3,500,000	2,300,000	1,200,000	18,000,000	800,000
Sub Total	50,750,000	48,400,000	32,900,000	16,100,000	103,500,000	4,000,000
FUTURE						
Seward Park Ext.	11,700,000	12,420,000	8,280,000	4,140,000	22,000,000	2,000,000
Washington Market	17,442,000	15,000,000	10,000,000	5,000,000	37,000,000	3,000,000
Park Row Ext.	2,812,000	2,148,000	1,432,000	716,000	4,000,000	400,000
Division Street	2,700,000	2,200,000	1,400,000	700,000	7,000,000	700,000
Avenue Roadway	5,000,000	4,050,000	2,700,000	1,350,000	23,500,000	2,000,000
Calverton Parkway	6,000,000	6,000,000	4,000,000	2,000,000	14,000,000	1,000,000
East Haven	2,238,000	2,750,000	1,800,000	900,000	17,000,000	1,000,000
Northview Boulevard	1,200,000	1,200,000	800,000	400,000	27,000,000	2,000,000
South Brooklyn	4,300,000	4,050,000	2,700,000	1,350,000	28,000,000	2,000,000
Atlantic Avenue	1,500,000	1,500,000	1,000,000	500,000	13,000,000	1,000,000
Sub Total	54,990,000	51,118,000	35,412,000	17,706,000	169,000,000	13,000,000
TOTAL	155,490,000	151,518,000	97,772,000	50,806,000	272,000,000	20,000,000
INVESTMENT, INCLUDING LAND & CONSTRUCTION BY PRIVATE CAPITAL					207,282,000	
FEDERAL, CITY AND PRIVATE INVESTMENT					207,282,000	
GRAND TOTAL	322,647,401	297,481,994	198,214,647	99,127,229	899,700,000	33,210,454

Figura 12. Ejemplo del plan de remodelación. Se muestran los cálculos de los costes de inversión, compra de terrenos y construcción

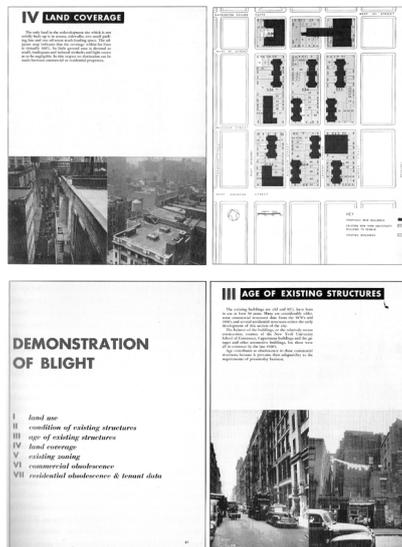
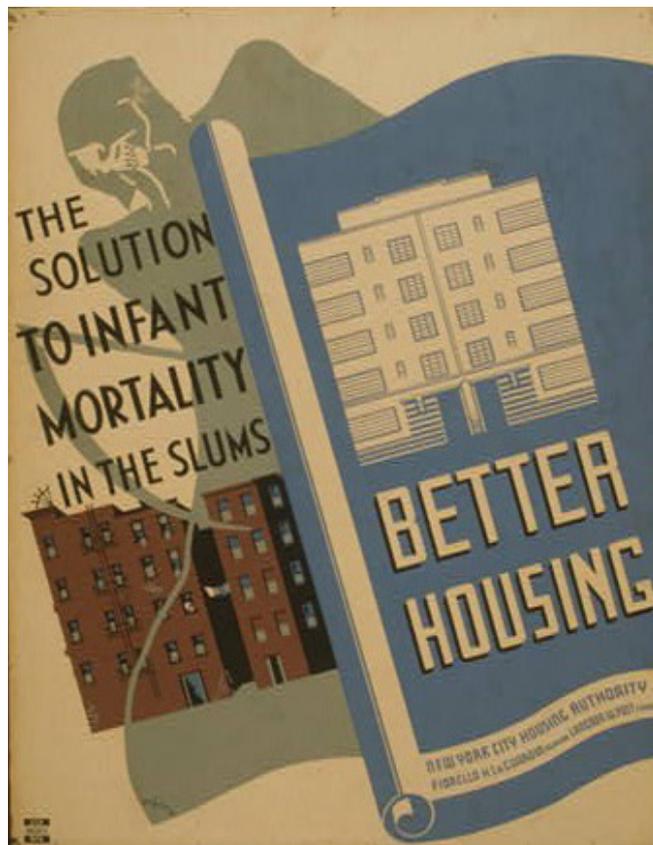


Figura 13. Ejemplos de las partes del planeamiento del futuro desarrollo y de las demostraciones de los barrios marginales a limpiar.

Figura 14. Ejemplo de la propaganda difundida, en el que se puede leer: "La solución para la mortalidad infantil en los slums. Una vivienda mejor"

Segundo, para evitar mostrar la realidad, Moses redactó informes basados en el futuro uso del suelo en vez de informes del precio en el mercado. La amortización, la clave para desarrollar el programa, era un número delicado. Era la diferencia entre el precio de adquisición, que podía establecerse firmemente, y el precio de reventa, que se basaba en conjeturas. Por eso, el proceso de amortización planteó muchas preguntas. Como por ejemplo, cómo iba la ciudad a financiar su tercio de la amortización.

Para esto, Moses desarrolló una teoría poco estructurada de la amortización. Las instituciones semipúblicas¹² que sirven al bien común no deberían pagar el valor de mercado por suelo. El suelo pasa de tener un valor económico dentro del mercado, a basarse en el potencial uso de ese suelo, y esto supuso una gran polémica de los planes de Moses que provocó enfrentamientos con el gobierno federal.

Así, se promovería la inversión en infraestructuras públicas que en un futuro supondrían un incremento en el valor de la propiedad y compensaría la pérdida económica. Esta forma de actuar estará presente a lo largo de toda su carrera, apoyándose la obra pública como motor para el crecimiento de la economía.

Finalmente, las directrices federales definían que la limpieza y la posterior reubicación de los inquilinos debían ser responsabilidades municipales, y que esta fase del programa, debía anteceder a la venta del suelo. El modelo federal asumía que de esta forma, la ciudad gestionaría mejor así el reto de aplicar el programa del *Slum Clearance*. Contrariamente, Moses mantenía que si la ciudad dirigía la reubicación de las personas desalojadas, las presiones políticas y la queja ciudadana producirían retrasos interminables, que acabarían por impedir la aplicación del programa.

Entendiendo la reubicación como un reto funcional y técnico y no como un problema social, tal y como planteaba la directiva federal, Moses propuso el mecanismo para la reubicación y el despeje de estas áreas debía ser un proceso que ejecutase paulatinamente. En contraposición a la idea inicial que sostenía que el desalojo debía ser una situación previa a la construcción, Moses optó por coordinar de manera flexible la fase de construcción, con la fase de desalojo.

Llevar este proceso por etapas, permitió el desplazamiento gradual de los residentes del sitio, pero también los sometió a abusos, sin que el sistema de Moses ofreciese protección a los inquilinos que esperaban el desalojo.

Como resultado de la poca cercanía y preocupación de Moses al proceso de desalojo de las diferentes zonas, este procedimiento varió en función de cada proyecto, dependiendo del promotor.

Hubo promotores malos, como ocurrió en el equipo para el *Manhattantown* en 1954, quienes adquirieron la propiedad en 1951 y tres años después no existía ningún edificio que aportase un hogar para los desalojados. Además, mientras que ni un tercio del área había sido despejada, los promotores se lucraban actuando como “caseros” que cobraban una renta a los inquilinos que continuaban viviendo allí en situaciones insostenibles. También hubo casos en los que los promotores actuaron de forma consciente, como en el proyecto del *Lincoln Center*, en el que se alquilaron empresas especializadas en procesos de desalojo, asegurando apartamentos con toda comodidad durante el proceso de espera para los inquilinos desplazados.

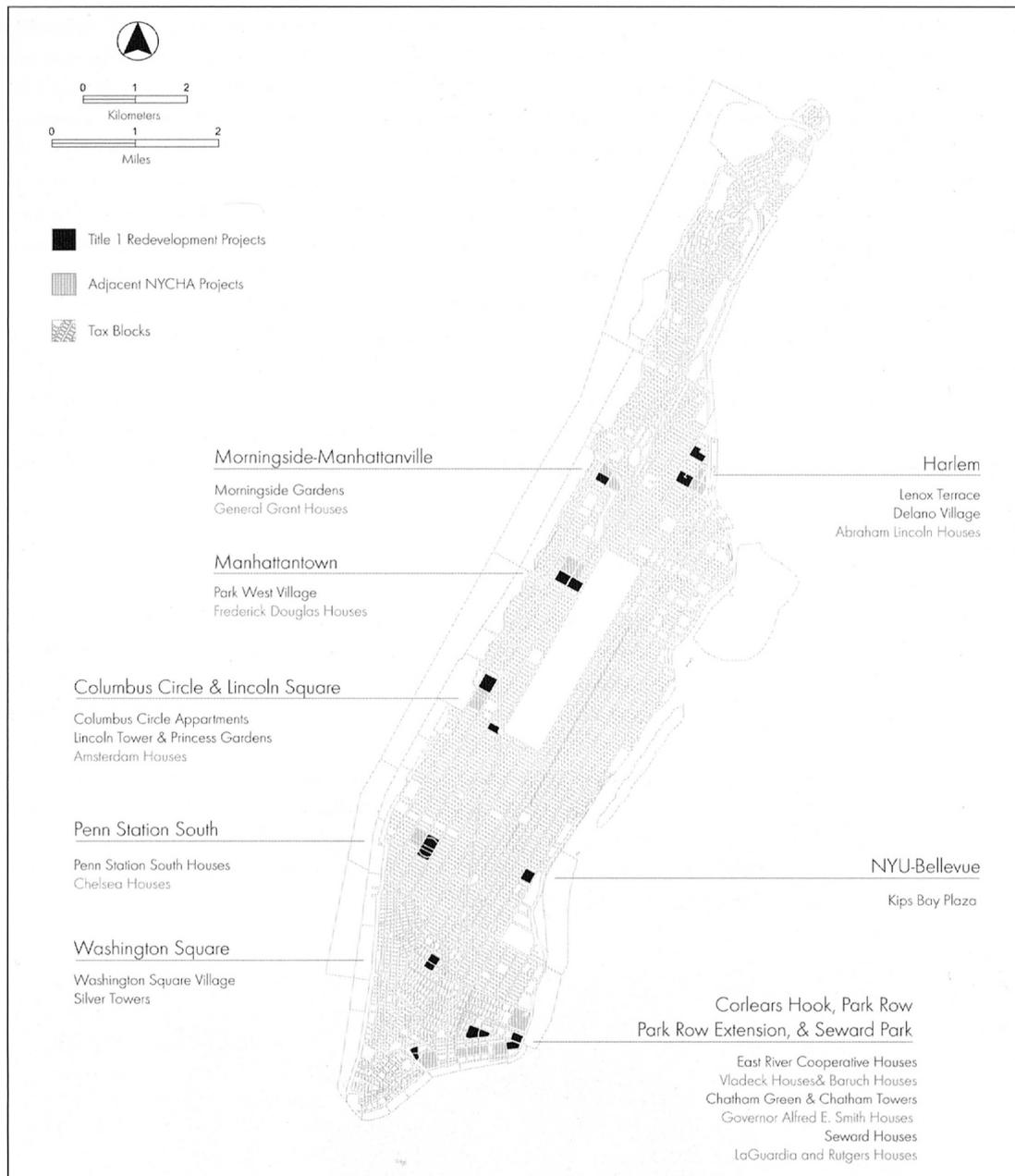
A parte de este problema de las promotoras, otro factor complicó los procesos de reubicación. Después de que en la década de 1950 comenzara el programa del *Title I*, el gobierno federal, Moses, los medios de comunicación y el público exigían resultados a todas aquellas promotoras que se habían comprometido a llevar a cabo los procesos de desalojo y reconstrucción.

¹² Se denominaron así a universidades, centros artísticos y demás entidades que a pesar de ser privadas, proporcionaban servicios a la comunidad.

La presión para limpiar y construir rápidamente lo que produjo que la reubicación responsable que intentaba abordar las necesidades individuales de los inquilinos desplazados, quedaron en un segundo plano.

En teoría, la mejor opción (y única) para la gente desahuciada era la vivienda pública, pero era escasa y con listas de espera de decenas de miles de familias. A final de los años 50, se puso en marcha un programa que coordinaba el programa del *Slum Clearance* con vivienda pública para reubicar a los inquilinos (Figura 15), pero la coordinación de estos proyectos no consiguieron resolver los problemas que surgían de la reubicación: tan solo el 18% de los inquilinos desalojados encontraron un hogar en viviendas públicas de cualquier parte de la ciudad. A pesar de los esfuerzos de Moses, la vivienda pública no daba refugio a los desahuciados.

Figura 15. Plano de los diferentes proyectos impulsados por el Title I adyacentes a los proyectos del programa de vivienda pública (Impulsados por la NYCHA) para mejorar las condiciones de relocalización de inquilinos.



Socialmente, la limpieza de estos barrios, afectó más profundamente a las comunidades negras que a otras. Algunos de los proyectos que el *Title I* construyó, fueron implantados en barrios totalmente arraigados e integrados en la ciudad.

Como resultado, en un análisis que se llevo a cabo de las primeras 500 familias desalojadas, el 70% de ellas tuvieron que abandonar el barrio y tan solo el 11,4% disfrutaron de la vivienda pública disponible. Con esto, surgió una gran discriminación en el mercado de la vivienda y las opciones disponibles eran muy limitadas para la clase empobrecida que derivó en que migraran en otros barrios marginales de la ciudad. Pero el problema de los nuevos barrios marginales y el impacto racial de su limpieza no detuvieron a Moses de continuar derribando y construyendo estas zonas, produciendo efectos secundarios: re-segregación, discriminación social (económica) y una reducción en las posibilidades de vivienda en el centro de la ciudad y en los barrios de los que fueron desalojados. La limpieza de barrios marginales engendró nuevos barrios pobres.

Aunque el *Title I* reflejaba a su comienzo una visión consensuada con respecto al problema de barrios marginales, no existían directrices de actuación que facilitaran el proceso de aplicación. Debido a esto, el principio básico por el cual nació el programa de *Urban Renewal*, la renovación y el reacondicionamiento de las partes pobres de la ciudad, pasó a convertirse en un problema social cada vez mayor. Aquellos que realmente se beneficiaron del programa fueron las clases sociales para los cuales no estaba destinado el programa. Los sobrecostos de las nuevas construcciones en las zonas “renovadas” supusieron que la nueva vivienda no estuviera al alcance de la baja clase social y se vieran obligados a desplazarse a otros barrios marginales ya consolidados dentro de la ciudad, impidiendo permanecer en el barrio ya gentrificado.

Así, el programa del *Urban Renewal*, y el concreto el *Title I* en Nueva York, pasa de unas políticas de renovación centradas en las zonas pobres de la ciudad durante los años 50, a que en los años 60, todas las políticas urbanas se centren en atraer a la clase media y alta para revitalizar la ciudad y conseguir a largo plazo, un impacto económico beneficioso para las zonas replanificadas.

Figura 16. Imagen de las áreas dentro del proyecto para el Pratt Institute, que fueron calificadas como “obsoletas”



Title I. Década de 1960.

Robert Caro llega a definir a Robert Moses como un alma vacía enloquecida por el poder que, ya en la década de los años 50, había perdido la misión pública y social de sus primeros años.¹³

Con el objetivo principal de Moses de fortalecer el papel central de la ciudad y mantener a Nueva York como el centro de una región metropolitana que captase la atención de suburbanitas, de los Estados Unidos y del mundo, estructuró las políticas del *Title I* en consecuencia.

Llevo a cabo tres estrategias para conseguirlo. Primero, recuperar la clase media que había optado por vivir en las zonas suburbanas en vez de en el centro de la ciudad, construyendo vivienda de estética moderna y a su alcance. Segundo, establecer la ciudad de Nueva York como el centro neurálgico para la educación superior, poniendo a disposición de las universidades terrenos con los que pudieran expandirse. Y por último, elevar el estatus de la ciudad a nivel nacional e internacional con instituciones de talla mundial: *Lincoln Center for Performing Arts, the Coliseum y the United Nations*.

Para conseguir esto, Robert Moses concentró el programa en Manhattan ya que según él, Manhattan poseía las características ideales para desarrollar el programa que proponía el *Title I*: *Slums* extensivos, valor económico del terreno muy elevado y alto interés inmobiliario. De esta forma, trece de los diecisiete proyectos fueron construidos en Manhattan. Tal y como se muestra en la figura de la clasificación de la calidad del terreno¹⁴ del distrito de Manhattan, una gran parte aparece de color rojo, que sería la peor calificación, por lo que se decidió que eran zonas aptas para su reconstrucción (Figura 17).

A pesar de que se publicaron muchos estudios acerca de la situación económica y social de la ciudad de Nueva York durante los años cincuenta y sesenta, que concluían que el programa de renovación urbana no suponía un crecimiento económico para la ciudad y que la demanda de vivienda por la clase media en el centro de la ciudad era escasa, Moses continuo con su objetivo. Elaboró los proyectos de renovación basándose más en suponer que la ciudad acabaría por funcionar, que en pruebas empíricas que afirmasen que las familias de clase media regresarían de los suburbios al centro de la ciudad y que las universidades junto con las instituciones artísticas serían las claves para el futuro de la ciudad.

Así, el *Title I*, pasó a convertirse el mecanismo para beneficiar a estas clases sociales de elevado poder económico, en detrimento de las clases bajas y empobrecidas para las que habían sido diseñados los programas originalmente.

13 Robert A. Caro "The Power Broker" (NY: Vintage Books, 1975)

14 Estipulado por la calidad de sus edificios, tipo de residentes, existencia o no de redes de pequeño comercio, transporte público, etc.

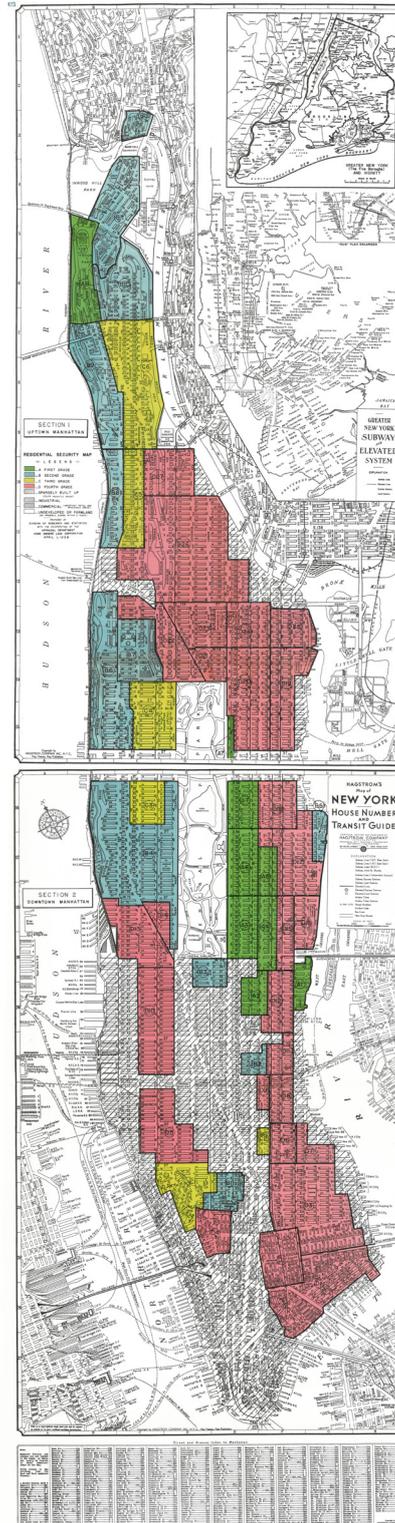


Figura 17. Plano de calificación de la ciudad, en concreto, las partes norte y sur de Manhattan, 1938. Verde y azul corresponden al primer y segundo grado de calidad, y amarillo y rojo al tercer y cuarto grado, respectivamente.

La primera estrategia, tenía objetivo construir vivienda accesible para profesores, enfermeras, trabajadores de la moda y empleados municipales, es decir, para la amplia mayoría de la clase media. Para ello, a través de *Title I*, lanzó la expansión más grande de cooperativas de viviendas respaldadas por sindicatos hasta la fecha.

Aunque esta tradición sindical existía en la ciudad desde 1926, en total se impulsaron siete proyectos de cooperativas de vivienda.

Tres impulsados por la UFH (*United Housing Foundation*): *East River Houses* (Corlears Hook), *Seward Park Houses* (Lower East Side) y *Penn Station South* (Lower East Side), *Cooper Square*, Kingsview (Brooklyn).

Dos impulsados por la *Middle Income Housing Corporation*: *Chatham Green* y *Chatham Towers*.

Y los dos últimos impulsados por instituciones académicas y religiosas: *Morningside Gardens* (Morning Side) y *Princess Gardens* (Lincoln Square)

Ubicados cerca del corazón de la ciudad, estos edificios de apartamentos tenían la intención de proporcionar a los trabajadores una vivienda accesible. Las cooperativas hacían frente a los gastos de tres formas: los pagos al inicio del proyecto que permitían hipotecas ventajosas a largo plazo y reducían los costes de financiamiento; las ganancias especulativas fueron eliminadas; y, gracias a la defensa de Moses, se proporcionaron reducciones en los impuestos.

Estas cooperativas dieron a Moses la capacidad de controlar las fuerzas del mercado estatal mientras que llenaba la ciudad de propietarios pertenecientes a la clase media.



Figuras 18 y 19. Arriba: Imagen del proyecto de Morningside impulsado por la UFH. Abajo: Imagen del proyecto Corlears Hook también impulsado por la UFH.

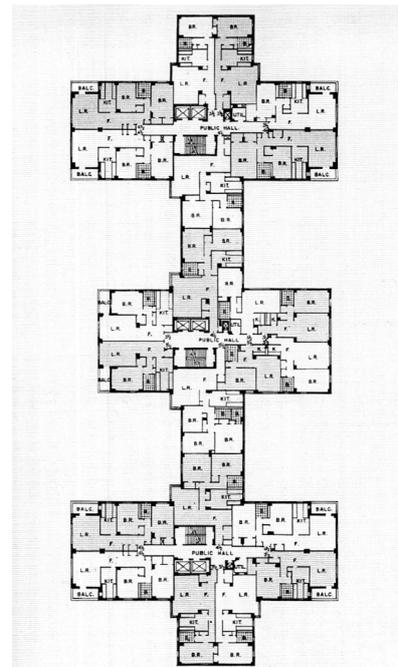
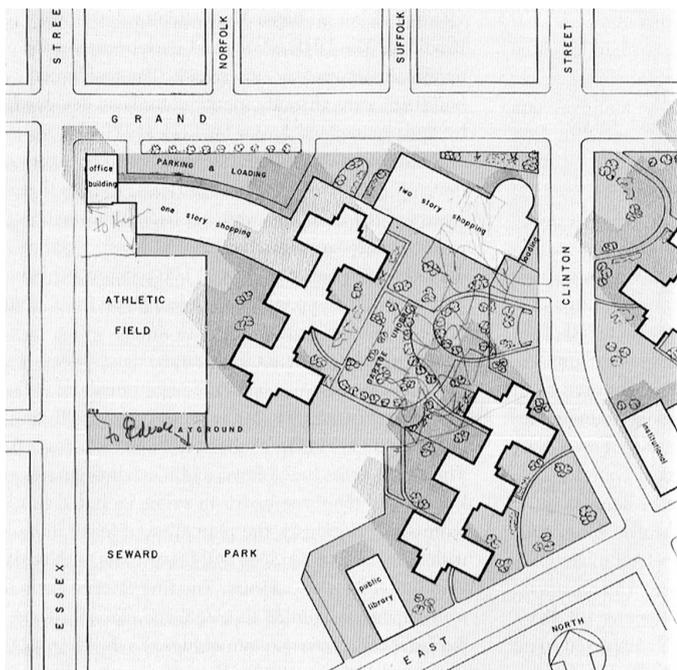


Figura 20. A la izquierda, planta del proyecto de ordenación de Seward Park. A la derecha, en detalle, la tipología de torre en cruz destinadas a vivienda para la clase media.

La segunda estrategia de Robert Moses para el programa *Title I*, era dar apoyo y promover la educación superior. Dirigió proyectos para beneficiar a las universidades privadas.¹⁵ Esta decisión de poner a disposición de terrenos para las universidades fue la respuesta al gran incremento en el número de inscritos en las universidades americanas durante la posguerra. Con el sector público financiando la expansión de las universidades en la ciudad y el establecimiento de un sistema universitario estatal en 1948, Robert Moses usó el programa del *Title I* para apoyar a estas universidades privadas, o a lo que el llamaría, instituciones semipúblicas, porque servían al interés público.

De esta forma, el *Title I* aportaba a las universidades las herramientas necesarias que de otra forma, no hubieran conseguido: un gran dominio del mercado educativo y un conjunto de terrenos a su disposición a un precio reducido. A través del *Title I*, la NYU era capaz de desplazar su centro de operaciones desde el Bronx hasta *Washington Square*.

Y por último, la tercera estrategia, era mejorar el estatus de la ciudad con nuevas instituciones que atraerían la atención nacional e internacional. Tanto el *Coliseum* como el *Lincoln Center* fueron mostrados como prueba del progreso urbano estadounidense. El *Lincoln Center*, fue seguramente el proyecto más importante del *Title I* a nivel nacional.

Cuando el entonces alcalde la ciudad de Nueva York, Fiorello La Guardia le presentó la idea a Moses acerca de un centro de artes en 1938, este la rechazó argumentando que supondría mucho gasto y una gran labor de cooperación entre las entidades privadas y públicas. Finalmente en 1962 se inauguró, contaba con un gran programa multifuncional. A parte del cultural y educativo (Fordham University), contaba con vivienda y uso comercial.

Moses captó el apetito por la cultura en la posguerra y el marketing del *Lincoln Center* fue parte de esa misión, para alcanzar las audiencias suburbanas que históricamente se habían mantenido al margen de la escena cultural a causa de haber sido una burbuja hermética para las élites que eran quienes aportaban la financiación. De esta forma el *Lincoln Center* suponía una llamada a un amplio abanico de gente, siendo una revolución en la industria cultural, que tenía su origen en la visión urbana que Robert Moses divisó, basada en la re-centralización, la arquitectura monumental y protagonismo en la trama urbana.



Figura 21. Fotografía de plan para el Lincoln Center for Arts. Explicación de la gente que hay por detrás.

15 NYU, NYU Medical Center, Long Island University, Pratt Institute, Fordham University, and the Juilliard School

Fin del TITLE I

A pesar de la gran cantidad de proyectos que se llevaron a cabo, el diseño urbano y arquitectónico en el proceso de planificación, permaneció al margen. Moses, solamente determinó el uso del suelo y produjo planos preliminares del sitio para luego entregar el proyecto al promotor sin imponer estándares de diseño. Concibió las decisiones de diseño como una cuestión de elección privada, fuera del ámbito del control gubernamental. Esta falta de interés en el diseño arquitectónico fue un gran punto débil, dejando en manos de los promotores privados una parte fundamental de la renovación. Además, el paradigma modernista del planeamiento urbanístico mediante torres de gran altura no fue la respuesta acertada ya que no tuvo en cuenta la escala del vecindario y los diferentes problemas sociales que había. Así, el programa no fue capaz de integrar los edificios preexistentes de diferentes escalas y combinarlos con la rehabilitación urbana, optando de esta forma, por la densificación.

Debido a este modelo urbano que acabó por no funcionar y una oleada de críticas (Figura 22) que se extendió a lo largo del estado, Moses se vio obligado a dimitir a finales de 1960. El Alcalde Wagner tomó el control del sistema de la renovación urbana, estableciendo un departamento central que junto a la *Housing and Redevelopment Board* (Consejo de Vivienda y Reforma), dirigirían el programa del *Title I* bajo nuevas directrices.

Durante el reino Moses, más de 100 hectáreas fueron limpiadas y 28.400 apartamentos fueron construidos. A pesar de la gran cantidad de problemas, Moses consiguió, parcialmente, proporcionar vivienda accesible a la clase media, promover la educación superior y crear un centro artístico reconocido a nivel internacional. Desarrolló estrategias innovadoras para la renovación urbana que permanecieron como herramientas para el desarrollo económico de la ciudad y se enfrentó al gran problema de la escasez de vivienda pública. Pero el poder que llegó a concentrar Robert Moses durante el programa del *Slum Clearance*, lo convirtió en un peligro para el interés público.

Exagerar su poder y no tener en cuenta las limitaciones a las que continuamente se enfrentaba (políticas federales y locales, bancos, y comunidades de ciudadanos) refuerza la idea de Moses como figura omnipotente, que acabó por distraerse de los verdaderos intereses públicos de la ciudad. Todo para la ciudad, pero sin la ciudad.



Figura 22. Imagen de las protestas contra los desalojos. En la imagen, pancartas de comunidades de diferentes razas defienden: “Cuidado, nos echan del barrio” “We are not moving out (No nos vamos)”.

Cross-Bronx Expressway. Símbolo de segregación social.

THE CITY OF NEW YORK
PRESIDENT OF THE BOROUGH OF THE BRONX
ROUTE STUDY FOR DEVELOPMENT PLAN
CROSS-BRONX THRUWAY

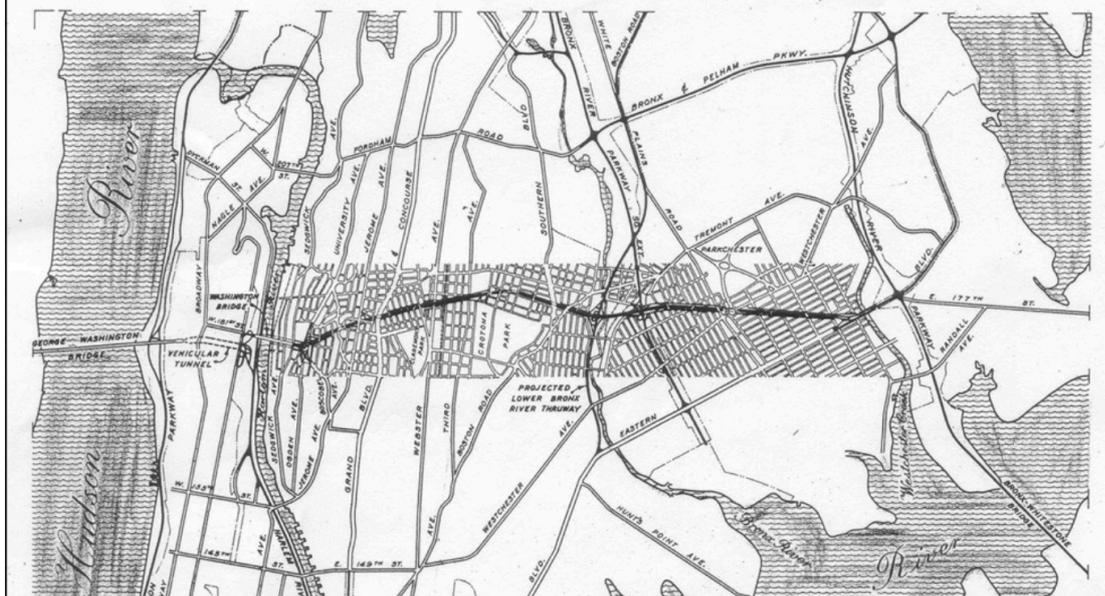


Figura 23. Estudio de la ruta para el plan de desarrollo de la Cross-Bronx Expressway en 1944. En la imagen, la Cross-Bronx Expressway atravesando la retícula de la ciudad, conectando el río Hudson con el río Hutchinson.

Como se nombraba anteriormente, Robert Moses no sólo dedicó su carrera al programa del *Slum Clearance* en la ciudad de Nueva York, si no que también sostuvo el poder necesario para modificar la morfología de la ciudad mediante la construcción de parques, piscinas, carreteras, playas y puentes, como presidente de los diferentes comités de los que formó parte.

Mientras que el programa del *Title I* se llevaba a cabo durante la década de 1950 hasta el final de 1960, un gran número de infraestructuras, sobretodo carreteras, ya se habían empezado a construir siguiendo el plan regional de autopistas (Figura 24), pero sólo una repercutió de una forma muy acentuada en la sociedad, la *Cross-Bronx Expressway*.

Cuando Robert Moses comenzó a construir las diferentes carreteras, ya existían muchos planeamientos que consideraban estas nuevas infraestructuras, pero había solamente unas pocas completadas (Figura 25). Los políticos se enfrentaban a dos problemas principales para poder llevar a cabo la implantación de estas infraestructuras: Su coste y la necesidad de eliminar de su camino y reubicar miles, incluso decenas de miles, de personas.

Durante décadas, en cualquier ciudad del país, las diferentes carreteras y autopistas quedaron en meros bocetos. En todas las ciudades, excepto en una. En Nueva York, inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, Robert Moses comenzó con los proyectos de seis grandes *expressways*, introducidas de una manera muy forzada en la ciudad que se llevaron a cabo a la vez, y a través de zonas en las que predominaban edificios de apartamentos de gran densidad.

Gracias a la aprobación de la Ley de Autopistas Interestatales en 1956, una ley en la cual Moses jugó un papel crucial, Nueva York se consolidó como centro neurálgico para que los ingenieros de los diferentes estados, aprendieran los métodos del maestro. El gran secreto era cómo quitar a la gente del camino que seguirían las *expressways*:

*“When you operate in an overbuilt metropolis, you have to hack your way with a meat ax”*¹⁶

16 “Cuando operas en una metrópolis sobre-edificada, tienes que abrirte paso con un hacha”. Caro, *The Power Broker*, 849.



Figura 24. Plan regional de 1928 para autopistas, autovías y carreteras mayores

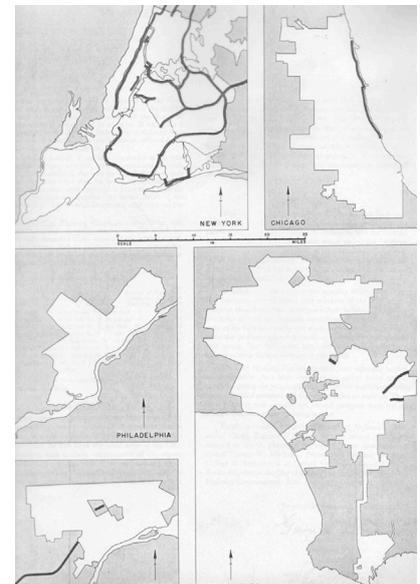


Figura 25. Fragmentos de autopistas en 1946 de las diferentes ciudades americanas. Nueva York lideraba en infraestructuras.

La ruta para la nueva autopista, la *Cross-Bronx Expressway*, en principio pasaría por el norte de los parques Crotona y Claremont y directamente a través de Throgs Neck, contando con conexiones con la *Hutchinson River Parkway* y el puente Whitestone (Figura 26).

Con la ruta final, que se hizo definitiva en 1945 y en 1946, se publicaron las primeras notificaciones de desahucios a 540 propietarios del vecindario de Unionport, al norte del puente de Whitestone, tres años antes de que se comenzaran las obras a mediados de 1949. El entonces alcalde O'Dwyer y Moses, prometieron asistencia para la relocalización, pero acabaron por ser falsas promesas.

Moses comenzó a trabajar en la *Cross-Bronx Expressway* en la zona este del *Bronx River* (Sección III), ya que la densidad de la población era más baja y la topografía era mucho más sencilla, reduciendo así los costes de desahucio, demolición, excavación y construcción.

La construcción de esta zona este se prolongaría hasta el final de los años 40 y principios de los 50 por la falta de fondos federales, pero cada año, las órdenes de desahucio, protestas y relocalizaciones no detenían el proceso de construcción. Durante la mitad de la década de los años 50, la problemática se acentuó con la construcción de la Sección II, que incluía los vecindarios de Tremont, East Tremont y *Bronx Park South*. (Figura 27)

La mayor controversia que Robert A. Caro documentó en su libro *The Power Broker*, comenzó en 1952 con el envío de 1530 ordenes de desahucio a los propietarios a lo largo de “una milla” (Figuras 28 y 29) del camino que la futura autopista seguiría entre Bathgate, East Tremont y West Farms. La carta obligaba a los inquilinos a abandonar sus hogares en 90 días, y por primera vez una protesta en contra de las obras públicas que Moses llevó a cabo, apareció en la prensa estatal.

Las protestas de la “one mile” tuvieron una repercusión muy grande, no solo por el número de familias afectadas en los derribos, si no porque existía una ruta alternativa viable dos manzanas más al sur, a lo largo del límite con *Crotona Park*. La ruta alternativa respaldada por el *Crotona Park Committee for an Alternative Highway*¹⁷ y por un grupo de ingenieros profesionales, hubiera supuesto muchos menos derribos y solamente hubiera desplazado 19 propietarios.

Para Moses, sin embargo, las protestas le creaban conflictos de “principios”. Por un lado, cada vez que un proyecto se retrasaba por audiencias y cambios de rutas, la financiación también se retrasaba y los costes incrementaban. Y por otro lado, dañar un parque podría ser peor que reducir la densidad de los barrios residenciales, provocando una falta de espacio verde en la ciudad.



Figura 30. Fragmento de la portada del New York Times con el titular: “La autopista del Bronx tiene a la administración echando humo”. En relación a los constantes conflictos con las protestas de los ciudadanos.

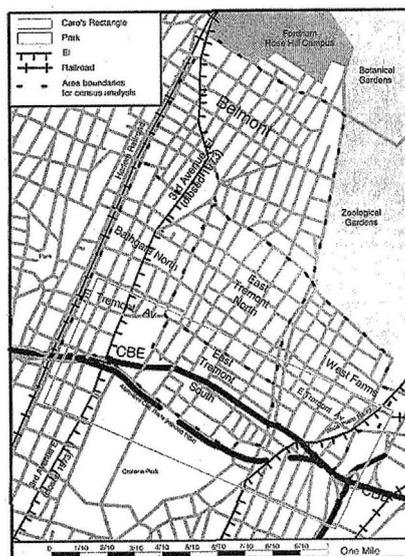


Figura 31. Plano de la ruta alternativa para la Cross-Bronx Expressway. La ruta original en línea continua, y la alternativa en discontinua.

17 Comité del Parque Crotona para una Autopista Alternativa. Redactó un informe en contra de la ruta original para la Cross-Bronx Expressway.

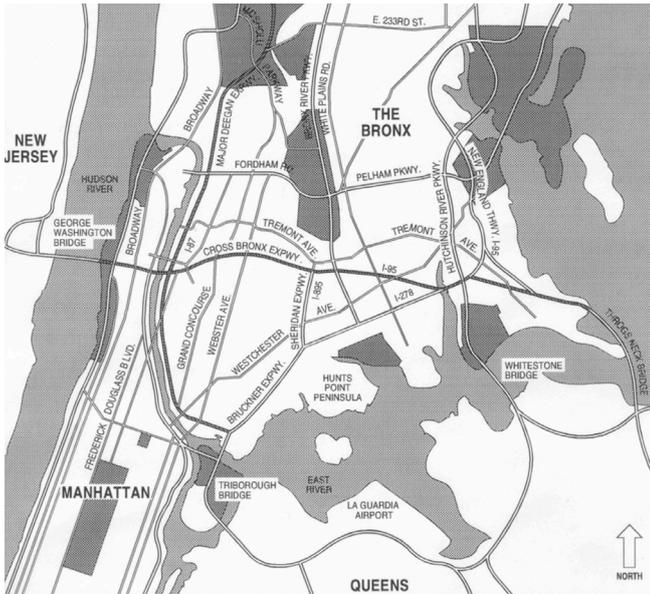


Figura 26. Trazado original de la Cross-Bronx Expressway conectando la zona de New Jersey a través del puente George Washington, y con Queens mediante los puentes Whitestone y Throgs Neck.

Figura 27. Plano de los sectores desarrollo de la Cross-Bronx Expressway. Al oeste, la sección I quedaría articulada entre Webster Avenue y el río Hudson. En la parte central, la Sección II delimitada por el parque Crotona y el río Bronx. Y al este, la sección III ubicada en la zona este de Tremont

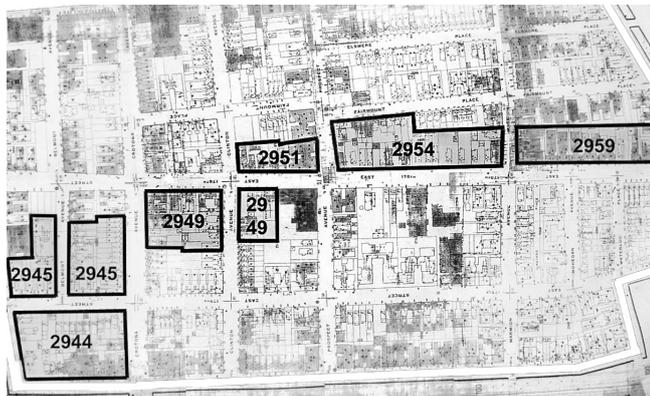
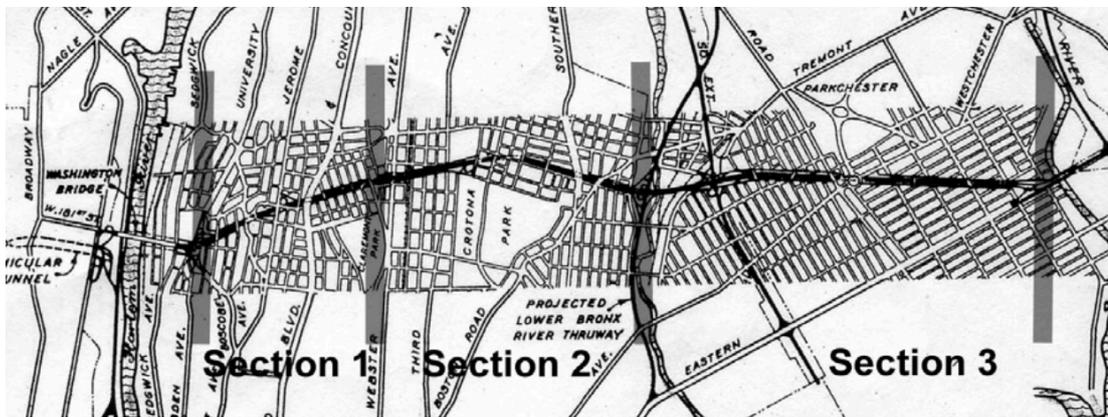


Figura 28 y 29. Arriba: Plano de ordenación territorial de 1952 de la Sección II del trazado de la Cross-Bronx Expressway con las manzanas afectadas por su construcción a lo largo de la milla. Abajo: Plano de ordenación del territorio de 1988 tras la construcción de la autopista.

Finalmente, Moses fue respaldado en 1954 cuando la *Board of Estimate* se posicionó a favor de la ruta original por unanimidad y en Enero de 1958 se comenzó con la construcción de la sección 2 de la autopista. La decisión enfatizó la inflexibilidad de Moses, los intereses del Triborough y los tres objetivos principales del planeamiento: Facilitar el flujo del tráfico regional, proteger los parques y reducir las densidades en los barrios residenciales de bajos ingresos. Moses consiguió, una vez más, sobrepasar la presión que la comunidad ejerció y llevó a cabo el proyecto de la autopista en el Bronx.

Tal y como se muestra en la figura, el conjunto de carreteras y autopistas que circunscribían al sur del Bronx actuaron de límites y barreras físicas que produjeron un aislamiento del distrito con el resto de la ciudad generando un territorio semi-independiente y desconectado (Figura 32).

Esta situación, sumada a las décadas sin inversión en la urbanización de estas áreas afectadas, potenciadas por el proceso del *Urban Renewal*, la desindustrialización, el racismo, el fraude político y el empeño de las políticas estatales y federales por favorecer las partes ricas de la ciudad (Manhattan) provocaron que, después de que la *Cross-Bronx Expressway* se completase en 1963, el Bronx, y especialmente la parte suroeste del distrito, entrara en un periodo de crisis que continuó hasta los primeros años de la década de los 80.



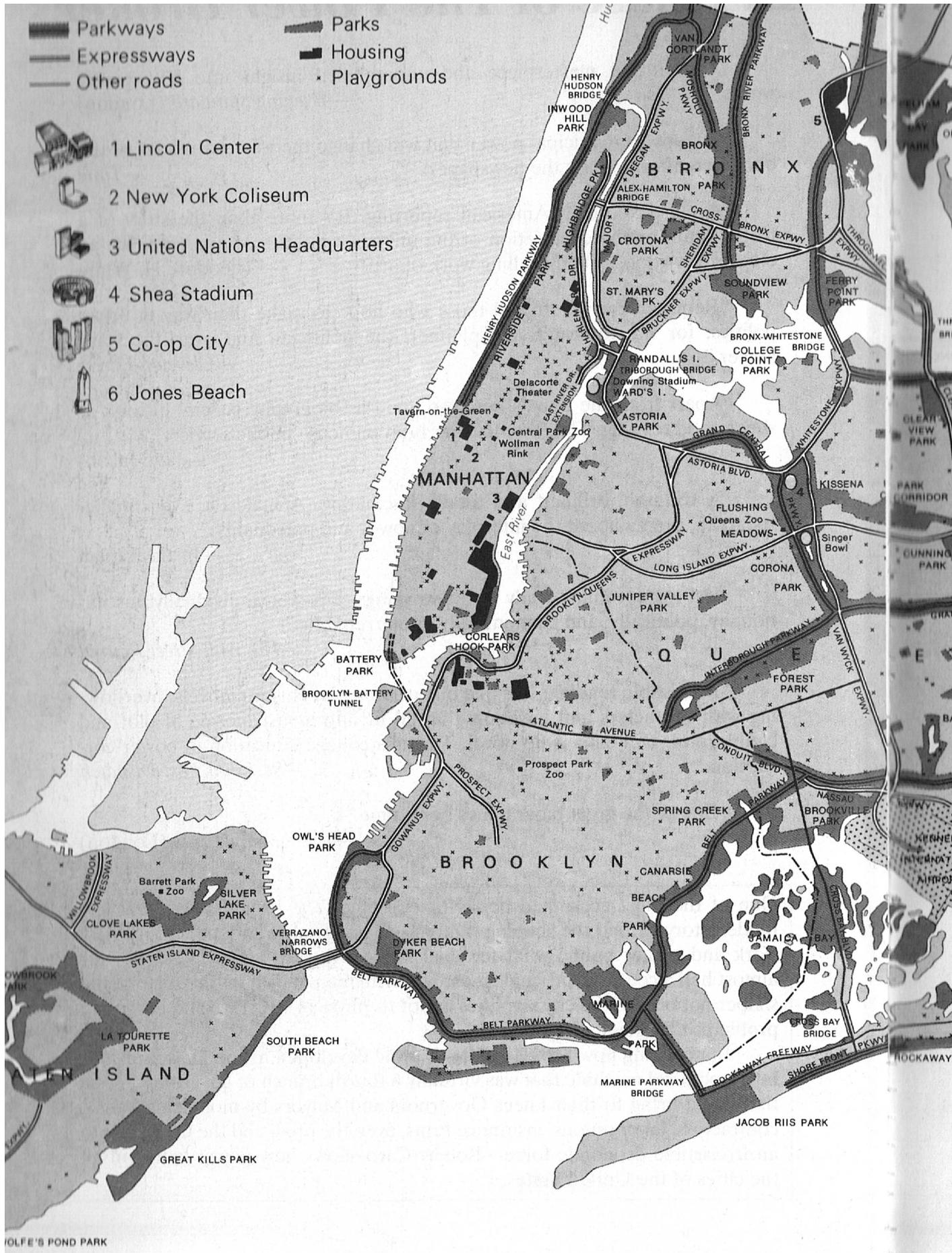
Figura 32. Plano del distrito del Bronx circunscrito por las carreteras principales. Delimitado al sur por la Bruckner Expressway, la Major Deegan Expressway al este, la Sheridan Expressway al oeste y al norte por la Cross-Bronx Expressway.

Figura 33. Inauguración formal de la Sección III (Entre el río Bronx y la Hutchinson River Expressway) en la Avenida Rosdale, 1955. De izquierda a derecha: Robert Moses en segundo lugar de la fila frontal.



-  Parkways
-  Expressways
-  Other roads
-  Parks
-  Housing
-  Playgrounds

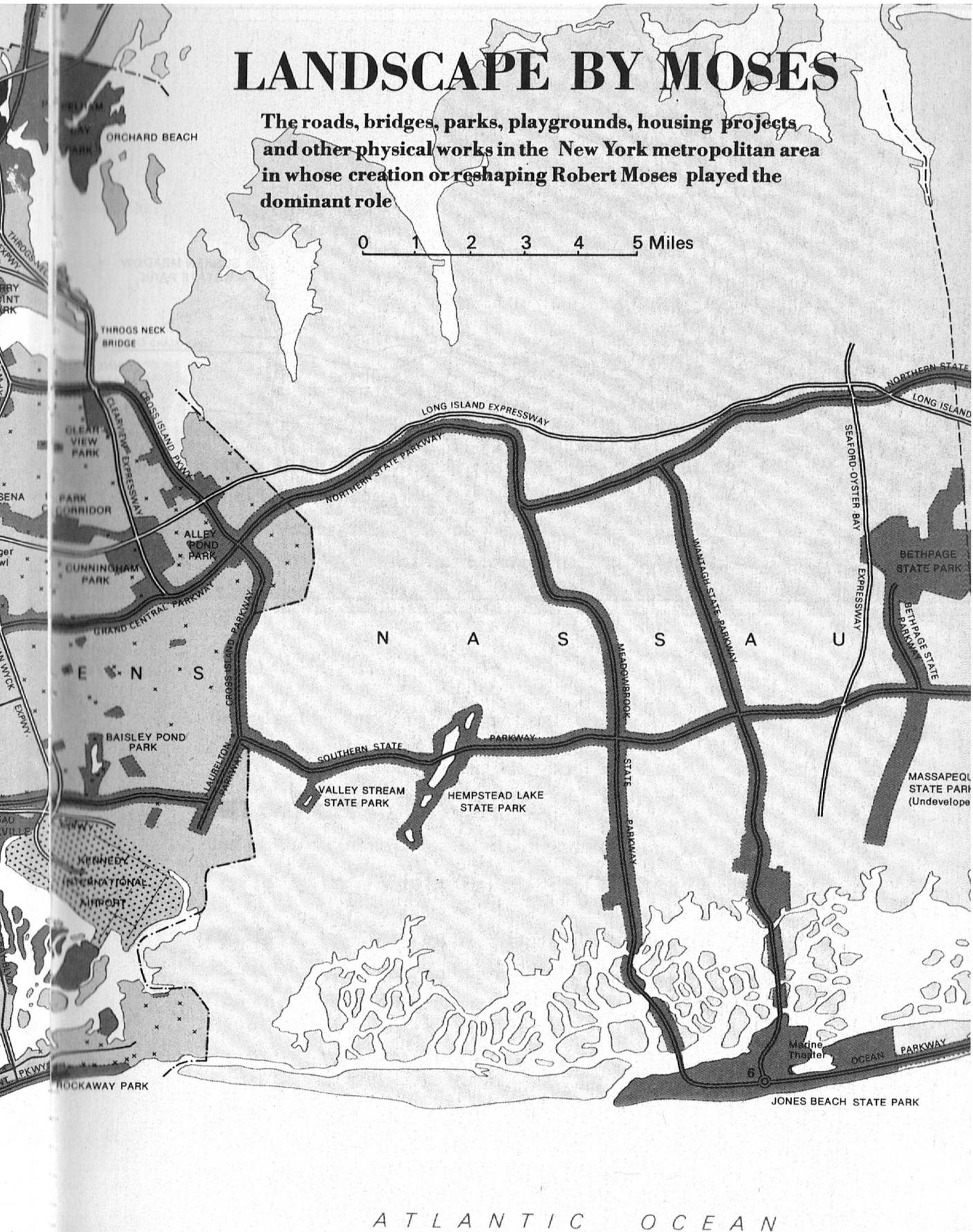
-  1 Lincoln Center
-  2 New York Coliseum
-  3 United Nations Headquarters
-  4 Shea Stadium
-  5 Co-op City
-  6 Jones Beach



LANDSCAPE BY MOSES

The roads, bridges, parks, playgrounds, housing projects and other physical works in the New York metropolitan area in whose creation or reshaping Robert Moses played the dominant role

0 1 2 3 4 5 Miles



ATLANTIC OCEAN

Parte II

El Hiphop como construcción de una nueva identidad

El Sur del Bronx. Epicentro de desigualdades y diferencias



Figura 34. Número 178 de Vyse Avenue en Sur del Bronx final de la década de los 70 y comienzo de los 80. La secuencia temporal muestra la decadencia que predominó en las ciudades durante el final del siglo XX.

A partir de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), las ciudades del noreste y del medio-oeste de América sufrieron una gran decadencia, económica y demográfica durante la segunda mitad del siglo XX. En gran medida, este éxodo de habitantes fue causado por una fuerte disminución en el empleo industrial y su sustitución por la industria de la información.

En 1950, Nueva York era indiscutiblemente, el centro de la vida Americana, y era líder a nivel mundial como ciudad industrial gracias principalmente a su gran puerto, que era con diferencia el más grande y el más concurrido de América. Además, *Wall Street* era el punto neurálgico de la economía americana, *Madison Avenue* el corazón de la publicidad del país, la séptima avenida (*Seventh Avenue*) y la quinta avenida (*Fifth Avenue*) los puntos de encuentro para la moda y el comercio de grandes diseñadores, y *Broadway* como espacio para el entretenimiento.

Sin embargo, no pudo resistir la misma problemática que afectó al resto de ciudades de la zona noreste y del medio-oeste del país. Entre 1950 y 1975, la población de Nueva York se redujo casi en un millón de personas, las fábricas se desplomaron y las infraestructuras cayeron, dejando a la ciudad en una situación económica muy débil (Figura 35).

Esta situación económica y un conjunto complejo de fuerzas globales, provocaron que durante la década de 1970, todas las ciudades a lo largo del país fueran perdiendo gradualmente la inversión en servicios sociales por parte del gobierno federal. Las empresas del sector de la información comenzaban a reemplazar la industria de las fábricas y promotores privados compraban inmuebles para favorecer la vivienda de lujo. Así, la clase trabajadora quedaba aislada, con pocos recursos para conseguir una vivienda, escasas oportunidades para un trabajo digno y sin servicios sociales. Los barrios más pobres y los grupos minoritarios fueron la parte de la sociedad menos protegida.

Durante los 80, se exacerbó la brecha, ya cada vez mayor entre las clases y las razas, debido a los continuos recortes en los servicios sociales que acabaron generando una gran desigualdad en el reparto de la riqueza y una fuerte crisis en la vivienda.

Entre 1978 y 1986, el 20% de las grandes fortunas del país aumentaron su poder económico, mientras que el 20% de los situados en la parte más baja de la escala económica sufrieron una decadencia absoluta en sus ingresos. Negros e hispanos ocupaban la última posición. En este mismo periodo el 30% de las comunidades hispánicas (mayoritariamente puertorriqueños) y el 25% de las comunidades negras vivían por debajo de línea de pobreza.

La vivienda barata desapareció paulatinamente y estas comunidades quedaron obligadas a vivir en espacios superpobladados, dilapidados y en pésimas condiciones. Esta situación significó que las nuevas poblaciones inmigrantes y los residentes más pobres de la ciudad pagaron el precio más alto por la desindustrialización y la reestructuración económica.

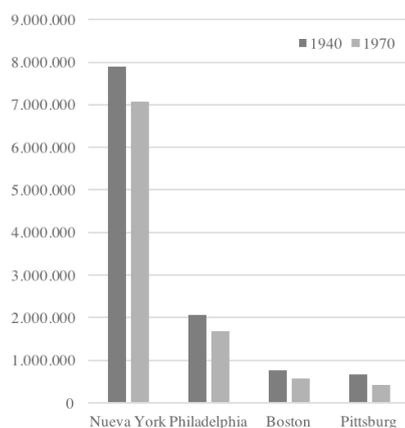


Figura 35. Gráfica del descenso de población que ocurrió entre las décadas de 1940 y 1970, en las principales ciudades del país.

En el caso del sur del Bronx, estas condiciones postindustriales se potenciaron debido a un “efecto secundario” de las políticas llevadas a cabo por el programa del *Urban Renewal*. Este proyecto de renovación urbana implicó la relocalización masiva de la población más frágil económicamente de diferentes áreas de la ciudad a partes del sur del Bronx.

Esta gran relocalización étnica y racial al sur del Bronx, no fue un proceso gradual que permitiese a las instituciones responder consecuentemente sino que fue un proceso totalmente abrupto de destrucción y reubicación, bajo la dirección de Robert Moses.

Entre los años 30 y 60, Moses ejecutó una gran número de proyectos públicos a parte de lo relacionado con el *Urban Renewal* (Autopistas, parques, y vivienda) que reconfiguraron el perfil de la ciudad.

A parte del *Title I* del *Slum Clearance* que forzó la relocalización de 170.000 personas, la construcción de la *Cross Bronx Expressway* causó una gran disrupción social a lo largo de su eje y dificultades para los propietarios desplazados (Figura 34). Aunque pudo haber modificado la ruta para evitar las áreas densificadas de comunidades de diferentes etnias pertenecientes a la clase obrera, eligió el camino que supuso la demolición de cientos de bloques comerciales y residenciales.

*“Miles of streets alongside the road were choked with dust and fumes and deafening noise... Apartment houses that had been settled and stable for over twenty years emptied out, often virtually overnight; large and impoverished black and Hispanic families, fleeing even worse slums, were moved wholesale, often under the auspices of the Welfare Department, which even paid inflated rents, spreading panic and accelerating flight... Thus depopulated, economically depleted, emotionally shattered, the Bronx was ripe for all the dreaded spirals of urban blight.”*¹⁸

La carretera pasó a ser un símbolo de segregación social y más que cualquier otro proyecto de la ciudad de Nueva York, la Cross-Bronx Expressway se convirtió en el punto de contemplación para los conductores de la crisis urbana de la década de 1970. Así, el Bronx pasó a convertirse en la imagen de la metrópolis deprimida. Un gran número de propietarios abandonaron sus edificios de apartamentos que la ciudad cubrió con pantallas y cortinas para camuflar sus ventanas y ocultar el estado de las viviendas, tal y como se muestra en la imagen de *Stebbins Avenue* (Figura 37).

18 “Millas de calles a lo largo de la carretera quedaron ahogadas por polvo y humo y de ruido ensordecedor... Los edificios de apartamentos que se habían asentado y establecido durante veinte años desaparecieron, de la noche a la mañana; extensa familias empobrecidas de negros e hispanos que escapaban de barrios marginales aún peores, fueron trasladadas en masa, a menudo propiciado por el Departamento de Bienestar que incluso pagó rentas infladas, extendiendo el pánico y acelerando el proceso... Así, económicamente hundido y emocionalmente destrozado, el Bronx estaba preparado para convertirse en la espiral de la decadencia urbana.” Marshal Berman *“All that is solid melts into air”*, (New York: Simon & Schuster, 1982) 290-292.

Figura 36. Fotografía de Stebbins Avenue en el barrio del Bronx. Se muestra el progresivo abandono de los edificios.





Figura 37. Fotografía histórica de la construcción de la Cross-Bronx Expressway. La imagen pone de manifiesto la barrera física que supuso su construcción y la desconexión que produjo con el resto del distrito.

Se vaciaron bloques enteros de residentes y estructuras habitables, dando lugar a una imagen desoladora de la ciudad. Justo al este de *Crotona Park*, un vecindario una vez animado por miles de residentes judíos e italianos, su calle *Charlotte Street* se convirtió en un símbolo de abandono y ruina (Figuras 38 y 39). Las ciudades parecían peligrosas y decrepitas, lugares donde los problemas de pobreza, raza y delincuencia se unieron en la tormenta perfecta conocida como el sur del Bronx.

Entre el final de los 60 y la mitad de los 70, las tasas de vivienda vacía en la parte del Bronx que se vio más afectada por las demoliciones, llegaron a lo más alto (Figura 40 y 41). Los dueños, vendieron sus propiedades lo más rápido posible, normalmente a gente profesional que aceleraron el proceso de reubicación. De la misma forma, los propietarios del pequeño comercio vendieron las tiendas para trasladarlas a cualquier otra zona de la ciudad.

Aunque para el gobierno y para Moses, la *Cross-Bronx Expressway* era un ejemplo de la modernización y el progreso económico de la ciudad, no admitieron la devastación que supuso para esta parte de la sociedad.

Como con otros muchos proyectos de Moses, se apoyaron los intereses de las clases más altas contra los intereses del desarrollo de la parte pobre, favoreciendo a la economía y aumentando la desigualdad social. Aunque en los barrios que fueron atacados predominaba la raza judía, la negra y los puertorriqueños fueron los que más se vieron afectados. El 37% de los residentes desahuciados eran no-blancos.

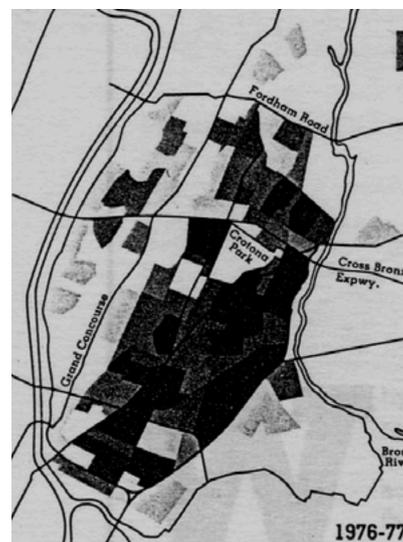
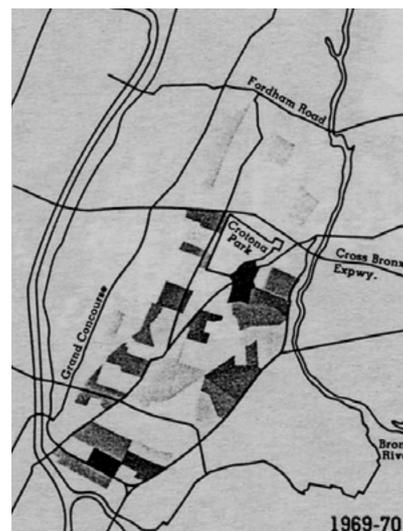


Figura 39. Fotografía de la situación que predominó en la década de los 70 en *Charlotte Street*. Edificios abandonados y calles llenas de escombros eran la imagen del sur del Bronx.

Figuras 40 y 41. Arriba: Mapa que representa el abandono de la vivienda en el Bronx durante 1969-1970. Abajo: Mapa del abandono de la vivienda durante 1976-77. Con la comparativa de imágenes se hace evidente el progresivo abandono de edificios, sobretodo en la zona sur del Bronx. El degradado representa el número de viviendas abandonadas en las diferentes áreas: En claro, de 0 a 9 viviendas, en gris de 100 a 200 viviendas y negro más de 400.



Figura 38. Fotografía de la situación original de la zona de *Charlotte Street*, previa a los incendios y abandonos.



De alguna forma, la construcción de la Expressway significó la separación entre las diferentes clases sociales. Por un lado, Manhattan se consolidaba como un distrito destinado a la clase media y alta, con grandes oportunidades para acceder a la vivienda y rodeados de los servicios propios de las élites como centros culturales, universidades, etc. Y por el otro, aquellos que fueron relocalizados por los continuos derribos que eran necesarios para la construcción de diferentes proyectos impulsados por Moses no tuvieron otro remedio que instalarse en los barrios marginales del Bronx.

A pesar de la decadencia y abandono, las nuevas generaciones del sur del Bronx comenzaron a construir nuevas formas de expresión e identificación. Todas aquellas comunidades que formaron parte del Bronx durante la década de 1970, enfrentándose a la marginalización social causada por la construcción de la Cross-Bronx Expressway, la inestabilidad económica, una incomunicación mediática por parte de la ciudad y el abandono de los servicios sociales; comenzaron a construir por sí mismas una red cultural, para sobrevivir a las condiciones del Bronx. Norteamericanos negros, jamaicanos, puertorriqueños y caribeños, de diferentes raíces, reconstruyeron su identidad cultural como respuesta a la hostilidad con la que habían sido tratados. Así nació el Hiphop.

“Hip Hop culture emerged as a source for youth alternative identity and social status in a community whose older local support institutions had been all but demolished along with large sectors of its built environment”¹⁹

Figura 42. Fotografía de un grupo de jóvenes afroamericanos entre los escombros de un Bronx abandonado.



19 “La cultura Hip Hop emergió como una fuente para crear una identidad alternativa de los jóvenes y un estatus social en una comunidad, cuyas instituciones de apoyo habían sido destruidas, y con ellas, su entorno”. Tricia Rose *“Black Noise”* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1995), 34.

El Hiphop. Fenómeno de subversión socio-cultural

*“Hip - Means to know
Hop - Is movement”²⁰*

El “Hiphop” surge como un movimiento de consciencia global. Los residentes del Bronx durante la década de 1970, construyeron una identidad colectiva que les permitió sobrevivir a las condiciones urbanas y sociales a las que se vieron sometidos.

Esta colectividad encontró en el Hiphop, un canal, una puerta de salida por donde liberar las energías acumuladas en forma de agresividad, causadas por la situación de abandono y deterioro de las políticas segregacionistas.

Esta “catarsis” producida por las clases más empobrecidas se basa en cuatro grandes expresiones artísticas que tendrán una relación directa con el contexto urbano en el que se desarrolla. La ciudad, y en este caso el Bronx, pasará a ser el centro de gravedad de las cuatro formas artísticas de la cultura Hip Hop: Graffiti, Breakdance, DJ y Rap.

20 Definición de Hiphop por el rapero KRS ONE, de su discurso para el 40 aniversario del Hiphop.



Figuras 43, 44, 45 y 46. Arriba a la izquierda: Imagen de un Graffiti pintado en el vagón de una línea ferrocarril. Arriba a la derecha: Imagen de un grupo de niños bailando Breakdance en las calles del Bronx. Abajo a la izquierda: Imagen de un DJ con dos tocadiscos y una mesa de mezclas. Abajo a la derecha: Imagen de un cantante de Rap en una fiesta.

Graffiti y Breakdance. Identidad dentro de la diferencia.

Tal y como se ha expuesto a lo largo del trabajo, desde el comienzo del programa de *Slum Clearance* y el *Title I*, aquello que motivaba a los directivos federales y estatales a limpiar ciertas zonas de la ciudad, era el nivel de renta de sus inquilinos. En el caso de la ciudad de Nueva York es aún más evidente, ya que los *slums* presentes en el distrito de Manhattan y de otras zonas de la ciudad fueron reconstruidos para favorecer a las clases más altas, y potenciar así un desarrollo económico.

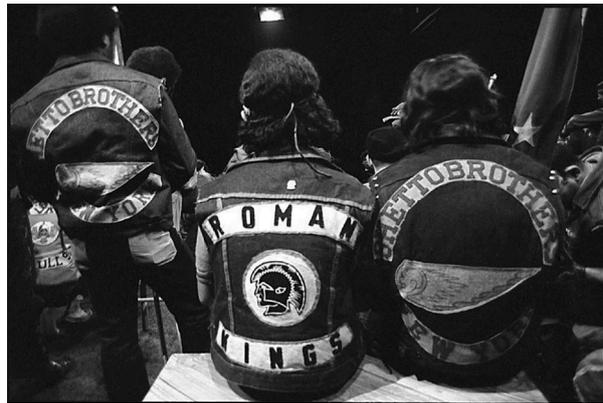
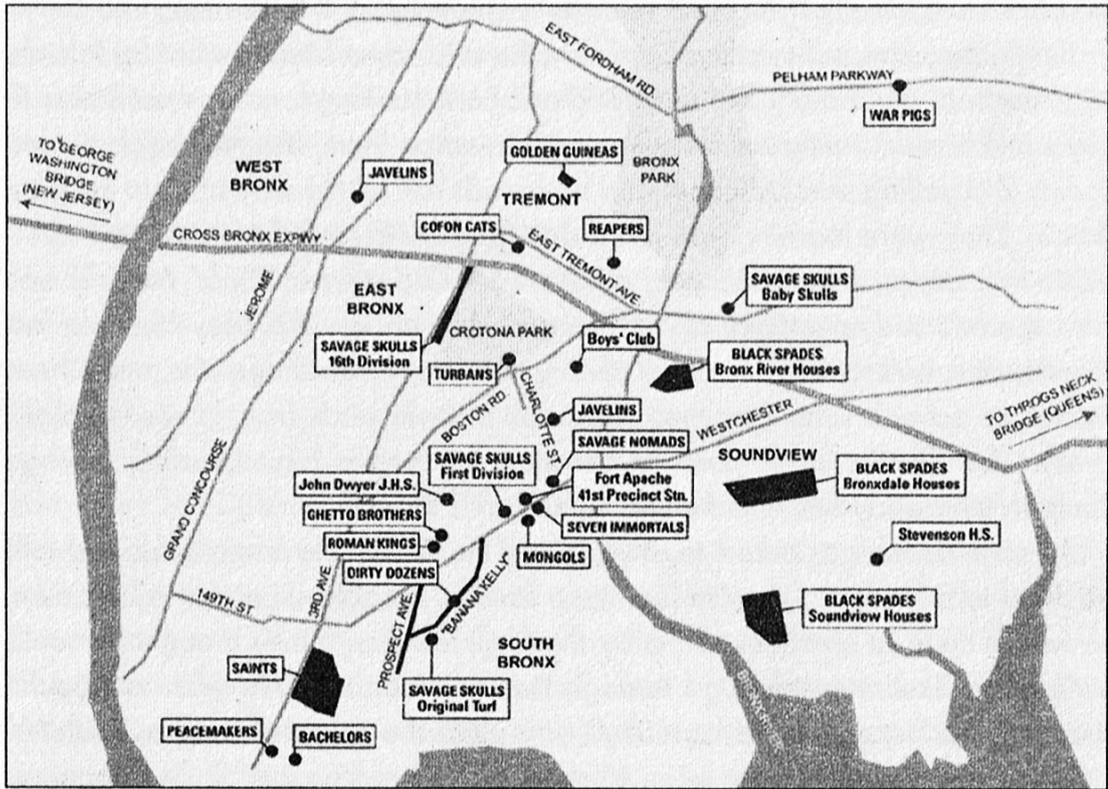
De esta forma, se producen dos grupos sociales diferenciados atendiendo a sus condiciones económicas: Clase alta y clase baja. Aunque en principio esta segregación tenga su origen en los motivos económicos, lo cierto es que acabó por ser también una segregación racial y étnica de la gente desplazada por las limpiezas. Así, se crea una situación por la cual, todos los individuos sufren una opresión en base a pertenecer a dos categorías sociales diferentes: No-blancos y no-ricos.

Aquella parte de los habitantes de la ciudad de Nueva York (blancos y ricos), constituirían de forma simbólica la clase dominante y las personas relocalizadas en el Bronx desde diferentes puntos de la ciudad impulsados por la voluntad de la clase dominante constituirían la clase dominada (no-blancos y no-ricos).

A pesar de que existen dos grandes grupos diferenciados, lo cierto es que los barrios marginales que fueron desalojados se caracterizaban por ser barrios con una gran diversidad en otros aspectos diferentes a lo económico. Comunidades de diferentes razas y etnias convivían en esas zonas de la ciudad, por lo que esta situación fue trasladada directamente al Bronx, donde acabaron por vivir comunidades afroamericanas, latinas y caribeñas bajo la misma condición social y económica.

Esta situación de diversidad racial y étnica, junto con la situación de extrema pobreza, la falta de recursos básicos y un abandono social total por parte del resto de la ciudad produjo que surgiera un sistema de organización ciudadana.

Las diferentes comunidades comenzaron a agruparse por afinidad étnica, asentados en diferentes puntos del barrio del Bronx, de forma que se crearon las llamadas *gangs*, agrupaciones de habitantes de igual raza o etnia. Con todo ello, existían espacios en el barrio dominados por una comunidad concreta. Las calles, los bloques y su sistema de numeración habitual, dejaron de organizar la ciudad tal y como había hecho.



Figuras 47, 48 y 49. Arriba: Mapa de la localización de las diferentes bandas dentro del distrito del Bronx. Abajo a la izquierda: Dos de los componentes de la banda "Savage Nomads" con sus atuendos característicos. Abajo a la derecha: Componentes de los Ghetto Brothers y los Roman Kings.

Las bandas, comenzaron así a ser la ley que organizaba la ciudad. Acabaron por estructurar el caos de la situación social que originó el abandono y aislamiento del sur del Bronx. Para los jóvenes inmigrantes que vivían solos en casa, los niños adoptados fuera del sistema, chicas que huían de entornos abusivos y para mucha más gente, las pandillas proporcionaron refugio, comodidad y protección. Evitaron el aburrimiento y dieron sentido a las horas, convirtiendo el entorno que les rodeaba en un patio de recreo. Se sentían como una familia:

*“We like to ride and we like to stay together so we all do the same things and we’re happy that way... That’s the only way we can survive out here, because if we all go our own ways, one by one, we’re gone”*²¹

La forma en la que se apropiaban del territorio estos “grupos”, significó el nacimiento del Tagging o Graffiti. Cada banda, firmaba los muros del entorno (Figura 43) que les rodeaba para hacer saber al resto de comunidades, que aquel, era su espacio dentro de la ciudad.

*“You know what it evolved? The toughest guy on the block always had his name the biggest in the street. It told everybody it was his area, that he had the juice to do what he wanted and nobody could mess with him”*²²

Una obra, habitualmente hecha por un solo individuo, suponía el reconocimiento de la identidad del grupo al que pertenecían.

Figura 50. Imagen de los componentes de la banda de los Savage Skull, compuesta por chicos de diversas edades. A la izquierda, en el muro, su propia firma.



21 “Nos gusta salir y estar juntos de manera que todos hacemos lo mismo y somos felices así... Es la única forma en la que podemos sobrevivir ahí afuera, porque si cada uno va por su cuenta, uno a uno, se van.”Tata, componente de los Savage Skulls. Jeff Chang *“Can’t stop, Won’t stop”*, (Gran Bretaña: Ebury Press, 2005), 49

22 “¿Sabes lo que implicaba? El chico más duro de la manzana siempre tenía su nombre como el más grande en la calle. Decía al resto de las personas de ese área, que tenía el poder de hacer lo que quería y nadie podía contradecirlo.” Tracy 168, artista del graffiti. Jeff Chang *“Can’t stop, Won’t stop”*, (Gran Bretaña: Ebury Press, 2005)

Después de que la prensa del New York Times, publicara las firmas de Taki 183, esta práctica evolucionó en una especie de competición por dominar todas las superficies disponibles en la ciudad alrededor de los cinco distritos (Figura 51). Trabajando como mensajero, Taki 183 colonizó una gran cantidad de superficies como forma de conseguir respeto y presencia en el barrio (Figura 52).

Cualquier espacio disponible en las paredes y en los trenes eran ocupados y cada individuo creaba su propio estilo para lograr renombre y destacar del resto. Comenzaron a experimentar con el tamaño, el tipo de letras, los colores y el tipo de herramienta con el que se pintaba. Taki 183 comenzó con el estilo *tag* que consistía en una firma rápida con rotulador, pero con la introducción de los botes de pintura en spray que permitía pintar más superficie en menos tiempo comenzó el estilo *piece* (Figura 53). La tipografía comenzó a ser más ancha y llena de color, por lo que conseguía llamar más la atención.

De esta forma, se comenzaron a pintar los trenes como forma de comunicación entre los grupos de diferentes barrios y a su vez, como forma de reclamo social al resto de la ciudad. Tal y como se muestra en el graffiti pintado por Skeme, un joven aparece en malas condiciones que sostiene dos papeles con el mensaje a transmitir (Figura 54):

“Stop, look and listen! We are the sons of the ghetto and we will survive”²³

Figura 54. Graffiti por Skeme



23 “¡Parad, mirad y escuchad! Somos los hijos del gueto y vamos a sobrevivir” por Skeme.

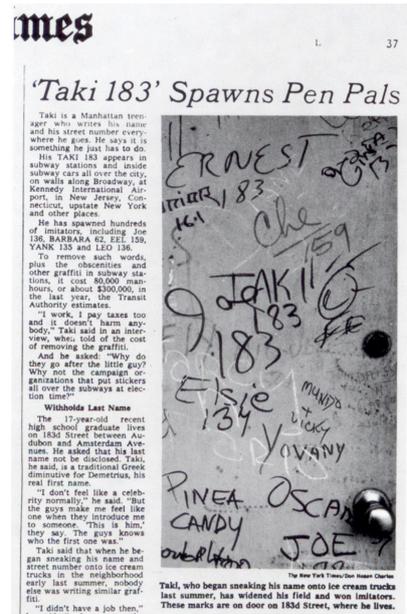


Figura 51. Fragmento publicado en el New York Times en 1971 sobre Taki 183.



Figura 52. Fotografía de Taki 183 en 1984, firmando con un spray.



Figura 53. Imagen de las herramientas habituales: Spray, rotulador y brocha.

Sin embargo, esta lucha territorial y de reconocimiento dentro del barrio, generó durante casi cinco años un clima de tensión continua entre los grupos. Cualquier irrupción en zonas ajenas a las de sus bandas, suponía el declive para las luchas violentas entre bandas. La ciudad “bombardeada” paso a convertirse en el centro de una espiral de conflictos y confrontamientos entre las diferentes comunidades. Esto, provocó una gran resegregación dentro del grupo social que, en un principio, había sido discriminado por motivos económicos. La situación en el Bronx durante 1971 pasó a ser crítica:

*“If you went through someone’s neighbourhood, you were a target. Or you had to take you jacket... If they caught you, they beat the hell out of you”*²⁴

*“It was catastrophe after catastrophe. If it wasn’t Black against Hispanic, it was Black against White. Just hate on hate on hate.”*²⁵



24 “Si atravesabas el vecindario de otra banda, eras un objetivo. O te quitabas la chaqueta, o sí te alcanzaban, acababan contigo” Suarez. Jeff Chang *“Can’t stop, Won’t stop”*, (Gran Bretaña: Ebury Press, 2005), 50.

25 “Era catástrofe tras catástrofe. Si no era Negros contra Hispanos, era Negros contra Blancos. Sólo odio, sobre odio, sobre odio.” Suarez. Jeff Chang *“Can’t stop, Won’t stop”*, (Gran Bretaña: Ebury Press, 2005), 54.

Figura 55. Fotografía del graffiti “Stop the Bomb” por Lee en 1979.



Este graffiti de Lee, con “Stomp the Bomb” como lema, representa el ambiente que se vivió en el Bronx durante esta década. En la parte izquierda del mural se puede leer:

*“How can we kill ourselves while our killers stand alive and waiting...”*²⁶

Así, este graffiti supone una crítica a la situación de abandono por parte de las administraciones con respecto al Bronx y sus dificultades.

Las luchas violentas entre comunidades, derivadas de la necesidad de las bandas por dominar las diferentes partes de la ciudad, se hicieron constantes durante varios años hasta que, tras la muerte de muchos integrantes de las diferentes bandas, surgió un acuerdo de paz.

²⁶ “Como podemos matarnos entre nosotros, mientras que los que nos matan, están vivos y esperando...”

Todos los “padres” de las bandas acordaron poner fin a los conflictos violentos y los años de confrontación bélica entre bandas y la lucha violenta, evolucionaron en una nueva forma de lucha no-violenta: el Breakdance. El Breakdance representa, la expresión corporal de la cultura Hip-hop mediante la cual, las bandas podían resolver los conflictos de una forma pacífica. Las peleas, los tiroteos y las muertes pasaron a ser batallas de baile mediante las cuales, las bandas adquirirían el respeto y el territorio de otras bandas.

“If you really look at hip-hop dance, it’s really a rites-of-passage thing. You never see the arms release down. They are always in fighting position. It’s going to war.”²⁷

A pesar de ser una danza, el carácter y el trasfondo social que recogía el Breakdance hacía de él una práctica seria y muy respetada por la comunidad.



Figura 56. Fotografía de Belmont Park, final de la década de 1970. Uno de los lugares donde comenzó esta práctica de la cultura Hip Hop.



Figura 57. Fotografía de una batalla de Breakdance donde dos componentes de un mismo grupo interactúan en la parte central del círculo.



Figura 58. Fotografía de la práctica del baile Breakdance donde se muestra la apropiación del lugar mediante el uso de cartones a modo de “alfombra” para establecer un lugar.

27 “Si observas el baile del Hip Hop, es realmente un ritual de pasos. Nunca ves los brazos hacia abajo. Están siempre en posición de lucha. Es como ir a la guerra” Testimonio de Rennie Harries. Jeff Chang “Can’t stop, Won’t stop”, (Gran Bretaña: Ebury Press, 2005), 115.

Figura 59. Fotografía de una batalla librada por dos bandas. En el centro de la imagen, los dos representantes de cada bando con actitudes y movimientos “agresivos” hacia su contrincante. Al rededor, el resto de los componentes apoyando la actuación de los bailarines.

*“A lot of times in my neighbourhood I didn't see smiles on their faces. They were on a mission to terrorize the dancefloor and to make a reputation, ghetto celebrity status.”*²⁸

Estas batallas se caracterizaban por ser actos improvisados que ocurrían en cualquier momento y en cualquier punto de la ciudad. La calle y los edificios abandonados comenzaron a cobrar de nuevo especial importancia para la práctica de esta disciplina, dando vida aquellos lugares que tras los incendios y el abandono habían caído en desuso (Figura 56).

Estas “batallas” se reapropiaban de los espacios urbanos de la ciudad mediante instalaciones efímeras de placas de cartón o madera recicladas, provenientes de los escombros de la ciudad, con las cuales delimitaban un espacio concreto.

Estos dos primeros pilares dentro de la cultura Hiphop coinciden en dos puntos: el carácter de identificación que ambas prácticas artísticas implicaban para cada una de las comunidades del Bronx y su apropiación de espacios preexistentes en la ciudad, mediante los recursos con los que disponían.

Por un lado, el Graffiti suponía una nueva forma de organización territorial de la ciudad mediante la cual la presencia o no de un nombre marcaba una distinción entre las diferentes comunidades que convivían en el distrito del Bronx. El hecho de firmar o pintar muros, edificios en ruina y vagones de tren, implicaba de forma simbólica la apropiación de cualquiera de los espacios disponibles de la ciudad bajo una identidad propia y la revalorización de las propiedades de los mismos. Una pintura, individual, podía englobar al conjunto de una comunidad y la situar dentro del territorio de la ciudad.

De la misma forma, el Breakdance, como forma de lucha no-violenta entre las diferentes bandas, era la herramienta para diferenciar las cualidades características de cada grupo, ganando o no, el respeto del resto del vecindario. Como toda danza, era necesario un espacio de actuación, un escenario que albergara esta práctica. La ciudad con sus calles, sus parques, canchas de baloncesto y edificios en ruina, pasaron a ser el entorno en el cual estos rituales se llevaban a cabo.

Graffiti y Breakdance, generaban una identidad propia de cada comunidad, dentro de la diferencia establecida entre la clase dominante (no-negra, no-pobre).



28 “Muchas veces en mi barrio, no veía caras felices. Estaban en la misión de aterrorizar la pista de baile y ganar una reputación. Estatus y la fama del gueto.” Testimonio de Popmaster Fabel. Jeff Chang “*Can't stop, Won't stop*”, (Gran Bretaña: Ebury Press, 2005), 115.

Si el Graffiti y el Breakdance se basaban en un concepto de diferencia que implica la existencia de una exclusión entre los distintos grupos, tal y como sucedía en la organización por bandas, la música Rap entiende esa diferencia como algo positivo para generar una identidad común.

La música Rap es la expresión artística y cultural por excelencia de la raza negra, en la que se ponen en valor las voces y las experiencias de la gente de los barrios marginales que vivían en las ciudades contemporáneas de América.

La música Rap se compone de una narrativa rimada, el Rap, acompañada por una base rítmica de sonidos electrónicos producidos por los DJ (Deejay). Esta nueva forma musical, ha supuesto el canal de transmisión de los problemas de las comunidades negras desde la década de los 70, hasta la actualidad. Los “*rappers*” hablaban de sus experiencias personales en la ciudad, asumiendo una identidad común entre el narrador y el receptor mediante el uso de un lenguaje muy particular que habitualmente hacía referencia a símbolos culturales propios de la raza negra, películas, personajes de televisión, etc.

*“Hablar. Esto significa emplear una cierta sintaxis, poseer la morfología de ésta o aquella lengua, pero, fundamentalmente, es asumir una cultura, soportar el peso de una civilización.”*²⁹

Que la raza negra encuentre nuevas formas musicales basadas en experiencias vividas y que la música represente a un gran colectivo ha estado presente a lo largo de la historia de la música. Si el Blues es la música clásica de los afroamericanos y el Jazz la modernista, siendo expresiones musicales de las vivencias que los esclavos negros durante las primeras décadas del siglo XX, la música del Hip Hop es la sucesión posmodernista de estas corrientes.

Como todo nuevo género musical, la música Rap se asentó sobre una nueva forma de producción musical. La llegada de las nuevas tecnologías de la era post-industrial permitió a los DJ componer bases a partir de música preexistente y mezclar las canciones conforme a su gusto. Así, la música pasó a ser una re-construcción de piezas preexistentes reorganizadas, normalmente basadas en el género musical Disco que generaron las nuevas formas musicales.

La llegada de estas técnicas novedosas al barrio del Bronx, se debe a DJ Kool Herc, un joven jamaicano que llevó la cultura dub a esta nueva forma musical, asentando las bases del DJing en la cultura Hip Hop y que posteriormente otros DJ como Grandmaster Flash y Afrika Baambata evolucionarían en técnica y estética.

29 Frantz Fanon, “*Piel Negra, Máscaras Blancas.*” trad. Ángel Abad (Editorial Abraxas, 1973), 14.

Al principio, la técnica consistía en mezclar dos canciones diferentes, de ritmos y compases dispares, en una nueva pieza, hasta que Grandmaster Flash acabó por componer piezas musicales a partir de un trozo de una canción. De esta forma se escogía la parte más interesante de la canción base que más gustaba, y se repetía de forma continua una y otra vez desde dos tocadiscos diferentes, hasta crear una pieza inédita.

*“You see, you misunderstood
A sample is just a tactic,
A portion of my method, a tool.
In fact it’s only of importance
When I make it a priority.
And what we sample is loved by the majority.”*³⁰

Estas rupturas entre los trozos de la canción base, denominados *sample*, crearon el género musical del *brakbeat* que dio nombre al baile del Breakdance. Las personas que bailaba al ritmo de estos break beats, fueron denominados B-boys y B-girls (Break-boys / Break-girls) que se enfrentaban con el resto de bandas para conseguir reconocimiento.

La importancia de los DJ en la comunidad tomó especial relevancia en el barrio. La pobreza y la falta de recursos impedía a la amplia mayoría de personas disponer de un equipo musical, por lo que era un privilegio que se reducía a unos pocos. Si alguien disponía del sistema, pasaba a ser el centro de gravedad en los distintos puntos del barrio tal y como Grandmaster Flash, uno de los DJ más importantes de la escena, explicaba:

*“We had territories. It was like, Kool Herc had the west side. Bam (Afrika Bambaataa) had Bronx River. DJ Breakout had way uptown past Gun Hill. Myself, my area was like 138th Street, Cypress Avenue, up to Gun Hill, so that we all had our territories and we all had to respect each other.”*³¹

De esta forma, los sistemas de sonido constituían una nueva organización espacial en el área metropolitana del Bronx. A pesar de que el territorio quedaba organizado de forma similar a las actividades derivadas del Graffiti, esta forma musical circunscribía a varias bandas dentro de las zonas marcadas. Es decir, dentro del espacio delimitado por un DJ, diversas bandas quedaban amparadas por la influencia de este, de forma que la música que este producía actuaba como elemento cohesionador.

Era gracias a la figura del DJ, lo que hacía posible organizar las llamadas *block parties* en las que la convergencia entre las diferentes bandas y comunidades se hacía posible. Habitualmente se llevaban a cabo en espacios de la ciudad que habían caído en desuso o que por causa de los incendios, habían sido



Figura 60. Fotografía del sistema usado por los DJ. A los lados, dos tocadiscos que reproducen la pista musical base, y en el centro, la mesa de mezclas, que permite alternar la música proveniente de los dos tocadiscos.

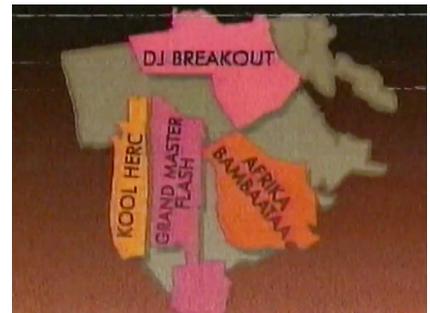


Figura 61. Fotograma del videodocumental que la MTV produjo sobre la cultura Hip-hop en el Bronx de los años 70, titulado “Rap-umentary”. Así, es como estaban distribuidas las zonas del distrito asociadas a cada DJ. Al oeste, Kool Herc; la parte central y del sur, dominada por Grandmaster Flash; al este, en la zona de Tremont, Afrika Bambaataa; y en la parte norte DJ Breakout.

30 Canción de Stetsasonic, “Talkin’ all That Jazz”

31 “Teníamos territorios. Era como, Kool Herc tenía el lado oeste. Bam el Bronx River. DJ Breakout la zona más allá de Gun Hill. Yo, mi zona era la calle 138, Cypress Avenue, hasta Gun Hill, de forma que cada uno teníamos nuestros territorios y todos tenían que respetarse” Grandmaster Flash.

abandonados. Estas fiestas “clandestinas” se consagraron como el punto de encuentro entre el DJ, los bailarines de Breakdance y los MCs. Estos últimos, denominados MCs³² por ser los encargados en las fiestas de dirigir al público mediante rimas improvisadas y conseguir que el público estuviera animado, fueron el germen de lo que sería el Rap.

En su inicio, los temas en el Rap, así como en el Graffiti, consistían en un juego como forma de exhibición para el público, sin un trasfondo social premeditado. Sin embargo, debido al surgimiento de los movimientos de lucha por los derechos de la gente negra que surgieron a finales de los años 60 y 70, las prácticas del Hip Hop adquirieron una consciencia colectiva y comenzaron a entornarse hacia una forma de crítica a la sociedad.

A final de los años 70, las primeras canciones de música Rap acabaron siendo el reflejo del contexto urbano y social. Las rimas adquirieron un discurso espacial mediante el cual se pretendía concienciar al resto de la sociedad de la situación que se estaba viviendo en el Bronx durante estas décadas.

La primera canción con la que el Rap pasó a ser un relato directo de la situación en el Bronx y de las relaciones de los habitantes con la ciudad, fue “*The Message*” por Grandmaster Flash & The Furious Five. Titulada como “El mensaje” marca la intención de esta vertiente del Rap por hacer llegar al resto de la ciudad, la verdad de la situación en los guettos.

Aunque posteriormente muchos grupos tomaron como referencia esta canción (Ver Anexo I), ninguna daba una imagen tan completa del contexto en el que estaban involucrados.

[Intro: Duke Bootee]

*It's like a jungle sometimes
It makes me wonder how I keep from going under
It's like a jungle sometimes
It makes me wonder how I keep from going under*

“A veces es como una jungla / que hace preguntarme como evito no hundirme”. En esta introducción se hace evidente contexto social en el que se escribe la canción y de la actitud pesimista generalizada de la gente del Bronx ante las dificultades.

[Estrofa 1: Melle Mel]

*Broken glass everywhere
People pissing on the stairs, you know they just don't care
I can't take the smell, can't take the noise
Got no money to move out, I guess I got no choice
Rats in the front room, roaches in the back
Junkies in the alley with a baseball bat
I tried to get away but I couldn't get far
'Cause a man with a tow truck repossessed my car*

En esta primera estrofa, se desarrollan los cuatro primeros versos que la introducción presenta. Se muestra la imagen de una ciudad caótica. Por un lado, las palabras resaltadas en verde aluden al contexto físico de la ciudad: Las calles inundadas por los cristales rotos provenientes de los edificios quemados y abandonados, así como de las botellas de vidrio que quedaban acumuladas a lo largo de los vecindarios. Además, la falta de vivienda provocaba una situación con pésimas condiciones higiénicas y de salubridad: “Gente

32 MC, Master of Ceremony - Maestro de ceremonia

meando en las escaleras / Ratas en el salón / Cucarachas en la espalda”. Por otro, el tráfico de drogas y los conflictos entre bandas, “Adictos en el callejón / Con un bate de béisbol”, generaban un clima de tensión continuo con el que las calles de la ciudad se presentaban como espacios peligrosos.

La situación vivida por esta situación de abandono se refleja en los fragmentos de color naranja. El ruido proveniente de la ciudad inundada de coches, y el olor se hacían insoportables, mucha gente trataba de migrar a otras zonas de la ciudad pero la falta de recursos no se lo permitía: “Trate de escapar pero no pude llegar lejos / porque un hombre con grúa me embargó el coche”.



Figura 62. Fotografía de un bloque de vivienda colectiva en el sur del Bronx (FECHA???) En la imagen, cinco jóvenes han colgado dos carteles que aluden a la situación poco higiénica de la ciudad. “Da bronx: Clean for aday. Da Bronx Stinx”, El Bronx: Limpiad por un día. El Bronx apesta.

[Chorus: Melle Mel]

*Don't push me, 'cause I'm close to the edge
I'm trying not to lose my head
Ah-huh-huh-huh-huh
It's like a jungle sometimes
It makes me wonder how I keep from going under*

El estribillo, que supone la parte de la canción más lírica y repetitiva, lleva implícita la idea principal del mensaje, aparece como un grito a la sociedad opresora. “No me empujes, porque estoy al límite / Trato de no perder la cabeza”. El abandono por parte de las administraciones, la desconexión mediática de esta parte de la ciudad y la presión policial derivada de los conflictos armados, provocaban una situación contraproducente. A parte de una descripción narrativa que representaba el conjunto de las condiciones de la ciudad, la creación de diferentes escenarios sociales establecían el entorno urbano de la ciudad. Las referencias a varios indicadores culturales específicos y a problemas sociales, ayudaban a ubicar la canción en un presente histórico y a generar una identidad común.

[Verse 3: Duke Bootee]

*My brother's doing bad, stole my mother's TV
Says she watches too much, it's just not healthy
All My Children in the daytime, Dallas at night
Can't even see the game or the Sugar Ray fight
The bill collectors, they ring my phone
And scare my wife when I'm not home
Got a bum education, double-digit inflation
Can't take the train to the job, there's a strike at the station
Neon King Kong standing on my back
Can't stop to turn around, broke my sacroiliac
A mid-range migraine, cancered membrane
Sometimes I think I'm going insane
I swear I might hijack a plane!*

[Chorus: Duke Bootee]

*Don't push me, 'cause I'm close to the edge
I'm trying not to lose my head
It's like a jungle sometimes
It makes me wonder how I keep from going under
It's like a jungle sometimes
It makes me wonder how I keep from going under*

En amarillo, se destaca la referencia a personajes célebres como el boxeador Sugar Ray y King Kong, o programas de televisión propios de aquella época (All my children y Dallas), presentan los elementos cotidianos como herramientas para involucrar a la gente en la transmisión del mensaje e identificarles con la narrativa. En lo referente a: “Los cobradores de facturas llaman a mi teléfono / y asustan a mi mujer cuando no estoy en casa. Tengo una educación pésima, inflación de dos dígitos” se muestra la presión que las entidades privadas ejercían sobre los alquileres de las viviendas. Durante la década de los 70, por causa de los sucesivos incendios, muchos propietarios se beneficiaron de la situación del Bronx, provocando en muchos casos los incendios a propósito, para cobrar la indemnización de las aseguradoras y abandonar así sus propiedades, obteniendo un beneficio.

El mensaje estaba claro: Estar atascado allí era sinónimo de estar perdido. A pesar del hecho de que también se refuerza el carácter negativo de la imagen del Bronx y otros enclaves de los guetos, también ayudó a transformar el Rap en su conjunto, en un poderoso vehículo cultural entre la canción y sus audiencias. La observación comprometida con la tensión que se vivía, la frustración y enfado con el contexto al que estaban condenados, fue fundamental para hacer partícipes a muchos adolescentes que vivían en la ciudad y que formaban parte activamente de las bases de la emergente cultura.

La canción refleja una aguda conciencia social y familiaridad con la mirada puesta en el empobrecimiento del gueto que se estaba intensificando gradualmente bajo el gobierno de Reagan en ese momento. La impotencia y el consciencia de las reducidas opciones de vida están muy presentes:

[Verse 5: Melle Mel]

*A child is born with no state of mind
Blind to the ways of mankind
God is smiling on you, but he's frowning too
Because only God knows what you'll go through
You'll grow in the ghetto living second-rate
And your eyes will sing a song of deep hate
The places you play and where you stay
Looks like one great big alleyway
You'll admire all the number-book takers
Thugs, pimps and pushers and the big money-makers
Driving big cars, spending twenties and tens
And you'll wanna grow up to be just like them, huh
Smugglers, scramblers, burglars, gamblers
Pickpocket peddlers, even panhandlers
You say "I'm cool, huh, I'm no fool."
But then you wind up droppin' outta high school
Now you're unemployed, all null and void
Walking 'round like you're Pretty Boy Floyd
Turned stick-up kid, but look what you done did
Got sent up for a eight-year bid
Now your manhood is took and you're a Maytag
Spend the next two years as a undercover fag
Being used and abused to serve like hell
'Til one day you was found hung dead in the cell
It was plain to see that your life was lost
You was cold and your body swung back and forth
But now your eyes sing the sad, sad song
Of how you lived so fast and died so young, so...*

En los primeros versos de esta quinta estrofa, se presenta el tipo de vida a la que las nuevas generaciones estaban destinadas a vivir en estas zonas de la ciudad: "Un niño nace sin un estado mental, ciego a los caminos de la humanidad. Dios te está sonriendo pero también frunce el ceño, porque solo Dios sabe por lo que pasarás. Crecerás en el gueto viviendo de segunda clase y tus ojos cantarán una canción de profundo odio. Los lugares donde juegas y estás, parecen un gran callejón."

Así, el Rap comunica una perspectiva social muy particular, ilustrando que los jóvenes de las minorías urbanas no estaban ciegos a los resultados de la reducción del gasto en servicios sociales y las políticas segregacionistas que se llevaron a cabo. Así como el desacuerdo de los mismos, con el hecho de que los programas de asistencia en las ciudades estadounidenses estaban siendo reducidos o erradicados por completo, intensificando el daño para las "subclases" económicas que cada vez estaban más necesitadas.

Más tarde, a mediados de los 80, con la comercialización y la expansión del Rap a otras zonas de la ciudad, incluso estados, y el surgimiento de la grabación en vídeo, se potenció aún más la idea de mostrar el contexto en el que la comunidad Hip-hop se desarrollaba. Nada era más importante que situar la narrativa de la música Rap dentro de los barrios marginados, mostrando a las bandas en su entorno. Los edificios abandonados, las estaciones de metro, etc, pasaban a ser el escenario físico de los videoclips. Es decir, se mostrar de forma visual el contenido del mensaje para producir en el público ajeno un golpe de realidad y que tomaran consciencia de ello.

Hip Hop y Rap, fueron cruciales para redefinir el entorno urbano de América y la relación entre la juventud negra y la metrópolis. Por un lado, estos procesos de segregación que se produjeron en la ciudad de Nueva York durante las décadas de los 50 y 60, y el contexto socio-económico de cambio ligado al sistema capitalista del posmodernismo, generaron una “diferencia negativa” por clases económicas que hizo que las clases más desfavorecidas quedaran desamparadas ante las administraciones de la ciudad.

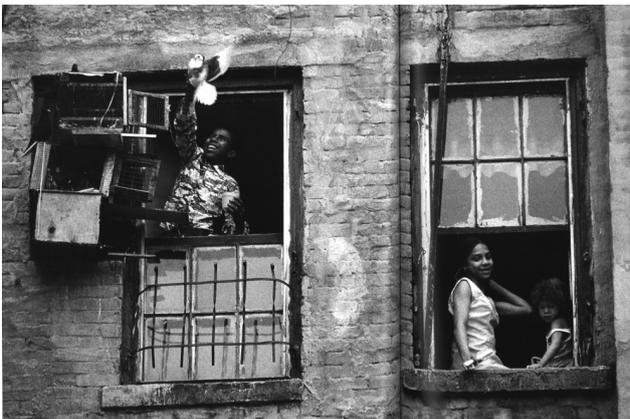
Figura 63. Fotografía histórica del Bronx durante la década de 1970.

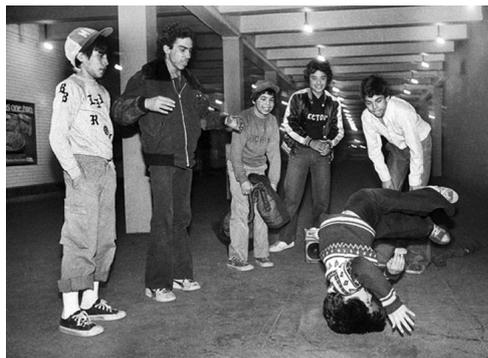
Por otro lado, a causa de estas políticas económicas y urbanas segregacionistas, afloraron unos procesos mediante los cuales se generaban identidad común, basada en una “diferencia positiva” (Es decir, respetaban sus diferencias particulares, dentro de un conjunto común). Las prácticas artísticas del Hip Hop construyen esta forma de generar una identidad a nivel particular entre bandas, de diferente raza y etnia, pero en paralelo construyen un fenómeno social identificando a todas estas identidades en conjunto, que es lo que compone a nivel cultural, su “identidad común”

Lo cierto es, que la cultura Hip Hop no hubiera existido sin la arquitectura, el urbanismo y el planeamiento urbanístico. El Hiphop lleva implícito en si mismo un abanico de actividades que no solo muestran características espaciales del entorno urbano, sino que se apropia de sus espacios a través de la música, adueñándose de las esquinas de las calles y de la arquitectura de la ciudad.

Con el uso de estos espacios disponibles en la ciudad, parece lógico pensar que estos lugares tienen una serie de características en común, que hacen posible poner en práctica los cuatro elementos principales del Hiphop. Se podría por tanto, hablar de un nuevo ambiente arquitectónico ligado a las manifestaciones artísticas de esta cultura, la arquitectura del Hip Hop.







Ambientes arquitectónicos del Hiphop



Figura 64. Fotografía de las condiciones habituales de un ambiente arquitectónico que podría ser redefinido por el Hiphop.

Para poder entender las características de este ambiente arquitectónico del Hiphop es preciso entender el espacio como movimiento. Históricamente, las comunidades afroamericanas han sido obligados a valerse de cualquier espacio disponible y transformarlo como estrategia de supervivencia. Desde la época esclavista en la que la raza negra se adueñaba de los campos de trabajo mediante la música (Blues), hasta la ocupación de los guetos de la ciudad tal y como sucedió en la ciudad de Nueva York tras las políticas urbanas de Moses son un ejemplo de cómo cada generación de las comunidades afroamericanas se ha apropiado de aquellos espacios que fueron discriminados por la raza blanca para poder sobrevivir.

Así, el espacio se constituye de una forma no permanente ya que ha estado (y está) en constante cambio, dependiente al lugar, al tiempo y a la sociedad que lo construye.

Por esto, este nuevo concepto de “propiedad” juega un papel importante en el sentido de que, desde los orígenes en los que la raza blanca colonizó todos los espacios disponibles del continente, la negación de un espacio y una propiedad privada a la raza negra ha sido permanente. La propiedad de la raza negra pasa a entenderse más bien como la no-propiedad de la raza blanca.

De esta forma, las personas constituyen el elemento primario para el proceso de creación de un espacio que permita que el acceso al espacio este libre de restricciones. En el caso del espacio para el Hiphop, este espacio se entiende como un lugar alejado de la diferencia de clases producido por la clase dominante y que entiende la diferencia como algo positivo que genera inclusión con respeto y tolerancia.

Las prácticas habituales en la cultura Hip Hop, como lo son el Graffiti, el Breakdance y la música Rap (DJ y Rap), ponen de manifiesto este entendimiento en la forma en la que la cultura se apropia de los espacios de la ciudad, redefiniéndolos y haciéndolos formar parte de una identidad colectiva. Estas prácticas, responden a la construcción social del espacio que se produce mediante la interacción de las personas en un lugar determinado.

“Spatial practice: The spatial practice of a society secretes that society’s space; it propounds and presupposes it, in a dialectical interaction; it produces it slowly and surely as it masters and appropriates it. From the analytic standpoint, the spatial practice of a society is revealed through the deciphering of its space.”³³

Estas interacciones que Lefevre define como prácticas espaciales producen un lugar en el que se hacen posible las relaciones entre las personas de una comunidad determinada y el espacio en el que habitan. El espacio es creado pero también produce que las interacciones sociales afloren.

33 “Práctica espacial: La práctica espacial de una sociedad secreta el espacio de esa sociedad; lo propone y lo presupone, en una interacción dialéctica; lo produce lenta y seguramente a medida que lo domina y se apropia. Desde el punto de vista analítico, la práctica espacial de una sociedad se revela a través del desciframiento de su espacio.” Henri Lefevre, *“The Production of Space”* traducido por Donald Nicholson-Smith, (Estados Unidos: Blackwell Publishers, 1991), 38.

Espacio arquitectónico y registro histórico

*“If space is produced, if there is a productive process, then we are dealing with history.”*³⁴

Como es lógico, si el espacio es construido por la sociedad, tiene que existir un proceso por el cual ese espacio es construido a lo largo de un determinado periodo de tiempo. Este proceso en el caso del Hiphop, registrar en la construcción de su espacio aquellos procesos de gentrificación y segregación originados por las políticas urbanas de Moses. Los programas de *Urban Renewal* y el *Title I* produjeron que la gente desplazada se viera obligada a ocupar los espacios abandonados de los guetos del Bronx que eran habitualmente lugares propios de actividades nefastas, para poder construir un lugar. Así, el espacio arquitectónico del Hiphop debe registrar el contexto urbano en el que nació.

Para Wilkins, este registro del contexto anterior y la necesidad de rehacer estos espacios borrando sus características originales y reposicionando estos espacios urbanos como lugares de empoderamiento, lo define como palimpsesto:

*“Hip hop architecture is palimpsestic in the fact that it is engaged in reclaiming the subject from the object. Consistent with the foundations of hip hop’s flow, layering, and rupture, the palimpsestic nature of hip hop architecture reorganizes and rewrites the visible boundaries of architecture, such as walls or enclosures in general, that give rise for their part to an appearance of separation between spaces where in fact what exists is an ambiguous continuity in the same location of the dominant culture’s hegemonic definition of “proper” spatial use.”*³⁵

De esta manera, se construye una conciencia espacial que pone de manifiesto los orígenes y la historia del surgimiento del Hiphop. Lo que una vez fue símbolo de pobreza y destrucción, se convierte en símbolo de empoderamiento. La apropiación de muros y vagones abandonados mediante piezas de Graffiti, el uso de parques deteriorados y edificios en desuso como espacios de celebración y la relación de la cultura Hip Hop con un Bronx destruido constituye ese proceso productivo por el cual se reconoce el origen del espacio en su nacimiento.

Por tanto, se podría establecer que este ambiente arquitectónico debería proporcionar los espacios para las prácticas habituales de esta comunidad, centrándose en no perder esta identidad definida con el objetivo de identificar la raza negra en los espacios que históricamente han hecho lo contrario.

El Graffiti y el Breakdance, como mecanismos de organización territorial en el Bronx de los años 70 ante el abandono sistemático de las administraciones pone de manifiesto esta re-definición del espacio, borrando la noción de ese espacio como un lugar de vandalismo y degradación para obtener un lugar válido y deseable.

Como se ha analizado anteriormente, tanto la práctica del Graffiti como el Breakdance responden a esa re-escritura del espacio. Si bien el Graffiti usa la pintura para ocupar las paredes, el Breakdance produce eventos en los espacios abandonados de la ciudad, produciendo que las calles llenas de escombros, sin vida y organización sean re-apropiadas por los diferentes grupos de la cultura Hip Hop para hacer de la ciudad (El Bronx) su propio territorio. El espacio es re-definido y adquiere una nueva identidad.

34 “Si se produce espacio, si hay un proceso productivo, entonces estamos tratando con la historia.” Henri Lefevre, *“The Production of Space”* traducido por Donald Nicholson-Smith, (Estados Unidos: Blackwell Publishers, 1991), 46.

35 “La arquitectura del Hip Hop es palimpsesta en el sentido de que se dedica a recuperar el sujeto del objeto. De acuerdo con los fundamentos de flujo, estratificación y ruptura del Hiphop, la naturaleza palimpsesta de la arquitectura del Hip Hop reorganiza y reescribe los límites visibles de la arquitectura, como paredes o cerramientos en general, que dan lugar a una apariencia de separación entre ellos. Espacios donde, de hecho, lo que existe es una continuidad ambigua en la misma ubicación de la definición original del uso espacial “adecuado” de la cultura dominante.” Craig L. Wilkins *“Wrapped Space: The architecture of Hip Hop”*, (Journal of Architectural Education: University of Minnesota, 2000), 11.



Figura 65. Imagen de un grupo de jóvenes construyendo una cabaña con los materiales provenientes de los escombros de la ciudad.

Cuerpo y diferencia. Motores para una arquitectura adaptable y performativa.

Este espacio que conlleva el campo social en el cual los individuos experimentan las diferentes acciones o la interacción con el contexto que les rodea, intrínsecamente, requiere de los individuos que construyen ese espacio.

Este entendimiento materialista del espacio que entiende como primera necesidad la existencia de un cuerpo, tiene como objetivo principal vincular estos cuerpos al espacio en el que habitan. De esta manera, uno de los objetivos principales de la arquitectura para el Hiphop es crear un lugar de origen, es decir, un espacio que involucre a toda la comunidad y que emplee estrategias para construir una identidad colectiva.

Lo que define Wilkins, como una arquitectura del Hip Hop antropomórfica, tiene que ver con el entendimiento del espacio como elemento esencial en la construcción de una identidad y en general de una sociedad:

*“Unlike in the West, where ‘architectural anthropomorphism had its primary basis in the valuation of the human body as an expression of God’s creative perfection, African architects more characteristically see in human a model of life and vitality and an expression of social relationships and values.”*³⁶

Cada sociedad tiene una visión diferente en lo referente a la relación del cuerpo con el espacio y en este caso, el conjunto de las personas afroamericanas entienden el espacio de la ciudad como lugar para volcar sus prácticas espaciales. Por lo tanto, el ambiente arquitectónico del Hiphop no solo proporciona el espacio para las diferentes interacciones de la vida cotidiana de las personas, sino también una interacción física con los objetos del entorno constituyendo el cuerpo y sus interacciones el centro de gravedad del espacio.

Tras la segregación social causada por las políticas de Moses, el Rap adoptó los conceptos de *Hood* y el *Place to be* con los que colocan al sujeto dentro de la identidad común del espacio construido. Ambos conceptos aluden al lugar de origen del raper o del grupo, donde el “barrio” es el “lugar para ser”. Este lugar constituye un espacio para poner en práctica sus habilidades, enfrentándose al resto de individuos para ser aceptados dentro de la comunidad y formar parte de la identidad común.

Así, como espacio construido por sus usuarios sería fundamental que la arquitectura para el Hiphop considere el cuerpo en el espacio y facilite las interacciones entre los distintos elementos. Proporcionando estos lugares para las prácticas espaciales de la comunidad se genera un espacio ligado a una identidad colectiva (Figura 66).

36 “A diferencia de Occidente, donde el antropomorfismo arquitectónico tiene su base principal en la valoración del cuerpo humano como una expresión de la perfección creativa de Dios, los arquitectos africanos ven más característicamente en los humanos un modelo de vida y vitalidad y una expresión de relaciones y valores sociales.”

Como un telón de fondo, la arquitectura del Hiphop debe proporcionar el lugar donde esas interacciones entre las personas, construyen el espacio. La importancia de la recreación de la vida cotidiana y los ritos de la comunidad es lo que lleva a Wilkins a definir esta arquitectura como performativa:

*“The notion of simultaneity, the intersection of body and stage around the construction of identity, communicated through performance is a primary element of the diaspora and must be a part of Hip Hop space.”*³⁷

Con esto, la arquitectura del Hiphop se entiende como un gran escenario que contempla todas aquellas prácticas espaciales del origen de la cultura y dispuesto para el desempeño de la vida cotidiana de sus miembros.

La negación de espacios que la clase dominante impuso sobre la raza negra para sus prácticas cotidianas evolucionó con el Hiphop para hacer del espacio un lugar de construcción de identidad. Los muros de las calles pasaron a ser símbolo de organización territorial, los parques y las zonas de juego eran el escenario para batallas de baile y los trenes de la ciudad se utilizaban como mecanismo de crítica social. Estas prácticas que se resistían a las definiciones impuestas del uso “correcto” de los espacios, abrían nuevas posibilidades en un futuro que podía ser imaginado de una forma diferente.

Finalmente, la naturaleza del Hiphop lleva implícita en sí misma una variedad de prácticas espaciales que implican que los espacios arquitectónicos del Hiphop necesiten de ser capaces para albergar a todas ellas. Cada práctica se apropia de los espacios de la ciudad y el lugar debe dar la posibilidad del surgimiento de todas ellas.

Como principio indispensable, Wilkins define esta condición como espacio adaptable:

*“The architecture of Hip Hop embodies the spirit that architectural professor Laverne Wells-Bowie describes as ‘architecture as a cultural practice... That sense of architecture acknowledging diversity of location, that wherever folks are dwelling in space, they can think creatively about the transformation and reinvention of that space.’”*³⁸



Figura 66. Fotografía en Third Avenue, en el Bronx, 1981. En el centro, un joven bailando con los “rollers” típicos de la época, junto con un grupo de bboys.

37 “La noción de simultaneidad, entendida como la intersección del cuerpo y el escenario para construir una identidad, comunicada a través de la “performance” es un elemento primario de la cultura y debe ser parte del espacio del Hiphop.” Craig L. Wilkins, “*Wrapped Space: The architecture of Hip Hop*” (Journal of Architectural Education, University of Minnesota: 2000), 11.

38 “La arquitectura del Hip Hop encarna el espíritu que la profesora de arquitectura Laverne Wells-Bowie describe como ‘la arquitectura como una práctica cultural’. Este sentido de la arquitectura, reconoce la diversidad de la ubicación, que donde sea que la gente viva en el espacio, pueden pensar creativamente sobre la transformación y reinención de ese espacio.” Craig L. Wilkins, “*The Aesthetics of equity: Notes on race, space, architecture and music.*”, (Minnesota: U. of Minnesota Press, 2007), 189.

Este ambiente arquitectónico debería ser capaz de proporcionar un lugar como escenario para los DJ, los cantantes de Rap y sus oyentes, pero a través de un espacio que aliente a los individuos a reorganizar el espacio de otras formas, dependiendo de la evolución que la comunidad experimenta.

Tal y como sucedía en el Bronx durante las primeras décadas del surgimiento de la cultura, los únicos materiales y recursos disponibles para construir nuevos espacios u objetos, eran aquellos que se encontraban en las calles: Chapas y maderas derivadas del abandono de edificios, neumáticos de coches en desuso, etc. Por consiguiente, la arquitectura del Hip Hop, construye desde lo reutilizable. Esta elección de materiales ya empleados, constituye una manera de convertir aquello que ha sido descartado, en algo útil de la misma manera que sucede en el entorno deteriorado del Hiphop al ser reocupado y redefinido.

Finalmente, la producción de esta arquitectura Hip Hop recupera el concepto de comunidad que genera una identidad común a través de estas prácticas espaciales, tomando como punto de partida una comprensión fenomenológica del espacio centrada en la existencia de un cuerpo y de su construcción a través de la relación entre los cuerpos.

La cultura Hip Hop, toma los espacios existentes y los transforma en algo propio de este determinado colectivo, redefiniendo su origen y creando un lugar que tenga sentido para su comunidad. De esta manera se registra constantemente un fenómeno cultural que es cambiante en el tiempo con el objetivo de no perder su identidad característica.

Figura 68. Fotografías que representan la transformación de un espacio arquitectónico tras las prácticas espaciales de la cultura Hip Hop: Graffiti, Breakdance y música Rap.



Conclusiones

Tal y como se ha podido comprobar a lo largo del trabajo, resultaba fundamental hacer un recorrido histórico que estableciese el marco social, económico y cultural que haga entender la relación existente entre la ciudad y el movimiento del Hiphop. Las políticas urbanas que Robert Moses impulsó bajo el programa federal del *Urban Renewal* desde el final de la década de 1940 constituyeron el epicentro de un proceso de segregación social que acabó repercutiendo en las relaciones sociales de la ciudad.

Por un lado, atendiendo al análisis del proceso de renovación urbana que se llevó a cabo durante la primera década del *Title I* bajo la dirección de Robert Moses, se observa que los principios que motivaron a este tipo de programas pretendían beneficiar a las clases más desfavorecidas dentro de la ciudad. Sin embargo, las operaciones de carácter masivo que se produjeron en la ciudad frustraron todas las intenciones de mejorar las condiciones de vida de la población empobrecida. Lo que comenzaron siendo grandes demoliciones para reconstruir nueva vivienda accesible y mejorar así las condiciones urbanas provocaron que, la parte de la sociedad más afectada fuese aquella por la cual se habían puesto en marcha estas políticas. Las relocalizaciones masivas y la falta de una vivienda alternativa mientras se producían las demoliciones acentuaron la situación de desamparo que vivieron las comunidades más pobres, que se vieron obligados a establecerse en *slums* ya existentes dentro de la ciudad.

Por otro lado, el fracaso de estas políticas de mejora llevaron a reorientar su enfoque, en el que Moses jugó un papel crucial. Los sobrecostes que generaron las masivas demoliciones y los procesos constructivos de los nuevos bloques ocasionaron la necesidad de conseguir recursos económicos y favorecer el desarrollo económico de la ciudad. Este nuevo enfoque, que se desarrolló durante la década de los años 60, reorientó las actuaciones urbanas para conseguir una mayor presencia de las clases sociales con mayor capacidad económica. De esta forma, se intentó revertir el proceso de éxodo que estas clases experimentaron por causa de la existencia de zonas de la ciudad en las que predominaban las clases bajas y habitualmente, gente negra. El carácter social de los programas del *Urban Renewal* se desvirtuó para favorecer, mediante nuevas actuaciones urbanas, los intereses de las élites que acabarían por restituir a la ciudad de Nueva York como potencia cultural y económica.

El abandono sistemático y la falta de inversión en los barrios en los que las razas no-blancas predominaban, que acabaron provocando el surgimiento del Hiphop, refleja la situación de las comunidades afroamericanas, latinas y caribeñas, al margen de los intereses de la cultura dominante y de la ciudad. Además, los fenómenos político-sociales como los programas de *Urban Renewal*, refuerzan esa idea de la necesidad de “limpieza” en la ciudad de aquellos elementos que difieren de la “norma” establecida. Esta “norma”, sin ser más que una abstracción y que entiende la diferencia como algo negativo y excluyente es lo que provoca en la comunidad marginalizada, la búsqueda por una identidad común que los defina y que entienda sus diferencias.

Esta situación de la raza negra en un espacio sin identidad en conjunto con la decadencia que afectó a las ciudades durante la década de 1970 fueron el detonante para que el sur del Bronx se constituyese como el punto de origen de la cultura Hiphop. La que fue la parte del distrito más aislada y desconectada del resto de la ciudad por la construcción de la *Cross-Bronx Expressway* fue el lugar en el que las prácticas espaciales del Hiphop se desarrollaron.

Los cuatro pilares, Graffiti, Breakdance, DJ y Rap, se constituyeron como las herramientas por las cuales la cultura Hiphop y su comunidad hicieron de la ciudad un lugar propio que les identificase. Esta consciencia colectiva que identificaba a los diferentes grupos y que se reapropiaba de la ciudad destruida permitieron a esta generación de comunidades afroamericanas vivir en una situación de abandono creada por la ciudad, la sociedad y las administraciones públicas.

Esta apropiación de la ciudad que construye un espacio producido por las personas establece un código por el cual, el espacio en el que se desarrollan las prácticas espaciales constituye una arquitectura del Hiphop característica. En el fondo, la definición de esos espacios que propone Wilkins (a través del antropomorfismo, adaptabilidad y performatividad) toma aquellos procesos de gentrificación, segregación y ocupación de vacíos urbanos que originalmente habían formado parte de su nacimiento como fenómeno musical, por lo que proponen una especie de 'respeto a' y 'registro de' la historia (palimpsesto) del fenómeno socio-cultural de nacimiento del rap, que en el fondo tiene que ver con no perder su identidad (histórica y cambiante en el tiempo, de ahí su necesidad de registrarlo constantemente). Lo que una vez fue símbolo de pobreza y destrucción por causa de las políticas urbanas segregacionistas de Moses ahora se contemplan como lugares de empoderamiento que entienden la diferencia como algo positivo para generar una identidad común.

Finalmente, es necesario apuntar cómo los procesos de diferenciación pueden generar 'segregación' (diferencia negativa) por clase, económica, etc.; o producir procesos de 'generación de identidad' (diferencia positiva). Consecuentemente, se puede entender el Hiphop como un fenómeno musical que, por un lado construye una identidad particular (en este caso por bandas, diferenciadas por raza/etnia), y, por otro, se posiciona como un fenómeno social que acaba por identificar a todas ellas como conjunto (respetando sus diferencias particulares). Así, el Hiphop genera un proceso de unión que acabará entendiéndose a nivel cultural como su 'seña' (o marca) de identidad común.

“Los negros delante de los blancos constituyen en cierto modo un seguro para la humanidad. Cuando los blancos se sienten demasiado mecanizados se vuelven hacia los hombres de color y les piden un poco de alimento humano.”

Frantz Fanon *“Piel Negra, Máscaras Blancas”*, Traducido por: Ángel Abad (Editorial Abraxas, 1973).

Anexos

Anexo I. El Rap como palimpsesto del contexto urbano

Grandmaster Flash and The Furious Five, "New York, New York", (1982, Sylvia Inc.)

[Hook: Melle Mel]

Ah New York New York big city of dreams
And everything in New York ain't always what it seems
You might get fooled if you come from out of town
But I'm down by law and I know my way around, too much
Ah too many people, too much -- a ha hah
Too much, too many people, too much, rrrrrraah!

[Verse 1: Melle Mel]

A castle in the sky, one mile high
Built to shelter the rich and greedy
Rows of eyes, disguised as windows
Lookin down on the poor and the needy
Miles of people, marchin up the avenue
Doin what they gotta do, just to get by
I'm livin in the land of plenty and many
But I'm damn sure poor and I don't know why

[Bridge: Melle Mel]

Too much, ah too many people, too much
Too much, too many people, too much!

[Verse 2: Duke Bootee]

A man's on a ledge, says he's gonna jump
People gather round, said, "He won't he's just a chump"
Cause he lost his job, then he got robbed
His mortgage is due and his marriage is through
He says he ain't gonna pay no child support
Because the bitch left him without a second thought
He got nothin to eat, no shoes on his feet
She even left his clothes, out in the street
He keeps hearin noises when he's at home
He always hears voices when he's all alone
His wife took the kids, the car and the crib
In this man's world, so much for women's lib

[Hook: Duke Bootee]

New York New York big city of dreams
But everything in New York ain't always what it seems
You might get fooled if you come from out of town
But I'm down by law, and I know my way around

[Verse 3: Duke Bootee]

Down in the Village, you might think I'm silly
But you can't tell the women from the men sometimes
They're sugar and spice and everything nice
But when you get em home ain't no tellin what you find
Right next door is a little old man
I seen him eatin dog food out of a can
He says, "I got to eat, when I can't afford meat
I barely can stand, on my own two feet"
I got a bad habit and I just can't break it
Somethin's on my mind and I just can't shake it
I need some time, and I want some space
I gotta get away from the human race

[Bridge: Melle Mel]

Too much, ah too many people, too much... a-ha hah
Too much, ah too many people, too much! Rrrrrraah!

[Verse 3: Melle Mel]

Stand at a skyscraper reachin into heaven
When over in the ghetto I'm livin in hell
Just play ball or be an entertainer
Cause niggas like me can't read too well
Nobody loves me, nobody cares
I dreamed about a life but I'm livin in a nightmare
Paranoid schitzo, set back, snowbound
Bad news psycho, heart attack, breakdown!

Hee, huh (16X) HUH!

[Verse 4: Melle Mel]

If only I could sleep just ten more minutes
I might find the strength to make another day
If I didn't have to get up, and do my thing
I would probably sleep my whole life away
I messed up a nice dream, somethin bout ice cream
Whipped cream fruits and a cherry on top
Now I gotta get up and face the world, huh
The pressure is on it ain't never gonna stop
I sho' gotta learn to use my mind
I don't wanna be kissin nobody's behind
Just standin on line lookin like a jerk
Gotta get off my butt and do a full day's work
I ran into a pothole, got into a car crash
Shoulda been thinkin and tried to fake whiplash
A crowd gathered round, they're callin me fat
Who you lookin at wit a face like that?

[Hook: Melle Mel]

New York New York big city of dreams
Everything in New York ain't always what it seems
You might get fooled if you come from out of town
But I'm down by law and I know my way around

[Verse 5: Melle Mel]

On 42nd Street, lookin for some action
Women standin on the corner sellin satisfaction
One young punk just leanin on the fence
Tryin to make a dollar out of fifteen cents
Really is a prankster, tried to be a gangster
Real big wheel when a gun is in his hands
Just did a stick-up, just got picked up
One dead punk, killed by the man

[Hook: Melle Mel]

New York New York big city of dreams
And everything in New York ain't always what it seem
You might get fooled if you come from out of town
But I'm down by law and I know my way around
Too much, too many people, too much... ah ha hah hah
Too much, too many people, too much! HUAAA!

[Verse 6: Melle Mel]

A baby cries and a mother dies
And the tears fall from the doctor's eyes because
In this room, on this day
The Good Lord has giveth, and taketh away, huh
The gift of life really means a lot
And in the ghetto your life is all you got
So you take to the streets, tryin to exist
In the trash and slime of a world like this

*What you watch, on TV
A tells you what life is supposed to be
But when you look outside the only thing you see
Is the poverty stricken, reality, heh
Abandoned places, angry faces
Much hate and hunger throughout the races
You say, "I'm grown and I'm on my own
So why don't everybody just leave me alone!"
Now you stay at home, talkin on the phone
Doin ninety miles an hour in the fifty mile zone
They never took the time to tell you bout sex
So you had to learn about it in the discotheques
Nine months later, the baby is there
And the nigga that did it said, "I don't care!"
You don't have enough money to help feed two
So you have to choose between the baby and you
The sky was cryin, rain and hail
When you put yo' baby in the garbage pail
Then you kissed the kid and put down the lid
And you tried to forget what you just did, huh
The muffled screams of a dyin baby
Was enough to drive the young mother crazy
So she ran in the rain tryin to ease the pain
Huh huh, and she drove herself insane*

[Hook: Melle Mel]

*New York New York big city of dreams
But everything in New York ain't always what it seem
You might get fooled if you come from out of town
But I'm down by law and I know my way around*

[Bridge: Melle Mel]

*Ah too much, too many people, too much... ah ha hah hah
Too much, too many people, too much! HUHHH!*

[Hook: Melle Mel]

*New York New York big city of dreams
But everything in New York ain't always what it seems
You might get fooled if you come from out of town
But I'm down by law and I know my way around
Too much, too many people, too much... ha hah hah hah
Too much, too many people, too much*

The Rake, "Street Justice", (1983, Profile Rec.)

*You can see it any night on the night of the news
Some punks think they're big, bad dudes
Commit some crimes and power abuse
Those punks who think they're big, bad dudes
Don't serve a day, don't do no time
They get away and that's a crime
You call that justice, you call that fair?
Now dig me brother, listen here
Only way the working man will ever get his justice
Is on the street*

*Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice
Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice*

*When I left for work I thought things were cool
With the wife at home and the kids at school
I walked down the street, got on the bus
Put my coin on the box, "In God We Trust"
I'm a working man and I do my job
I pull my weight and I work real hard
For the things I have, I have paid the price
In sweat, in blood, in sacrifice
I call that justice, I call that fair
Now dig me brother, listen here*

*I got to work about ten to 8
Worked til 12 and then took a break
Worked straight through til the boss came by
Put his hand on my shoulder and he looked me in the eye
He said "Listen man, you gotta call
Take it in my office just down the hall"
I looked at the clock it was ten past 4
And that was all he said, he didn't say anymore*

*Was my brother-in-law, on the line
He said "Hey man, you better make some time
Come on home as fast as you can
And I dropped the phone and I ran
I ran past the trucks unloading in the alley
I ran as fast as my legs could carry me
I ran through the streets of no-man's land
Burnt out place where tenements stand*

*Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice
Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice*

*I was not prepared for the things I saw
When I opened up the apartment door
The TV was in pieces, the furniture was scattered
Mirrors were all busted up and window panes were shattered
My kids were in the bedroom, they were beat up bad
With tears in his eyes my little boy said
"We did all we could, we put up a fight"
And I took him in my arms and I told him he did right
Then I picked up my daughter and she started to cry
She said "Daddy, oh Daddy, oh Daddy why?"*

*But the worst that day was about to come
When I saw my wife and what they had done
She was bruised all over, cuts on her hand
I gotta tell ya brother it was more than I could stand
She was taken by the medics, out of the kitchen
Taken by a stretcher in a terrible condition
She looked like a ghost as they moved her through the hall
And when I saw her face I saw the writing on the wall
I saw it on her lips, I read in her eyes*

*Said "My God, I've been compromised"
A cut will heal, a graze will heal
Her bleeds will heal and a scrape will heal
But a woman's virtue is her pride
Oh my God, she's been compromised*

*Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice
Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice*

*Well the next thing that happened was the cops arrived
This brother cop comes and pulls me aside
And says "Brother, I'm sorry" and he looks real sincere
"Now dig what I'm saying, make sure you read me clear
For you this here is something that is terrible and cruel
But it ain't no exception, it's more like a rule
Go to the precinct and you know what they'll say
This happens here 24 hours a day
No one was killed, ain't no big deal
Some lady was raped but her scars will heal
Let's say brother that we catch the punk
And you take him to court and all that junk
Think about it brother, think about it good
This here ain't like Hollywood
We're living in the US of Hypocrisy
Where the innocent pay and the criminals go free"*

*Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice
Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice*

*Well I heard his words and I thought it out
Believe me when I tell you that I had my doubts
But in the end I did was brought up to do
I took it through the system of the red, white, and blue
They caught the punks, put them up on trial
And the lawyers talked in their double-talk style
They called 'em "misdirected youth"
And made all kind of lies from truth
Was a great big game that was going on
And truth and justice were the pawns
Lost in the shuffle, left behind
And man what really blew my mind
Was the final day of the courtroom show
The final play was the final blow
When the judge came in and did his talk
And them 3 punks were free to walk*

*Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice
Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice*

*Justice hadn't served me (No, no!)
Justice let me down (Yeah!)
Was just a 3-ring circus that had played me for a clown*

*Had my back to the courtroom ready to leave
When them 3 punks came up to me
And said "Hey man, we got your wife
But next time sucker we're coming for your life"
And I took a vow and I took it then
That the next time that we met again
I would give them punks what they deserved
And finally justice would be served*

*Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice*

*Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice*

*I sent my family to my mother's in LA
And I got ready for the dudes to come my way
The lights were on, the shades were drawn
The night was cold but I felt real warm
It was like a calm before the storm
And when them 3 punks came
A bomb went off inside my brain
Was like a man who had gone insane
I felt no hurt, I felt no pain
I felt some things I can't explain
I came down so heavy, I came down so hard
I felt like a one-man demolition squad
I took all their knives, I took all their guns
And then when I had them punks on the run
I picked them off, one-by-one
And finally I saw justice done*

*Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice
Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice*

(Hey Rake! You alright?)

*The [?] on the corner, the sirens sound
And there are police all around
Running up the fire escapes, flashing their lights
Calling out my name and tryin' to see if I'm alright
But that's ok, ain't no need for alarm
Ain't nobody left here to do them any harm
For tonight I've had my victory
And I wait for them peacefully*

*Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice
Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice*

*So now my brothers as I wait to leave
And give this weary soul some rest
Go my brothers, go in peace
And to your loved ones, all the best*

*Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice
Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice*

*Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice
Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice*

*Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice
Gotta meet the punk on the battlefield
Gotta beat the punk, street justice*

Gill Scott - Heron, "The Revolution Will Not Be Televised", (1971, RCA Studios)

*You will not be able to stay home, brother
You will not be able to plug in, turn on and cop out
You will not be able to lose yourself on skag
And skip out for beer during commercials
Because the revolution will not be televised*

*The revolution will not be televised
The revolution will not be brought to you by Xerox
In 4 parts without commercial interruptions
The revolution will not show you pictures of Nixon
Blowing a bugle and leading a charge
By John Mitchell, General Abrams and Spiro Agnew to eat
Hog maws confiscated from a Harlem sanctuary
The revolution will not be televised*

*The revolution will not be brought to you by the
Schaefer Award Theatre and will not star Natalie
Wood and Steve McQueen or Bullwinkle and Julia
The revolution will not give your mouth sex appeal
The revolution will not get rid of the nubs
The revolution will not make you look five pounds thinner
Because the revolution will not be televised, brother*

*There will be no pictures of you and Willie Mays
Pushing that shopping cart down the block on the dead run
Or trying to slide that color television into a stolen ambulance
NBC will not be able predict the winner at 8:32
Or report from 29 districts
The revolution will not be televised*

*There will be no pictures of pigs shooting down
Brothers on the instant replay
There will be no pictures of pigs shooting down
Brothers on the instant replay
There will be no pictures of Whitney Young
Being run out of Harlem on a rail with a brand new process
There will be no slow motion or still life of Roy
Wilkins strolling through Watts in a Red
Black and Green liberation jumpsuit that he had been saving
For just the proper occasion*

*Green Acres, The Beverly Hillbillies, and Hooterville
Junction will no longer be so Goddamn relevant, and
Women will not care if Dick finally gets down with
Jane on Search for Tomorrow because Black people
Will be in the street looking for a brighter day
The revolution will not be televised*

*There will be no highlights on the eleven o'clock
News and no pictures of hairy armed women
Liberationists and Jackie Onassis blowing her nose
The theme song will not be written by Jim Webb
Or Francis Scott Key, nor sung by Glen Campbell, Tom
Jones, Johnny Cash, or Englebert Humperdink, or the Rare Earth
The revolution will not be televised*

*The revolution will not be right back after a message
About a white tornado, white lightning, or white people
You will not have to worry about a Dove in your
Bedroom, a tiger in your tank, or the giant in your toilet bowl
The revolution will not go better with Coke
The revolution will not fight the germs that may cause bad breath
The revolution will put you in the driver's seat*

*The revolution will not be televised, will not be televised
Will not be televised, will not be televised
The revolution will be no re-run brothers;
The revolution will be live*

OG Kid Frost, "Rough Cut", (1984, Virgin)

*It's now time to lay a rap about the cold hard streets
People strugglin hard just tryina make ends meet
I just stand tough, hold down my beat
Never understand the meaning of the word 'defeat'
So you say it's like that and that's the way it is
But when I'm on the microphone it goes somethin like this
Body-breakin, booty-shakin, the money for the makin
You just put it in my pocket cause you know I gotta take it*

*It's rough, it's tough
Let me see if you can hack my stuff*

It's rough, rough, rough, rough

*It's rough, it's tough
We gonna rock you till you get enough*

*It's rough
It's rough*

*Russians got a thing about shooting down planes
They did it before, now they're doin it again
Can't you see that this world is comin to an end?
I wish that everyone would just go make friends
You're tellin me shit about the friendly skies
But to me it's all just a big pack of lies
Sit at your TV set, get all hypnotized
But it's about time that you realized*

*It's rough, it's tough
We gonna rock you till you get enough*

It's rough, it's tough

*Let's rough, so tough
Let me see if you can hack my stuff*

Rough, rough, rough, r...

*So you tried to stay on the good side of the law
But then [?]
You make one mistake and you're behind the brick wall
Told you sooner or later you'd take the fall
Thought you was bad 'cause you joined the gang
But let me tell you, billy boy, you've just been had
'Cause your homeboy, he didn't wanna do no time
While you do your thing, he dropped the dime
Is this something you can call a real true friend
Turn around to backstab you in the end
Now he's on the outside looking in
There's a frown on your face, a grin on him
You see, things like these happen every day
I know there is a better way
Instead of being in the [?] with nowhere to go
Searching for your pot of gold in the end of the rainbow*

*It's rough, it's tough
I'm gonna see if you can hack my stuff*

It's rough, it's tough

*It's rough, so tough
We gonna rock you till you get enough*

It's rough, rough, tough, tough...

*So now you heard of the negative part
And we wanna see you make a brand new start
Let me tell exactly like my mama told me
Be a doctor, be a lawyer, get a PhD
Making your mark on this world [?]
So wise up, kids, and stay in school
So when after you learn your ABC's
You can come and rock the party with me*

*Well, i'm Kid Frost, and that's my name
And when i go to a party like i run my game
With the utmost ease, i tell you right now
If you got that funky feeling and you're wondering how
My rhymes are hard, and never soft
I just get on the mic and never wanna stop
I'm so full of action, the ladies' attraction
I won more awards than Michael Jackson
Breakdancers, romancers
Ain't got no time for no second chancers
And when the sucker MC's try to be like me
Let me tell you now boy, how it's gonna be
If you need some help you better call your mom
You better stick to your hat like bubble gum
'Cause the K-I-D F-R-O-S-T
Kid Frost, better known as [?]*

*Yeah, Kid Frost, the rappin boss
Guaranteed to make your body wanna twist and toss
Loosen up your back and then you [?]
If you ain't [?], well your woman just might
But before i get you lost in my originality
You gonna have to wait for my next LP*

*It's rough, it's tough
It's rough, it's tough
I thought you'd know, it's rough*

Stetsasonic, "Talkin' all that jazz", (1988, Warner Bros)

[Verse 1]

Well here's how it started, heard you on the radio
Talking 'bout rap, saying all that crap
About how we sample, giving examples
Think we'll let you get away with that?
You criticize our method of how we make records
You said it wasn't art, so now we're gonna rip you apart
Stop, check it out my man
This is the music of a hip-hop band
Jazz, well you can call it that
But this jazz retains a new format
Point, where you misjudged us
Speculated, created a fuss
You've made the same mistake politicians have
Talkin' all that jazz

[Verse 2]

Talk, well I heard talk is cheap
But like beauty, talk is just skin deep
And when you lie and you talk a lot
People tell you to step off a lot
You see, you misunderstood, a sample's just a tactic
A portion of my method, a tool, in fact it's
Only of importance when I make it a priority
And what we sample's loved by the majority
But you a minority in terms of thought
Narrow minded and poorly taught
About hip-hop, playing all the silly games
To erase my music so no one can use it
You step on us and we'll step on you
Can't have your cake and eat it too
Talkin' all that jazz

[Verse 3]

Lies, that's when you hide the truth
It's when you talk more jazz than proof
And when you lie and address something you don't know
It's so wack that it's bound to show
When you lie about me or the band we get angry
Whip out our pen, start writing again
And the things we write are always true
Sucker, get a grip, now we talking 'bout you
Seems to me that you have a problem
So we can see what we can do to solve them
Think rap is a fad? You must be mad
Cause we're so bad we get respect you never had
Tell the truth, James Brown was old
'Til Eric and Ra came out with "I Got Soul"
Rap brings back old R&B
And if we would not, people could've forgot
We wanna make this perfectly clear
We're talented and strong and have no fear
Of those who choose to judge but lack pizzazz
Talkin' all that jazz

[Verse 4]

Now we're not trying to be a boss to you
We just wanna get across to you
That if you're talking jazz, the situation is a no-win
You might even get hurt, my friend
Stetsasonic, the hip-hop band
And like Sly and the Family Stone, we will stand
Up for the music we live and play
And for the song we sing today
For now, let us set the record straight
And later on we'll have a forum and a formal debate
But it's important you remember though
What you reap is what you sow
Talkin' all that jazz

Stetsasonic, "Say No Brother (Crack Don't Do It)", (1986, B-boy)

[Intro]

*Crown Ruler Allah Cee King
Crack that's exactly what this means
And to all the Gods in 86 who are impressed
You better sit right back and listen to this*

[Hook]

*Crack stay back, crack stay back, crack attack
I say the jumbo means dumbo
I say crack stay back, crack stay back, crack attack
I say the dime is a waste of time*

[Verse 1: KRS One]

*Young, proud, middle class, beware yet
Crack infiltrating, it's that you can bet
Now is it politics or lack of leadership
That has a young baby selling her body for a hit
(I say the dime is a waste of time)
Why don't you wake up, girl, at your school
And get knowledge of yourself and the golden rule
Now woman don't you know you're the queen of the Earth
And your precious womb is the home of human birth
So don't sell your body for no crack or dirt
(I say the jumbo means dumbo)
You tell your mother a lie just to get high
And talk about the sneakers that you didn't buy
Just to get a fifty to get high, this new affliction
Some people say it's worst of all
There are no barriers, everyone will fall
First it was heroin from Kennedy to Luther
So now they're in the street just selling woolah woolah
(I say the jumbo means dumbo)
I'm gonna break it down to you if you don't know what I mean
I say cracks mixed with reefer taking over the scene
First it was coke, girl, now that's a brand new thing
Now let's pray to God and let's pray to God
And let's pray to God you don't get addicted to this scene
(I say the jumbo means dumbo)*

[Verse 2: Spoken Word - Mark Gibbons]

*So what do we say now my young people
What should we do
I say crack stay back, jumbo is a dumbo
And a dime is a waste of time
Young, proud, middle class, beware yet
Cause crack's an infiltration, you can bet
Is it politics or a lack of leadership
Who really knows
But after a blast of this stuff your soul, mind and body goes
Crack stay back, jumbo means dumbo, a dime is a waste of time
Even the upper class you must watch your set
With this stuff you'll lose all your gains, you may even lose your jet
First they gave us heron, they called it Boy
From Malcolm, John F Kennedy, right through Martin Luther King
But now it's cocaine in crack form, hey it's the same old thing
This new affliction's powerful, y'all, some say it is worst of all
There are no barriers this time, with crack everyone will fall
So what do you say now my young people
Black, white, hispanic alike, what do you say now
I say stay back with your crack
I'm no dumbo, keep your jumbo
I value my time, don't want to buy your silly dime
Cracks are the devil in a white disguise
Once you use them you are sure to die
I'm the brother who on TV said
Say no young people and keep your heads
Say no young people, say no*

Public Enemy, "Fight the power", (1989, Motown)

[Intro]

*Yet our best trained, best educated, best equipped, best prepared
troops refuse to fight. As a matter of fact, it's safe to say that they
would rather switch than fight*

[Verse 1]

*1989 the number another summer (get down)
Sound of the funky drummer
Music hitting your heart cause I know you got soul
(Brothers and sisters, hey)
Listen if you're missing y'all
Swinging while I'm singin'
Giving whatcha gettin'
Knowing what I knowin'
While the Black band's sweating
And the rhythm rhymes rolling
Got to give us what we want
Gotta give us what we need
Our freedom of speech is freedom of death
We got to fight the powers that be
Lemme hear you say
Fight the power*

[Hook]

*Fight the power
We've got to fight the powers that be*

[Verse 2]

*As the rhythm's designed to bounce
What counts is that the rhyme's
Designed to fill your mind
Now that you've realized the pride's arrived
We got to pump the stuff to make ya tough
From the heart
It's a start, a work of art
To revolutionize make a change nothing's strange
People, people we are the same
No we're not the same
Cause we don't know the game
What we need is awareness, we can't get careless
You say what is this?
My beloved let's get down to business
Mental self defensive fitness
(Yo) bum rush the show
You gotta go for what you know
To make everybody see, in order to fight the powers that be
Lemme hear you say
Fight the power*

[Hook]

*Fight the power
We've got to fight the powers that be*

[Verse 3]

*Elvis was a hero to most
But he never meant shit to me you see
Straight up racist that sucker was
Simple and plain
Motherfuck him and John Wayne
Cause I'm Black and I'm proud
I'm ready and hyped plus I'm amped
Most of my heroes don't appear on no stamps
Sample a look back you look and find
Nothing but rednecks for 400 years if you check
Don't worry be happy
Was a number one jam
Damn if I say it you can slap me right here
(Get it) let's get this party started right
Right on, c'mon
What we got to say
Power to the people no delay
Make everybody see
In order to fight the powers that be*

[Hook]

*Fight the power
We've got to fight the powers that be*

Naughty By Nature, "Everything's Gonna Be Alright (Ghetto Bastard)", (1991, Tommy Boy)

[Intro]

Smooth it out
This is a story about the drifter
Who waited for the worst, cause the best lived 'cross town
Who never planned on having so didn't
Why me, huh

[Hook]

Everything's gonna be alright (alright)
Everything's gonna be alright (alright)
Everything's gonna be alright now (alright)
Everything's gonna be alright (alright)

[Verse 1: Treach]

Some get a little and some get none
Some catch a bad one and some leave the job half done
I was one who never had and always mad
Never knew my dad, motherfuck the fag
Well anyway, I did pick ups, lift and click-ups
Too many stick-ups, cause niggas had the trigger hiccups
I couldn't get a job, nappy hair was not allowed
My mother couldn't afford us all, she had to throw me out
I walked the strip with just a clip, who wanna hit
They got 'em quick, I had to eat, this money's good as spent
A 'do in braids, I wasn't paid enough
I kept 'em long cause I couldn't afford a haircut
I got laughed at, I got chumped, I got dissed
I got upset, I got a Tec and a banana clip
Was down to throw the lead to any telling crackhead
I'd still 'a been broke, so a lot of good it woulda did
Or done, if not for bad luck, I would have none
Why did I have to live a life of such a bad one
Why when I was a kid and played I was a sad one
And always wanted to live like this or that one

[Hook]

[Verse 2: Treach]

A ghetto bastard, born next to the projects
Living in the slums with bums, I said, "now why, Treach"
"Do it have to be like this"
Momma said I'm priceless
So I am all worthless, starved, and it's just what being nice gets
Sometimes I wish I could afford a pistol then, though
To stop the hell, I would've ended things a while ago
I ain't have jack but a black hat and knapsack
War scars, stolen cars, and a blackjack
Drop that, and now you want me to rap and give?
Say something positive?
Well positive ain't where I live
I live right around the corner from West Hell
Two blocks from South Shit and once in a jail cell
The sun never shone on my side of the street, see
And only once or twice a week I would speak
I walked alone, my state of mind was home sweet home
I couldn't keep a girl, they wanted kids with cars and chrome
Some life, if you ain't wear gold your style was old
And you got more juice and dough for every bottle sold
Hell no, I say there's gotta be a better way
But hey, never gamble in a game that you can't play
I'm slowin' and flowin' and going in on and knowing not now
How will I do it, how will I make it
I won't, that's how
Why me, huh

[Hook]

[Verse 3: Treach]

My third year into adulthood, and still a knucklehead
I'm better off dead huh, that's what my neighbor said
I don't do jack but fighting, lightin' up the streets at night
Playing hide-and-seek with a machete sexing Freddy's wife
Some say I'm rolling on, nothing but a dog now
I answer that with a "fuck you" and a bow-wow
Cause I done been through more shit within the last week
Than a fly flowing in doo-doo on the concrete
I been a deadbeat, dead to the world and dead wrong
Since I was born that's my life, oh you don't know this song
So don't say jack, and please don't say you understand
All that man-to-man talk can walk, damn
If you ain't live it, you couldn't feel it, so kill it skillet
And all that talk about it won't help it out, now will it?
In Illtown, pure luck got stuck-up, props got shot
Don't worry got hit by a flurry, and his punk-ass dropped
But I'm the one who has been labeled as an outcast
They teach in schools, I'm the misfit y'all will outlast
But that's cool with the fool, smack 'em backwards
That's what you get for fucking with a ghetto bastard

[Outro]

If you ain't ever been to the ghetto
Don't ever come to the ghetto
Cause you wouldn't understand the ghetto
And stay the fuck out of the ghetto
Why me (alright)

Anexo II. Bibliografía Consultada

Libros

- Robert A. Caro, “*The Power Broker*”, (Nueva York: Vintage Books, 1975).
- Craig L. Wilkins, “*The Aesthetics of equity: Notes on race, space, architecture and music*”, (Minnesota: University of Minnesota Press, 2007).
- Hillary Ballon y Kenneth T. Jackson, “*Robert Moses and the Modern City. The transformation of New York*” (Nueva York: W.W. Norton & Company, 2007).
- Marshal Berman, “*All that is cold is melted into air*”, (New York: Simon & Schuster, 1982).
- Tricia Rose, “*Black Noise*” (Connecticut: Wesleyan University Press, 1995).
- Jeff Chang, “*Can't Stop Won't Stop*”, (Gran Bretaña: Ebury Press, 2005).
- Steven Hager, “*Hiphop. The illustrated history of Breakdancing, Rap Music, and Graffiti*” (Nueva York: St. Martin Press, 1984).
- Frantz Fanon “*Piel Negra, Máscaras Blancas*”, Traducido por: Ángel Abad (Editorial Abraxas, 1973).
- Tricia Rose, “*The Hip-hop Wars*” (Nueva York: Basic Books, 2008).
- Charlie Ahearn, “*Wild Style The Sampler*” (Nueva York: PowerHouse Books, 2007).
- Mark Anthony y Murray Forman, “*That's the joint!: The Hip-hop studies reader*” (Nueva York: Routledge, 2004).
- Fredric Jameson, “*Ensayos sobre el Posmodernismo*”, Traducido por: Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco, (Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991).
- Hal Foster, “*La posmodernidad*”, Traducido por: Jordi Fibla (España: Editorial Kairós, 1985) Título original: “*The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern culture*”, 1983.
- Rem Koolhaas, “*Delirio en Nueva York*”, Traducido por: Jorge Sainz (España: Editorial Gustavo Gili, 2012). Título Original: “*Delirious New York*”, 1978.
- Martha Cooper, Henry Chalfant, “*Subway Art*”, (Nueva York: Thames & Hudson Ltd, 1984)
- Henri Lefevre, “*The Production of Space*” traducido por Donald Nicholson-Smith, (Estados Unidos: Blackwell Publishers, 1991)

Artículos y tesis

- David Sánchez Usanos: “*Postmodernidad y experiencia temporal: Fredric Jameson*”, Universidad Autónoma de Madrid.
- Craig L. Wilkins: “*Proposal for a Hip Hop Park on Chicago's South Side*”, University of Minnesota.
- Jabari Garland: “*Flow-Tektoniks: Re-mixing Architecture to a Hip Hop Beat*”, Miami University.
- Sekou Cooke, “*The Fifth Pillar: A Case for Hip-hop Architecture*”, Harvard Journal of African American Public Policy.
- Rivke Jaffe, “*Hip-hop and Urban Studies*”, International Journal of Urban and Regional Research,

Marzo de 2014.

Martin Lamotte, “*Rebels without a Pause: Hip-hop and Resistance in the City*” *International Journal of Urban and Regional Research*, Marzo de 2014.

Russell A. Potter, “*Introduction, Spectacular Vernaculars: Hip-hop and the Politics of Posmodernism*”.

Monica Miller, Daniel White Hodge, Jeffery Coleman, and Cassandra D. Chaney, “*The Hip in Hip Hop: Toward a Discipline of Hip Hop Studies*”, *Journal of Hip-Hop Studies*.

Craig L. Wilkins, “*(W)rapped Space: The Architecture of Hip Hop*”, University of Minnesota.

Murray W. Forman, “*The Hood comes first: Race, Space, and Place in Rap Music and Hip-hop, 1978-1996*”, McGill University Canada, 1997

Themis Chronopoulos, “*Robert Moses and the Visual Dimension of Physical Disorder: Efforts to Demonstrate Urban Blight in the Age of Slum Clearance*” *Journal of Planning History*, 2014.

Kara M. Schlichting, “*Rethinking the Bronx’s ‘Soundview Slums’: e Intersecting Histories of Large-Scale Waterfront Redevelopment and Community-Scaled Planning in an Era of Urban Renewal*” CUNY, Queens College, 2017.

Justin Sanchez, “*Glory in Destruction: The Cross Bronx Expressway and the Effects on Bronx Residents*”

Michael Dimitrios Caratzas, “*Cross-Bronx, Trans-Manhattan: Preserving a significant urban Expressway and its structure*” Columbia University, Nueva York, Mayo 2002.

Contenido Multimedia

Craig L. Wilkins, “*The Architecture of Hip-hop*”, Grabado en 2018 en TedxDetroit, Video: <https://www.youtube.com/watch?v=ZkNJz0gHyzw>

Sekou Cooke, “*Ready or Not, Here I Come: A Conversation on Architecture and Hip-Hop*”, Grabado en 2018 en Museum of Contemporary Art (MOCA) Los Angeles, Video: <https://www.youtube.com/watch?v=xH3qAFsphQU>

Mike Ford, “*Hip Hop Architecture: The Post Occupancy Report of Modernism*” Grabado en 2017 en TedxMadison, Video: https://www.youtube.com/watch?v=N4J5Y_4_ddM

Anexo III. Crédito de Imágenes

Parte I

Figura 1: Hillary Ballon y Kenneth T. Jackson, “*Robert Moses and the Modern City. The transformation of New York*” (Nueva York: W.W. Norton & Company, 2007).

Figuras 2, 3 y 4: Robert A. Caro, “*The Power Broker*”, (Nueva York: Vintage Books, 1975).

Figura 5: Henry Gannet. Proportion of Negro to Total Population, 1900 Census. Bureau of the Census S.N.D North.

Figura 6: Elaboración propia a partir de datos del Censo Histórico Oficial de los Estados Unidos

Figura 7: Imagen obtenida del Censo Histórico Oficial de los Estados Unidos

Figura 8: Hillary Ballon y Kenneth T. Jackson, “*Robert Moses and the Modern City. The transformation of New York*” (Nueva York: W.W. Norton & Company, 2007).

Figura 9: NYPL, Digital Collections.

Figuras 10 y 11: Hillary Ballon y Kenneth T. Jackson, “*Robert Moses and the Modern City. The transformation of New York*” (Nueva York: W.W. Norton & Company, 2007).

Figura 12: Candeub, Fleissing & Assoc. Library Copy of Slum Clearance Progress, Title I.

Figuras 13, 14 y 15: Hillary Ballon y Kenneth T. Jackson, “*Robert Moses and the Modern City. The transformation of New York*” (Nueva York: W.W. Norton & Company, 2007).

Figura 16: Themis Chronopoulos, “*Robert Moses and the Visual Dimension of Physical Disorder: Efforts to Demonstrate Urban Blight in the Age of Slum Clearance*” *Journal of Planning History*, 2014.

Figura 17: Robert K. Nelson, LaDale Winling, Richard Marciano, Nathan Connolly, et al., “*Mapping Inequality*” *American Panorama*, ed. Robert K. Nelson y Edward L. Ayers.

Figura 18 y 19: Candeub, Fleissing & Assoc. Library Copy of Slum Clearance Progress, Title I.

Figura 20 y 21: Robert K. Nelson, LaDale Winling, Richard Marciano, Nathan Connolly, et al., “*Mapping Inequality*” *American Panorama*, ed. Robert K. Nelson y Edward L. Ayers.

Figura 22: Fotografía por Nancy Shia

Figuras 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 y 30: Michael Dimitrios Caratzas, “*Cross-Bronx, Trans-Manhattan: Preserving a significant urban Expressway and its structure*” Columbia University, Nueva York, Mayo 2002.

Figuras 31 y 32: Justin Sanchez, “*Glory in Destruction: The Cross Bronx Expressway and the Effects on Bronx Residents*”

Figura 33: Michael Dimitrios Caratzas, “*Cross-Bronx, Trans-Manhattan: Preserving a significant urban Expressway and its structure*” Columbia University, Nueva York, Mayo 2002.

Imagen Final Parte I: Robert A. Caro, “*The Power Broker*”, (Nueva York: Vintage Books, 1975).

Parte II

Figura 34: Fotografía por Camilo J. Vergara, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print>

Figura 35: Elaboración propia a partir de los datos del Censo Histórico Oficial de los Estados Unidos.

Figura 36: Cornell University Library. Digital Collections

Figura 37: Lehman College Library (CUNY)

Figura 38: NYC Department of Records & Information Services

Figura 39: Neal Boenzi/The New York Times, 1975.

Figuras 40 y 41: Michael Dimitrios Caratzas, “*Cross-Bronx, Trans-Manhattan: Preserving a significant urban Expressway and its structure*” Columbia University, Nueva York, Mayo 2002.

Figura 42: Fotografía por Mel Rosenthal

Figura 43 y 44: Fotografía por Martha Cooper

Figura 45: Fotografía por Henry Chalfant

Figura 46: Fotografía por Joe Conzo

Figura 47: Jeff Chang, “*Can't Stop Won't Stop*”, (Gran Bretaña: Ebury Press, 2005).

Figura 48: Fotografía por Stephen Salmieri

Figura 49: Fotografía por Alejandro Olivera

Figura 50: Imagen por P. Laffont / Sygma / Corbis

Figura 51: New York Times, extraído de: Martha Cooper, Henry Chalfant, “*Subway Art*”, (Nueva York: Thames & Hudson Ltd, 1984)

Figura 52 y 53: Steven Hager, “*Hiphop. The illustrated history of Breakdancing, Rap Music, and Graffiti*” (Nueva York: St. Martin Press, 1984).

Figuras 54 y 55: Martha Cooper, Henry Chalfant, “*Subway Art*”, (Nueva York: Thames & Hudson 1984)

Figuras 56, 57, 58 y 59: Steven Hager, “*Hiphop. The illustrated history of Breakdancing, Rap Music, and Graffiti*” (Nueva York: St. Martin Press, 1984).

Figura 60: Tricia Rose, “*Black Noise*” (Connecticut: Wesleyan University Press, 1995).

Figura 61: Documental “Rap-Umentary” por la MTV.

Figura 62: Fotografía por Tom Cunningham, NY Daily News Archive

Figura 63: Fotografía por Mel Rosenthal

Figura 64: Craig L. Wilkins, “*(W)rapped Space: The Architecture of Hip Hop*”, U. of Minnesota.

Figura 65: Fotografía por Martha Cooper

Figura 66: Cornell University Library. Digital Collections

Figura 67: Charlie Ahearn, “*Wild Style The Sampler*” (Nueva York: PowerHouse Books, 2007).

Imagen Final Parte 2: Fotografías por Martha Cooper (Collage)

