

Boletín Hispánico Helvético

Historia, teoría(s), prácticas culturales

Número 29 (primavera 2017), pp. 179-214

Abstract:

María del Pilar Ramírez Gröbli (Universität Bern):

Circuitos transnacionales del rap indígena en América Latina. Cultura emberá en Colombia: *Linaje Originarios* o *Dachi Chachara*.

Diversas prácticas de representación étnica incorporan en su producción artística y cultural manifestaciones de lo transnacional que influye en la configuración de las subjetividades ancestrales, así como también en la consolidación de las lógicas, saberes y las memorias locales. En este proceso, la producción discursiva de lo transnacional en la música contribuye a validar, reconstruir y reivindicar a los pueblos originarios como actores esenciales y determinantes frente al estado nación. Los ritmos rap y el hip hop se han convertido en una práctica sonora transnacional, a través de la cual se representa la reconstrucción de las subjetividades étnicas y en donde se recrean marcos culturales que recuperan la memoria étnica y la historia oral indígenas. Las canciones del rap y el hip hop en lenguas amerindias representan una cultura estética descolonizadora que apela tanto al instrumento lingüístico como al lenguaje musical para actualizar las genealogías ancestrales y asimismo para empoderar la interacción y participación socio-política de los pueblos originarios. A partir de las composiciones de rap del dúo *Linaje Originarios* de la cultura emberá, este artículo examina cómo el arte musical en lenguas indígenas negocia espacios de participación y equidad, resignificando las subjetividades étnicas dentro de los estados nacionales y trazando nuevos ejes y circuitos de enlace étnico transnacional.

Palabras clave: Transnacionalismo étnico y lírica musical, rap y etnicidad, lenguas indígenas y música transnacional.

Transnational Circuits of Indigenous Rap in Latin America. Embera Culture in Colombia: *Linaje Originarios* or *Dachi Chachara*.

Diverse manifestations of ethnic representation incorporate in their artistic and cultural production transnational practices that influence the configuration of ancestral subjectivities, as well as the consolidation of local ways of thinking, local knowledge and local memories. In this process, the discursive production of the transnational in music contributes to validate, reconstruct and claim the native populations as

essential and determinant actors within the nation state. Rap and hip-hop rhythms have become a transnational sound practice, through which the reconstruction of ethnic subjectivities is depicted and whereby cultural frameworks are recreated to restore indigenous ethnic memories and oral history. The songs of rap and hip-hop in Amerindian languages represent an aesthetic of cultural decolonization. They appeal to the linguistic instrument and the musical language at the same time in order to update the ancestral genealogies, thus empower the interaction and socio-political participation of the native peoples. By illustrating the rap compositions of the duet *Linaje Originarios* of the Emberá culture in Colombia, this article examines how musical art in indigenous languages negotiate spaces of participation and equity, redefining ethnic subjectivities within national states and drawing new axes and circuits of ethnicity to transnational scale.

Keywords: Ethnic transnationalism and music, rap hip-hop and ethnicity, indigenous languages and transnational music production.

María del Pilar Ramírez Gröbli es investigadora asociada del Center for Global Studies de la Universidad de Berna. Actualmente coordina la comisión suizoalemana de la Asociación Colombiana de Investigadores en Suiza, ACIS. Es Magister en Relaciones Internacionales de la Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. Recibió la Licenciatura en Literatura y Lingüística en español e inglés en la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, Colombia, en 1994. En el año 2007, obtuvo el título de Lic. Phil. I en la Universidad de Zúrich, Suiza, con énfasis en Español y Ciencias Políticas. Durante 2010 y 2014, se desempeñó como asistente y docente en el Departamento de Lengua y Literatura Hispánicas de la Universidad de San Gallen. En 2014, culminó su doctorado en el programa “Estudios de Organización y Teoría Cultural” en esa misma universidad. En su proyecto de doctorado examinó los conflictos socio-ambientales y las composiciones líricas de comunidades rurales desplazadas por la producción de palma de aceite en Colombia. Su actual proyecto postdoctoral investiga la formación de espacios transnacionales de agrupaciones indígenas y afrodescendientes y el rol de la narrativa oral en la construcción de la memoria étnica transnacional en América Latina.

Circuitos transnacionales del rap indígena en América Latina.

Cultura emberá en Colombia: *Linaje Originarios* o *Dachi Chachara*

María del Pilar Ramírez Gröbli

Universität Bern

“Dachi jomara kuricia nibadayua jomara dachi embera”¹
(Todos los emberás debemos ser guerreros y resistentes)

LINAJE ORIGINARIOS Y LA CULTURA EMBERÁ

Hace tan sólo unos seis meses se difundió en el diario nacional *El Tiempo*² un artículo sobre un dúo de raperos de la etnia emberá que compone sus canciones en ritmo de rap y en su idioma nativo emberá. En muy poco tiempo empezaron a circular sus composiciones en diferentes redes sociales a nivel nacional e incluso apareció uno de sus videos en las páginas de *Incomindios*, una organización no gubernamental que trabaja por los derechos de los pueblos indígenas a nivel mundial y tiene su sede en Suiza. Con un tanto de exotismo, algunos medios comentaban la iniciativa de este dúo destacando esta ‘novedad’, en primer lugar, como un intento de los jóvenes por preservar

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 29 (primavera 2017): 179-214.

¹ Refrán emberá, sugerido por *Linaje Originarios*.

² Puentes, Ramos José: «Indígenas emberá chamí incursionan en el rap para preservar su idioma», *El Tiempo*, 4-VIII-2016, <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/linaje-originarios-el-rap-con-el-que-indigenas-conservan-su-idioma/16661549>. (consultado 12-X-2016).

el idioma emberá. *Linaje Originarios*³ es el nombre que le han dado los jóvenes, integrantes de la comunidad emberá Chamí, a su dúo. Sus composiciones son un llamado al valor de la identidad de su etnia. Sus letras interpretan diversas temáticas que son transversales a muchas etnias del sur global, entre las que se destacan el cuidado a la *madre tierra* y la posición crítica ante la minería y, en el contexto nacional, la construcción de paz. La cultura emberá es un pueblo amerindio que se ubica en el espacio continental de tres naciones de la América de Sur. Sus comunidades habitan en la Región del Pacífico colombiano, en el este de Panamá, en el noroeste de Ecuador, en la región de Esmeraldas. Este pueblo, aunque separado geográficamente, comparte tradiciones, lengua y cultura, muy probablemente con algunas variaciones y especificidades lingüísticas que los vinculan a los entornos geográficos de cada país. Las representaciones de animales en sus danzas son una de las características importantes de los elementos de su ritualidad. Los emberá han habitado en la zona del Pacífico colombiano desde los tiempos de la colonización española. Para sus lugares de asentamiento, se pueden distinguir cuatro grupos que están en correspondencia con las zonas geográficas en las que habitan⁴: *Eyabida*: gente de la montaña: *Eya* es la parte alta de la montaña y las laderas de los ríos y allí se sitúan las comunidades *emberá chamí* y los *emberá katío*. *Dobida*: gente del río. *Do* significa río. *Pusabida*: gente del mar. *Pusa* significa mar. *Oibida*: gente de la selva. *Oi* significa selva, monte.

En sus orígenes precoloniales, el pueblo emberá no era tan fragmentado como lo es hoy en día, pero debido a las condiciones de la esclavitud colonizadora, los pobladores se vieron forzados a desplazarse territorialmente y ubicarse en otras regiones dentro y fuera de Colombia. Su economía se caracteriza especialmente por actividades agrícolas y de pesca. Durante la época colonial y bajo los sistemas de dominación ibérica, se promovió la extracción aurífera en los ríos que circundaban las regiones que estos grupos habitaban. Es decir, lo que hoy en día corresponde a la región del Chocó en la región del Pacífico colombiano. Gran parte de la población emberá opuso resistencia contra las demandas del imperio español, lo que en consecuencia tuvo altos impactos en la desintegración de los resguardos indígenas de su cultura. Las diversas formas de resistencia esta-

³ Sus canciones se pueden escuchar de forma completa en el siguiente enlace: *Linaje Originarios*: Otros títulos: <https://www.youtube.com/channel/UC748MBYOnWGjWfzc-mummwA> (consultado 12-XII-2016).

⁴ Información tomada de la página *Pueblos originarios*: <http://pueblosoriginarios.com/sur/caribe/Emberá/jaibanismo.html> (consultado 12-X-2016).

ban en congruencia con la identidad territorial de las colectividades, pero sobre todo con la cosmovisión de su origen como cultura étnica. El pueblo emberá concibe la creación del universo en la distribución de tres mundos: “el mundo de las cosas azules” o mundo de *Caragabi*, en donde están las deidades *Dachizeze* o *Ankore*, quien es el ser máximo creador de todos los elementos del universo y quien creó también a *Caragabi*; allí también están otros seres primordiales y el alma de los muertos. El mundo de *Armucura*, mundo subterráneo, en el cual gobierna *Trutruica* y en donde se encuentran las esencias y los espíritus (*Jai*). Y el mundo humano, que vive en permanente enfrentamiento con los otros dos mundos. En el mundo humano la figura del *Jaibaná* es de categórica importancia porque estos seres —que pueden ser tanto femeninos como masculinos— son los únicos que tienen el don para relacionarse con los espíritus y con la esencia de todas las cosas que forman parte del universo. De tal manera que esas figuras pueden interceder con otros mundos para lograr efectos de curación o de agresión. Los *Jaibaná* reciben formación de maestros ancestrales y se adiestran en diversos tipos de conocimiento y actividades para beneficiar a la comunidad, así como también para ahuyentar enfermedades. El dúo *Linaje Originarios* pertenece a la población emberá chamí que quiere decir “gente de la cordillera”. Estos dos jóvenes dieron origen a su dúo rapero motivados por el entusiasmo que les despertó el haber escuchado un grupo de jóvenes que rapeaba en la plaza de su pueblo. En la entrevista que realicé con uno de sus integrantes⁵, él afirma que su mensaje se dirige a la recuperación de la cultura emberá pero que sus composiciones temáticas quieren ser inclusivas para todas las etnias originarias del continente latinoamericano. Estos dos jóvenes trabajan en actividades del campo y se desempeñan en las labores de agricultura que han aprendido en su comunidad. En sus canciones, algunas de ellas en lengua emberá y otras en castellano, le rinden homenaje especialmente a la *madre tierra* para despertar la conciencia y por ello se oponen a todas las formas de neoextractivismo.

SONORIDADES TRANSNACIONALES: CIRCUITOS DE LA ETNICIDAD

La práctica del rap y del hip hop como género musical remonta sus orígenes hacia finales de la década de los años 60s,

⁵ Entrevista telefónica que le hice a Bryan, uno de los integrantes del dúo *Linaje Originarios*, el día 10 de enero de 2017.

época en la que surge como género en el seno de comunidades afrodescendientes marginadas en los Estados Unidos. La cultura del hip hop se desarrolla en el ambiente suburbano del Bronx a mediados de la década de los 70s en la ciudad de New York y está compuesta por los cuatro elementos siguientes —algunos consideran un quinto elemento adicionalmente⁶—: *deejaying*, *breakdancing*, *emceeing* y *graffity*. La interpretación del *rap*, cuyo acrónimo significa *rhythm and poetry*, es acompañado al compás de un pulso musical (*beat*) y sus letras pueden ser recitadas, habladas o cantadas. Los repertorios textuales de las composiciones originales en rap centran su contenido en las vivencias de los grupos sociales afroamericanos que vivían en condiciones de subordinación y marginalidad. Condiciones similares de exclusión, las experimentaban también poblaciones latinas, quienes pronto empezaron a integrar la práctica del rap y la cultura del hip hop en sus manifestaciones musicales. Los ritmos y las formas de oralidad que se gestaron en el contexto de la diáspora afrodescendiente que vivía en condiciones de precariedad y aislamiento en la ciudad neoyorquina fueron instaurándose como práctica cultural. Sus letras cuestionaban, y siguen cuestionando, los fundamentos de los sistemas políticos y económicos que relegan a estos grupos a vivir al margen de la sociedad. El rap que emerge de las comunidades afroamericanas se convirtió en la expresión que encontraron, fundamentalmente, las poblaciones juveniles de la diáspora africana para pronunciarse contra la discriminación racial y étnica. Las comunidades afroamericanas están conformadas por inmigrantes provenientes de diferentes países del continente americano cuyo origen común es África. Paul Gilroy⁷, en sus estudios sobre “culturas negras” en un contexto globalizado, se refiere a la diáspora afrodescendiente a través del concepto “el Atlántico negro”. Aunque controvertidos, los planteamientos de este autor señalan que lo que aglutinaba, en primera instancia, a los grupos afrodescendientes era su común procedencia de raíces ancestrales africanas, más que la identidad nacional. De acuerdo con P. Gilroy, sus orígenes nacionales correspondían a diversos países del Caribe. Además él afirma que se trata de la formación de una cultura

⁶ De acuerdo con George Stavrias, el quinto elemento presente en la cultura del hip hop es el *beatboxing*. Según este autor, muchos estudiosos del hip hop consideran sólo los cuatro elementos mencionados anteriormente, pero dentro de la comunidad de hiphoperos el *beatboxing* es cada vez más reconocido también como un elemento. Cfr. Stavrias, George: «Droppin’ Councious Beats and Flows. Aboriginal Hip Hop and Youth Identity», *Australian Aboriginal Studies*, 2 (2005), pp. 44-54.

⁷ Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity Sand Double Consciousness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

desterritorializada y una diáspora que se ha desarrollado a través de las redes y los flujos transnacionales que se dan entre esas comunidades en un mundo moderno y globalizante, pero al mismo tiempo, cuestiona los límites de las identidades nacionales y étnicas.

Las letras del rap y el hip hop narran los mundos marginales y residuales en los que las poblaciones, que quedan por fuera de los beneficios del sistema capitalista, tienen que batallar sus vidas. Por un lado, las letras del hip hop y del rap han querido rescatar esa conexión étnico-histórica con el continente africano y, por otro lado, han buscado empoderar a esos grupos sociales, a través de la representación musical. Pues la música rap es un vehículo de 'continuidad' étnica a través del cual se da visibilidad a 'la periferia'. Sus voces reivindican la participación de las comunidades étnicas en las decisiones públicas de orden político y económico. Las expresiones de "africanidad" son estudiadas por Peter Wade y este autor dedica gran parte de sus reflexiones al caso colombiano; en concreto a la creación musical proveniente de los afrocolombianos. En sus planteamientos, P. Wade señala que hay rasgos de *continuidad* cultural que pueden estar asociados a prácticas específicas de la cultura de origen que se quiere preservar. Sin embargo, él anota que esas continuidades están sujetas a las construcciones contextuales en las que emergen. Y para el caso colombiano tanto lo africano como la negritud son categorías complejas que están vinculadas con jerarquías de género y de raza dentro de las cuales se hacen atribuciones y reivindicaciones de identidad negra o no negra. La aceptación de la música negra como parte de la construcción discursiva de *nación* en Colombia y, en últimas, como parte de la identidad musical colombiana, ha estado sometida a un proceso de blanqueamiento, así como lo afirma también Óscar Hernández Salgar. La incursión de los ritmos en la industria musical de origen afro-ancestral y negro ha sido utilizada estratégicamente para ostentar el orgullo nacional colombiano asociado a las prácticas de consumo. En palabras de Óscar Hernández Salgar:

Este programa propuesto por la voz de Antioquia se presentará como un proyecto de los industriales, que a través de la música buscaban crear un sentido de orgullo nacionalista, que les asegurara una consolidación del consumo de bienes producidos en Colombia. Según Bermúdez este tipo de iniciativas se

podía encontrar en empresas de diversos ramos, como Coltabaco, Café Selo Rojo, Tejicóndor y Everfit.⁸

Si bien los planteamientos de P. Gilroy cuestionan la formación de identidades nacionales y de etnicidad, mostrando una perspectiva más transnacional, otros autores como los citados anteriormente P. Wade, O. Hernández y otros como Jesús Martín-Barbero coinciden en señalar que algunos de esos elementos de identidad étnica afrodescendiente han sido usados para construir un discurso sobre el concepto de 'nación' y de lo 'nacional'. En este sentido, el proceso de ajuste de los ritmos colombianos y su transición como símbolos nacionales han estado altamente mediados por los intereses de comercialización del estado y la industria. Y han sido estos mismos actores hegemónicos quienes han intervenido fuertemente para determinar la validez y aceptación de diversas músicas en pro de la representación *nacional*. Esas dinámicas de selección dieron como resultado que muchos de los ritmos locales que antes no fueran 'dignos' de ser mostrados, adquirieran prestigio a nivel nacional. Sin embargo, ese proceso nacional se inscribe en un concierto de debates y discursos que se estaban gestando ya a nivel internacional, especialmente en el área continental de las Américas, sobre las ideas y conceptos de 'negritud' y 'africanidad'. Si bien las asociaciones de raza y negritud remitían a ideas de lo 'primitivo', esas mismas referencias fueron aprovechadas por la industria musical en Colombia para promover la tendencia modernista con ingredientes de lo 'rudimentario'. Pero esa noción pudo entrar en el circuito de lo moderno, gracias a su estrecha connotación con lo sensual, o alegre, que dentro del contexto colombiano estaba asociada con el material musical de ascendencia negra y que, a la vez, se vinculaba con el son, la conga y otros ritmos que provenían de algunos países antillanos. De acuerdo con Óscar Hernández Salgar (2016)⁹, esas consideraciones se pueden rastrear en el trabajo que realizó Renán Silva (2006)¹⁰ en una exhaustiva investigación sobre el cambio cultural en Colombia durante la década de los años 40s. Las entrevistas fueron hechas en el año 1942 bajo el nombre de *Encuesta Folclórica Nacional*, con el propósito de investigar el folclor na-

⁸ Hernández Salgar, Óscar: *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción de las músicas populares en Colombia 1930-1960*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016, p. 161.

⁹ Hernández Salgar (2016), *op. cit.*

¹⁰ Cfr. Silva, Renán: *Sociedades campesinas, transición y cambio cultural en Colombia. La Encuesta Folclórica Nacional de 1942. Aproximaciones analíticas y empíricas*. Medellín: La carreta Social. Bogotá: Universidad Javeriana, 2016.

cional¹¹. De acuerdo con las investigaciones de R. Silva así como las reflexiones que aporta O. Hernández parece ser que la acogida de los ritmos de origen africano tuvo que ver menos con las propiedades melódicas de los ritmos en sí y mucho más con los usos sociales que se asociaban a esas músicas. Pues los ritmos nacionales mezclados con ritmos extranjeros parecían corporizar sonoramente una sociedad naciente y moderna cuyas preferencias musicales transmitían la idea del disfrute capitalista¹². En este sentido, el lenguaje musical que se reconocía como de origen africano fue componente importante de la reconstrucción sobre modernidad y tradición a la vez; así como también sirvió de comodín para difundir la percepción de una ética que aceptara la expresión corporal como algo apropiado socialmente. Es decir, que hubo una confluencia de otros elementos que junto con la música formaron un conjunto de prácticas para reforzar una construcción conceptual binaria: por un lado, la identidad de lo nacional por haber elementos determinantes en las músicas que vinculaban al ascenso social y la modernidad, y por otro lado, la sensación de estar vinculado a un lenguaje sonoro que trascendía las fronteras nacionales y se mostraba como cosmopolita. Con relación a este último aspecto, se forja una consciencia de mundo más amplio y con ello la noción de realidades y visiones de mundo que se alejaban, aparentemente de lo puramente regional. El planteamiento de continuidad señalado por Peter Wade respecto a ciertos rasgos musicales, se podría interpretar como continuidades en diferentes categorías, en las tradiciones musicales, en las prácticas cotidianas, en los conocimientos ancestrales, entre otros. Y en lo que se refiere a la música en Colombia, este autor señala lo siguiente:

Si las diferentes variedades de estilos de músicas asociadas a lo negro se han visto en Colombia como "primitivas", ello se deriva tanto de las continuidades musicales básicas, algunas de ellas con raíces en África, que subyacían con las emergentes formas "modernas" musicales (por ejemplo, la importancia del ritmo de los tambores), como del hecho de que, cualquiera que

¹¹ Las encuestas fueron realizadas por la resolución firmada por el Ministerio de Educación de 1942 y llevadas a cabo por los maestros de las escuelas en todo el país. En un amplio abanico de preguntas sobre costumbres y folclor se incluyen las del carácter de las músicas populares en referencia a las emociones que despertaban en la gente. Hernández Salgar (2016), *op. cit.*, p. 124.

¹² Para la década de los 40s también el bolero era uno de esos ritmos que a nivel continental había entrado en los circuitos de expansión capitalista que se cristalizaban en los eventos y fiestas de las élites urbanas. Cfr. Poe, Karen: *Boleros*. Heredia, Costa Rica: Euna, 1996.

sea el origen de la música, si está asociada a lo negro, sería clasificada como "primitiva" y aun "excitante" para los no negros.¹³

Sin embargo, no todos los ritmos que contienen esas impresiones de lo africano o de la africanidad entraron en el ambiente industrial-musical. Muchos de ellos se mantuvieron silenciados. Tanto en Colombia como en otros lugares del continente se han resguardado memorias de ese origen africano en los territorios sonoros, a través de diversas melodías. Las huellas africanas en la música fueron instrumentalizadas para caracterizar los rasgos de lo nacional y, con ello, moldear patrones de comportamiento y emociones específicas, que han sido vinculadas con los sistemas de mercado. Por gran fortuna, aquellos ritmos que no han entrado a ser parte de la industria han seguido reproduciéndose también en los ambientes locales e incluso han conservado algunos de sus rasgos originales. De tal manera que esas *huellas* musicales, por un lado, han sufrido transformaciones moderadas y, por otro, han dado refugio a voces y sonoridades que aún hoy en día retratan las identidades lugareñas. Aquí, podemos hablar de prácticas sonoras como la chirimía y el sexteto del Pacífico colombiano, así como también de la producción oral de las décimas y coplas, entre otras. La producción lugareña en lo melódico también contiene huellas de africanidad: en ellas se puede registrar un retorno a las narraciones que recuperan con vitalidad el ambiente local. Estas prácticas musicales han ido explorando diversos espacios de lo sonoro; por una parte, la música como expresión de dinamismo cultural y, por otra, lo sonoro como dispositivo en la construcción de etnicidad y reivindicación política.

Parece haber una ligera tendencia a establecer un vínculo casi 'perenne' entre regiones geográficas específicas y ritmos musicales. Muy por el contrario de la existencia real o aparente de regiones musicales, ya sea en Colombia o en otros ambientes nacionales, lo que sí se puede constatar es la formación de ejes en los cuales se desarrollan una o diversas prácticas sonoras. Esos ejes, a diferencia de las regiones políticamente establecidas y marcadas geográficamente, no son estáticos y gozan de un

¹³ Wade, Peter: «Construcciones de lo negro y de África en Colombia. Política y cultura en la música costeña y el rap», en: Mosquera, Claudia/ Pardo, Mauricio/ Hoffmann, Odile: *Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, (Institut de Recherche pour le Développement, Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Alternativos), 2002, pp. 245-278.

margen abierto de enlace y entrecruce. En un reciente estudio sobre las músicas en Colombia se puede identificar la formación de ejes musicales¹⁴, unos más definidos que otros. Ese análisis registra cómo las músicas y sus repertorios entran en contacto tomando nuevas fuentes que los enriquecen y de los cuales resultan variaciones sonoras. La noción de eje como ente dinámico y móvil permite acercarse mejor a la comprensión y análisis de los intercambios que se producen entre ritmos y géneros musicales. La constitución de esos ejes rítmicos está influenciada tanto por la producción de músicas de las áreas geográficamente cercanas, así como también por ritmos que provienen de más allá de las fronteras nacionales.

Gran parte de la producción musical en Colombia que no entró de lleno en las rutas comerciales contiene un repertorio lírico que le canta, especialmente, a los ambientes rurales y locales. Incluso ritmos como los de la música de guasca, que también comercializó la industria, fueron preferenciales en los ambientes urbanos periféricos para reconstruir temáticas como el despecho, el amor trágico y el desarraigo¹⁵. De acuerdo con los planteamientos de O. Hernández,

es posible que esta melancolía musical, como cualquier mito, tenga una relación motivada [...] con la vida campesina en los Andes y la tristeza por la pérdida de la tierra en manos de los europeos.¹⁶

En otros ritmos como el vallenato, que también entró a formar parte de esas melodías de corte internacional, se puede identificar aún una gran producción inédita en los ambientes locales, en cuyos relatos se le canta al acontecer de las comunidades campesinas del Caribe y, especialmente, se relatan las disputas relacionadas con la usurpación de las tierras agrícolas por parte de la industria palmera¹⁷. Mientras diversos ritmos

¹⁴ Cfr. Biblioteca Nacional de Colombia. Ministerio de Cultura: «Cartografías de prácticas musicales en Colombia», <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartografias-de-practicas-musicales-en-colombia> (consultado 19-II-2015).

¹⁵ Las composiciones de la Zona de Reserva Campesina en el Valle del Río Cimitarra contiene diferentes cantos cuyo ritmo es tanto el corrido como la música guasca. Se puede escuchar en *Música y músicos de la región: relatos musicales para la memoria histórica*. Colombia: Prensarural, 2012.

¹⁶ Hernández Salgar (2016), *op. cit.*, p. 196.

¹⁷ Ramírez Gröbli, María del Pilar: «La representación entre el yo y el nosotros en cantos y relatos del desplazamiento en Colombia», en: Gil González, Antonio (ed.): *Las sombras del novelista. AutoRepresentaciones* # 3. Binges: Éditions Orbis Tertius, 2013, pp. 297-310.

constituyen universos líricos sobre la ruralidad y el carácter campesino, otros resaltan con mayor fuerza la identidad étnica, ya sea que emerjan en ambientes rurales o semi-urbanos. Es así que paralelamente a los circuitos de industria y comercio de la música, se han ido formando otros engranajes musicales que reproducen y difunden los sentires, las percepciones, los pensamientos y las ontologías de diversas culturas étnicas, en distintos sitios del país colombiano. La reproducción de esos circuitos se manifiesta también a través del intercambio y la combinación entre los ritmos musicales locales y aquellos transnacionales como el rap, el hip hop, entre otros. Tanto en la oralidad como en la lírica musical se han almacenado diversos elementos que conforman un conjunto semiótico del legado étnico de las comunidades originarias, y que algunas veces, aunque solapadas en otros ritmos, textos o imágenes musicales, han servido como soporte de resiliencia para reivindicar la equidad racial y étnica. La cartografía étnico-musical ha engendrado procesos de entrecruzamiento con otras huellas de etnicidad y ha aportado significativamente en los procesos de deconstrucción del paradigma discursivo del *mestizaje* nacional. La dimensión política del arte musical ha contribuido a reformular los caminos de interacción étnica, cultural y social; además de haber servido de vehículo para visibilizar historias de exclusión y silenciamiento en diversas esferas y momentos históricos de la vida social, política y económica del estado-nación. En este sentido podríamos mencionar grupos regionales que han ganado visibilidad tanto a nivel nacional como internacional. La banda musical *Chocquibtown*¹⁸, es uno de esos grupos en cuyas composiciones, tanto en la letra como en los compases rítmicos, se exhibe el legado de la africanidad y se reconstruye el significado de la afrodescendencia dentro del contexto nacional afrocolombiano. Si se trata de ritmos, en especial el rap ha conquistado diversos espacios, especialmente juveniles, en los que las composiciones sobre la defensa por la tierra se sitúan en el escenario del reposicionamiento de la etnicidad, es el caso de grupos nacientes del rap en el Pacífico colombiano que viven en espacios rurales y le cantan a la *raza* y a la tierra¹⁹. El uso y reapropiación del rap en estos grupos poblacionales está emparentado, especialmente, con el fuerte componente étnico que contiene ese ritmo, además de que históricamente se le reconoce como atributo fundamental de su constitución sonora. El arte musical ha instaurado, aun-

¹⁸ Para ampliar la información sobre este grupo musical, se puede consultar el siguiente enlace: <http://www.chocquibtown.com/> (consultado 21-IX-2016).

¹⁹ Ramírez Gröbli, María del Pilar: «Itinerarios líricos de la inclusión: el hip-hop y el rap en Colombia», *Alter/nativas*, 2 (2014), pp. 1-34.

que algunas veces de forma tenue pero constante, marcos de negociación para la participación social y política. Las manifestaciones musicales han dado voz a diversos grupos sociales marginales que buscan ocupar espacios de reafirmación de su identidad étnica y empoderar subjetividades que han quedado subordinadas por imposición de los sistemas hegemónicos. Asimismo, en las líricas que se gestan en lenguas indígenas en diferentes regiones del continente latinoamericano se manifiesta una complicitad de los sentires comunes entre comunidades y personas que están separadas geográficamente. Wilfred Raussert (2011) se refiere a las manifestaciones transnacionales de comunidades transfronterizas en las que esa construcción del *estar juntos* es perceptible en la cristalización tanto de discursos como de productos culturales que recrean esa *convivencia* a través de otras nociones. Él lo expresa de la siguiente manera:

El periodo contemporáneo, sin embargo se asocia con el paradigma transnacional y transcultural. Los procesos sociales de globalización promueven la deconstrucción de fronteras espaciales y territoriales. Dentro de esas transformaciones, nociones paradójicas de vivir juntos pueden surgir. No tienes que vivir en el mismo lugar para vivir juntos.²⁰

En las comunidades originarias, esa convivencia se puede trasladar de *vivir juntos* a *luchar juntos*. Se trata de construir espacios de intercambio común que no están definidos por el espacio físico, pero sí por el concepto de lo territorial, es decir, la lucha por el territorio. En ese entramado de intercambios y entrecruces que expresan en sus identidades originarias diferentes grupos de etnias minoritarias en Colombia, o jóvenes quechua-hablantes del Perú o del Ecuador, así como jóvenes urbanos de la cultura aymara en la Paz, Bolivia e incluso jóvenes mapuches, entre muchos otros, se apropian del rap como práctica musical foránea para la reivindicación, denuncia y reconstrucción discursiva de los principios y las cosmologías indígenas en América Latina. Asimismo, cuestionan las ideologías domesticadas y los preceptos sobre los que se postuló el concepto de *nación*. Un rasgo interesante de las letras en rap indígena es que se establece un vínculo de identidad ancestral que se expresa desde la perspectiva de área regional andina. Esta particularidad de apelar a lo andino, más concretamente,

²⁰ Raussert, Wilfred: «Inter-American Border Discourses, Heterotopia and Translocal Communities in Courtney Hunt's Film *Frozen River*», *Norteamérica*, VI, 1 (January-June 2011), pp. 17. (La traducción es mía).

de introducir la música andina como fondo musical, es un recurso estético que afianza la identidad territorial y étnica. La simbología que vincula la región andina con la identidad étnica ancestral no es exclusiva de las culturas indígenas. Se puede observar también en los procesos de organización de movimientos²¹ afrodescendientes tanto en Colombia como en el Ecuador. La situación geográfica de las altiplanicies andinas constituye un punto de anclaje para reconstruir procesos de identidad étnica y, sobre todo, ha sido difundida como cartografía de lo indígena. Los ritmos que se reconocen como andinos comparten rasgos musicales, independientemente de fronteras nacionales a lo largo del continente sudamericano, se puede ver en los ritmos como el bambuco, huayno, yaraví, pasillo, entre otros. En relación a la identidad emocional, la música andina en Colombia —torbellinos, sanjuaneros, rajaleñas y otros ritmos— contiene material musical también propicio para las celebraciones y festividades, aunque, de acuerdo con O. Hernández²², la industria les ha querido asignar el rol de músicas melancólicas. Este debate es producto de la enorme tensión entre el “universo cultural del Caribe y el universo cultural andino” para caracterizar lo *nacional* en Colombia.

USOS Y APROPIACIONES DEL RAP EN LENGUAS AMERINDIAS

La combinación entre ritmos reconocidos de la región andina surte un efecto vinculante con las poblaciones que habitan en la cadena montañosa de los Andes, que en gran parte es el caso de las culturas indígenas. En el caso específico del formato musical del rap, el uso que hacen algunas etnias es, sin duda alguna, una señal para diferenciarse a la vez como *joven* y, especialmente, como *joven indígena*. El uso simultáneo y alternado entre la música andina y el rap se convierte en posibilidad para *roturar* un espacio social étnico y generacional. A través del territorio musical se gesta la reconfiguración de identidades, la identidad juvenil unida a la identidad étnica. Y lejos de contraponerse, se enriquecen y se reafirman mutuamente. Podríamos sugerir que en este uso novedoso del rap en lenguas originarias se da un proceso de traslación que hace de las “huellas de

²¹ Cfr. Para el análisis de las comunidades afrocolombianas y afroecuatorianas cuyo territorio andino las identifica, se puede consultar: Walsh, Catherine/ León, Edison/ Restrepo, Eduardo: «Movimientos sociales afro y políticas de identidad en Colombia y Ecuador», en: Convenio Andrés Bello (ed.): *Siete Cátedras para la integración*. Bogotá: La imprenta Editores, 2005, pp. 211-253.

²² Hernández Salgar (2016), *op. cit.*, p. 196.

africanidad” un instrumento para develar huellas de etnicidad ancestral con una clara dimensión política. Ese carácter del rap como herramienta para expresar la esencia de la reconstrucción étnica, originaria y autóctona puede ser apreciado como un intercambio musical dentro de proceso de reivindicación del discurso étnico. No se trata de la adopción de un ritmo que muda de un grupo étnico a otro —de afrodescendientes a indígenas— para anclarse como práctica musical de las colectividades de recepción, sino que es un ritmo que se instaura dentro del marco de deconstrucción colonizadora y pretende resignificar la subjetividad juvenil indígena y étnica. En este sentido, las manifestaciones y creaciones artísticas rotuladas como transnacionales son volátiles y maleables porque pueden representar modos de sentir y modos de relación entre los actores y sus entornos en espacios regionales muy diversos.

Las expresiones de *modernidad* en la producción artística y cultural que han seguido un curso transnacional aportan en la reconstrucción de lo autóctono, ya sea desde lo urbano a lo rural o viceversa. Observemos cómo el rap, que proviene de las periferias urbanas, está conquistando cada vez más los escenarios rurales y de forma exclusiva el ambiente de los pueblos originarios. La emergencia de esta cultura musical es constante en muchas ciudades principales e intermedias y, especialmente, en lugares semi-urbanos y semi-rurales. Siendo un fenómeno urbano, este ritmo cada vez se ha convertido en la preferencia musical que interpretan también jóvenes de las zonas rurales en diferentes regiones del continente. En algunas zonas rurales de la región del Pacífico colombiano existen desde hace más de una década ya varios grupos de rap, aunque con poca difusión. La incursión del rap en el ambiente rural puede derivarse de diversas razones: entre ellas, el hecho de que las periferias que circundan muchas de las ciudades en el sur global son espacios situados geográficamente en la urbe y aunque se inscriben administrativamente en la metrópolis, en términos prácticos no se han convertido en sitios enteramente urbanos. En primer lugar, porque muchos de sus habitantes son provenientes de regiones rurales y conservan un fuerte acervo campesino. Por otra parte, porque aunque estén situados en zonas intermedias son vistos como población suburbana. Estos espacios no son considerados parte vital de la ciudad moderna, de las llamadas dinámicas letradas, ni forman parte del potencial capital en términos financieros. La influencia de las zonas intermedias alcanza a tener efectos en los espacios esencialmente rurales y este intercambio se da, por ejemplo, a través de formas musicales como el rap.

De forma análoga, otros ritmos han seguido la ruta inversa. El vallenato se difundió en Colombia siguiendo una ruta contraria, es decir del campo hacia las ciudades. Ya en la década de los años 40s este ritmo esencialmente rural que nació como música local de juglares, caracterizado por narrar historias locales, se convirtió poco a poco en una música que se instaló en las ciudades y fue reconocida como sinónimo de modernidad. Ese ascenso estuvo acompañado por eventos de la política nacional y la aparición de la obra literaria *Cien años de soledad*, lo que le otorga a la región del Caribe un lugar privilegiado en la participación de elementos protagonistas de la identidad nacional. Si bien el vallenato se inscribió, como lo señala Jesús Martín Barbero (2001)²³, en una de las expresiones polifónicas para narrar la *nación*, lo que ahora hace el rap indígena es cuestionar el concepto de lo nacional, las pretensiones de integración racial y social, las identidades que se le atribuyen a esta noción y, en buena parte, denunciar las prácticas de una modernidad que valoriza los recursos naturales en utilidades de mercado. Por un lado, el rap indígena emberá reconstruye una narrativa étnico-transnacional de los pueblos originarios, en concreto sobre el pueblo emberá que se localiza, territorialmente, en tres países de la América del Sur. Y por otro, recrea una narrativa musical que recupera el concepto de *comunidad étnica* más allá de las fronteras nacionales, así como su relación en la construcción del 'proyecto nación'. Si bien las prácticas transnacionales en la música del rap también han contribuido a reivindicar la coexistencia y un mayor reconocimiento de los pueblos originarios en toda América Latina, es preciso señalar que dependiendo de los contextos nacionales, esos procesos se viven en diferentes tiempos y en marcos de acción jurídica y política distintos. Para ilustrar ese proceso, el rap en lengua aymara ya empezó a manifestarse desde hace más de una década en Bolivia. Para el año 2003, en relación con la coyuntura de la crisis del gas que enfrentó el país boliviano, grupos de *Waynap rap* y el intérprete *Ukamau y k'e*²⁴ (cuyo significado en español es "así es y qué") han compuesto diversos títulos en lengua aymara y también en castellano, entre ellos: «Estamos con la raza», «Túpac Katari», «La coca». Sus letras hacen referencia a los pueblos originarios quechua y aymara y luchan por libertad y equidad. Sus cantos recogen las memorias de eventos violentos que han acallado la

²³ Martín-Barbero, Jesús: *A sur de la modernidad. Comunicación globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh: Nuevo Siglo, 2001.

²⁴ Bojórquez, Abraham: «Ukamau y Ké». Fundación Wayna Tambo. Casa Juventud de las culturas. Bolivia: s.a.

existencia de las poblaciones por parte de las fuerzas estatales y apelan a su origen ancestral. El contexto político de Bolivia —con más de un 60% de población indígena— a partir del año 2009 reconoce constitucionalmente la existencia plurinacional de sus pobladores dentro de un mismo gobierno, es decir, un estado plurinacional, comunitario y con autonomías. Las manifestaciones del rap tanto en Bolivia como en Ecuador, Perú, Brasil, Colombia y en otros países del continente son cada vez más usadas dentro de las prácticas de representación étnica y política.

Si nos posicionamos geográficamente dentro de las fronteras nacionales, las manifestaciones del rap interpretado por etnias autóctonas no son ajenas al contexto nacional que vive la Colombia rural en el proceso actual del Acuerdo de Paz firmado a finales del año pasado 2016. El rap de la etnia emberá que representa este dúo *Linaje Originarios* se autodefine como *diferente* en su contenido. Es decir, mientras que las letras de las canciones del hip hop y del rap tanto de las ciudades como de las zonas rurales venían denunciando esencialmente la violencia estructural, los raperos emberá se reconocen a través de las redes sociales como “raperos indígenas por la paz”. No es una coincidencia que en la actualidad aparezcan con mayor difusión los discursos sobre escenarios de construcción de paz. Lo interesante de este aspecto no es que no hayan existido. Por el contrario, las iniciativas por la paz abundan, pero su difusión ha sido casi nula en el monopolio de la información mediática. Tanto los espacios de paz como la representación de los mismos se han venido resguardando con sigilo y dedicación por muchas poblaciones locales, en donde han germinado formas de organización que han llegado a menguar la extensión del conflicto armado. Paralelamente a las narrativas de un conflicto explicado, mayormente en cifras y difundido —tal cual en cifras— con gran esmero por los medios de comunicación, afloraban en la Colombia rural otras narrativas. Las localidades rurales llevan lustros cantándole y contándole y queriendo compartir con el resto del país, las historias de paz que las comunidades han reconstruido en medio de la guerra. Le han querido coplear, contar en décimas, en versos, en romances, en vallenato en muchas otras formas de la riqueza oral y musical que poseen todos los pueblos campesinos: indígenas, afros y mestizos. La Colombia rural ha tenido vida propia y se sostiene mejor de lo que nos podemos imaginar. No se trata del capricho de un grupo de rap que adecúa su repertorio para comercializar sus canciones. Se trata sobre todo de un proceso social que se ha mantenido en diversos espacios sociales y se ha refugiado a través de las lite-

María del Pilar Ramírez Gröbli

raturas orales, en las cuales también se cuentan los horrores de la confrontación. Las iniciativas locales por la paz no se narran sólo en el papel sino que justo aparecen a través de diversas estrategias, para ello la música es uno de los canales que recoge, condensa y permite digerir, a través del universo lírico y el universo no verbal emociones, sensaciones y nuevos caminos del tránsito hacia la no violencia. Esas narraciones líricas forman parte del repertorio de la construcción de paz que emerge de las comunidades campesinas y de la periferia urbana para afrontar los vestigios del conflicto, el desplazamiento forzado y otros efectos de la violencia. Las votaciones del pasado plebiscit — octubre del año 2016— mostraron que las poblaciones de los departamentos más azotados por la violencia estaban en favor del acuerdo de paz propuesto. Y gran parte de esos procesos que han vivido quienes han estado mayormente afectados se reconstruyen en las literaturas orales, la memoria colectiva y comunitaria. Los raperos de *Linaje Originarios* no sólo reconstruyen la memoria étnica sino que actualizan la tradición oral haciendo uso de un material sonoro que no tiene fronteras.



El dueto *Linaje Originarios* se apropia de una “continuidad para el cambio. Esa continuidad está asociada con la adopción de elementos de otras culturas que pueden servir para deconstruir, y no sólo para construir, el discurso étnico indígena y ancestral. El rap y el hip hop consagran en sí mismos elementos musicales que los vinculan a una “continuidad mutante”. Además de las características rítmicas y melódicas, lo que convierte a estos ritmos en un formato predilecto tiene que ver especialmente con las características contextuales que les dieron vida a los mimos y, por supuesto, con las dinámicas emocionales que les ha dado reconocimiento. Los jóvenes indígenas que optan por el material sonoro del rap y el hip hop, con seguridad en-

cuentran una atracción del material auditivo y hacen un proceso de traslación de representación de su cultura étnica. La existencia de comunidades juveniles y el intercambio entre ellas parecen ser, en este caso, un factor importante para que este dúo iniciara la producción de rap en emberá. En la década de los noventa, la representación original del rap como música afroamericana incursionó en la industria musical con una fuerte narrativa que enfatizaba la vida de los guetos, y de esta forma se empezaron a incluir otros grupos étnicos que compartían también condiciones de exclusión dentro del sistema capitalista estadounidense. De acuerdo con Arlene B. Tickner (2006) hubo una especie de bifurcación en las composiciones hacia inicios de la década de los 90s. Pues algunas de las composiciones correspondían a enaltecer el orgullo de la herencia africana y los valores comunitarios que con ella se integraban, criticando las condiciones marginales en las que vivían sus habitantes. A esta forma de composiciones en rap, se les denominó *gueto rap*, mientras que otras enfatizaban la violencia, las drogas, el consumo y la figura femenina como objeto, lo que se conoció como *gansta rap*.

La interpretación de las canciones en lengua emberá resulta ser una aproximación novedosa de este dúo, aunque, por el desconocimiento del idioma emberá, probablemente la mayoría de los colombianos —y en general los hispanoparlantes— no las entenderán. Es justamente esa misma curiosidad que despierta aquel idioma ‘desconocido’ por haber estado sometido y silenciado, el que se convierte en uno de los componentes que dotan de mayor atractivo al escuchar las canciones. El uso de la lengua nativa tiene, a mi parecer, una dimensión política. Varios elementos pueden orientar esa apreciación. Por un lado, el uso de lenguas aborígenes en el *performance* de una pieza de rap es un giro de retorno lingüístico a través del cual los pueblos ancestrales, que han sido desplazados territorial y culturalmente, buscan espacios de inserción, reivindicación y emplazamiento. Lo que se recupera políticamente no es sólo un espacio musical, sino y sobre todo un espacio político de representación étnico-cultural. La reapropiación del rap como estrategia de refundación de diversas comunidades ancestrales tiene un propósito esencial en la reafirmación de la cultura étnica, la cual es representada a través de los diferentes significados y símbolos locales propios de los pueblos autóctonos, sean emberás, aymaras, quechuas, mapuches u otros. Esta reconfiguración de lo autóctono y local que se cristaliza en la reivindicación étnica de las composiciones del rap, no excluye el reconocimiento de otras identidades u otras ‘consciencias’. En las reflexiones de Paul

Gilroy (1995)²⁵ sobre los procesos de formación de una identidad transnacional de la afrodescendencia se señala esa doble consciencia en relación con el deseo, o tal vez necesidad de trascender las estructuras del estado nación y las tensiones entre etnicidad y nacionalidad. El ejercicio de trascender (del lat. TRANSCENDĒRE) y así como lo acota su sentido etimológico significa 'pasar de una cosa a otra', 'traspasar'. Pues ese ejercicio de *traspasar* entre las consciencias de las identidades: identidad étnica, juvenil, transfronteriza, así como también la identidad nacional aflora con vehemencia en las composiciones del rap indígena. Es decir que si bien la construcción lírica densifica la reivindicación étnica también, se devela en las letras, la coexistencia de múltiples identidades; pero así mismo la interacción entre culturas que han estado históricamente sometidas a la desigualdad. El uso del bilingüismo en las canciones pone de manifiesto estos dos aspectos. En algunos temas se intercambia el uso de las lenguas originarias como el emberá o el quechua y aymará con el castellano. Esta combinación *transidiomática* la señala también André Marques Nascimento²⁶ en sus reflexiones sobre el rap indígena, en el cual analiza la producción de rap de jóvenes de un grupo étnico kaiowá de Brasil. La combinación de los dos idiomas, el autóctono y el castellano instaura la reafirmación de la memoria étnica a través de la expresión lírica de esas dos lenguas, una de reconocimiento oficial y la otro no. La composición de rap en lenguas prehispánicas se presenta, no solamente como discurso de interacción comunicativa incluyente, sino también como una práctica de refundación constitutiva de las comunidades y las etnias locales. La lengua es vehículo para la reafirmación de los sistemas semióticos que explican los significados y las visiones de mundo de esas culturas. La incorporación de dos lenguas distintas en el universo lírico se convierte en una forma de metalenguaje que expresa cómo esas relaciones de igualdad que se dan en el plano lingüístico deberían extenderse a las esferas de representación política. Con ello, el uso de las lenguas prehispánicas en las canciones de rap, como en muchos otros ritmos, está concebido desde un proceso de interacción que recupera la cultura a través del recurso lingüístico, pues muchas culturas fueron sometidas a la aculturación idiomática a través de las instituciones religiosas, sociales y políticas, y en consecuencia sus lenguas autóctonas fueron vetadas. Sin embargo, la situación transidiomática a la que se refiere

²⁵ Gilroy (1995), *op. cit.*

²⁶ Nascimento, André M.: «Ideología e práticas linguísticas contra-hegemônicas. Na produção de rap indígena», *Polifonia Cuiabá*, XXI, 29 (2014), pp. 91-127.

A. Nascimento debe ser observada con detenimiento, pues en contextos de diglosia tienden a haber normas claras en el uso de las lenguas que son impuestas por las relaciones jerárquicas de poder. En esa relación de normas imperantes y normas subordinadas están también las nociones de idiomas de tradición escrita y tradición oral. En este sentido es importante tener presente, como lo señala Martin Lienhard (2003), que

la diglosia no debe ser vista, por lo tanto, como una simple oposición dicotómica entre dos lenguas ni como un sistema estable. A través del contacto, el idioma europeo y el autóctono pueden sufrir ciertas modificaciones.²⁷

El dúo *Linaje Originarios* tiene producciones que contienen esa particularidad de la combinación entre emberá y castellano. Pero también tienen algunas composiciones que son monolingües. Observemos el siguiente fragmento en letra emberá y castellano:

En emberá:

El cóndor pasa

Kuriciade mu beadeade reflexión
Karitanubuade jaratanubuade
Neburutanubuade dachi cultura
Kuidayuade madre tierra
Abadautu mau chi docheke embera
Dokidibaritu dach espíritu
Ancestraltu dachia cuidatuade

En español:

El cóndor pasa

En mi mente, en mi palabra, sólo reflexión
Le estoy cantando, diciendo murmurando,
Nuestra cultura hay que cuidar
Y nuestra madre tierra y los animales también
Hay que cuidar y el agua de la vida

²⁷ Lienhard, Martin: *La voz y su huella*. México: Casa Juan Pablos, 2003, pp. 148.

Que nosotros consumimos y del espíritu ancestral
En mi corazón lo tengo.²⁸

Éste es un trozo de una de las canciones que aparece traducido al español. Los jóvenes lo interpretan en las dos lenguas para poder acceder a los dos tipos de audiencia, los hispanohablantes y los emberá-parlantes. En la mayoría de sus temáticas aparece la necesidad de cuidado y atención a la madre tierra, a los espíritus ancestrales y a otros elementos naturales que son de fundamental importancia para la cosmología emberá, como lo es el agua. En las conversaciones que sostuve con Bryan, para ellos es de suma importancia la consideración del término *abya yala*. *Abya yala* es la palabra con que la cultura kuna, que habita en los países de Panamá y Colombia, autodenominó el espacio continental al que el poder colonial llamó América o Nuevo Mundo. *Abya yala* es una autodenominación de los pueblos originarios y procede de la concepción diacrónica que la cultura kuna tiene acerca de la existencia de la tierra. En español su significado es “tierra madura o tierra de sangre” y corresponde a la cuarta etapa histórica de la tierra.

El uso de la lengua emberá también es promovido a través del uso de la radio. Existe una emisora llamada *Chami Stereo*²⁹ que opera en los territorios del departamento de Antioquia en donde se encuentra localizada buena parte del pueblo emberá, en Colombia. La programación opera en los dos idiomas, emberá y castellano, y su origen nace de un proyecto comunitario que busca recuperar las costumbres, las leyendas, los cantos y demás tradiciones orales de los miembros de esa etnia. Otro ejemplo que ilustra ese uso transidiomático de las composiciones en rap es Liberato Kani. Este es un joven compositor de rap en lengua quechua, que ha buscado difusión por la red virtual. En su entrevista en el programa Miski Takiy³⁰, expresa que sus composiciones y su último disco corresponden a un esfuerzo de varios años y que ha logrado difundir el rap en lengua quechua. Este joven rapero peruano describe su producción como parte del rap latino y resalta su trabajo en rap con la fusión con ritmos afros y andinos. En sus letras aparece también esa com-

²⁸ La letra en español fue tomada del siguiente enlace: <https://linaje.originales.wordpress.com/nosotros/> (consultado 11-I-2017).

²⁹ En el siguiente enlace se pueden registrar las voces indígenas que llevan a cabo el proyecto de la emisora: <https://www.youtube.com/watch?v=MvztHGKx3l4> (consultado, 5-XII-2016).

³⁰ La presentación de Liberato Kani se puede ver en el siguiente enlace virtual (realizado en 2 de julio de 2016): <https://www.youtube.com/watch?v=9odXB9aLsGg&index=1&list=RD9odXB9aLsGg>. (consultado 8-I-2017).

binación entre quechua y castellano. Veamos este fragmento de su composición:

En kechwa y español:

Kaykunapy³¹ (“Por estos lados”)

Kaykunapy ñuqan purichkani tukuy Law
Takimuspa allinta rimachkani
Wasymanta llusqsimuspa ñuqan
Pasarqani kaymi puchaw qankunapaq
Llaqtamasiykuna apamuchkaiky hip hop kay
Killapi tuta hatarimuspa altuman qawaspa, umayta
Muyuspa
Haku hermanuykuna qakuna (hankuna) hatarimuychik
Haku hermanuykuna qakuna (hankuna) hatarimuychik

Pues hoy desperté con las ganas
De querer conocer, viajar de sentirme bien
My friend
Y fluyendo con el viento y cantar de toda
Cultura que queda en mi retina cada vez
Que paso por aquella esquina de nombre
Que quedó marcado en la historia de nuestra nación
Somos el canto que nunca se perdió tan
Fuerte como un tenor que se escuche mi voz
En cada rincón

Kaykunapy ñuqan purichkani tukuy Law
Takimuspa allinta rimachkani
Wasymanta llusqsimuspa ñuqan
Pasarqani kaymi puchaw qankunapaq
Llaqtamasiykuna apamuchkaiky hip hop
Kay killapi tuta hatarimuspa altuman qawaspa, umayta
Muyuspa
Haku hermanuykuna qakuna (hankuna) hatarimuychik
Haku hermanuykuna qakuna (hankuna) hatarimuychik

Tranquilo vivo en mi tierra de países
Y colores de costumbres y regiones
Que al pasar el tiempo, formó parte de mi vida,

³¹ La escritura del texto en idioma quechua se ha tomado tal cual aparece en el video de la canción. Éste se puede ver en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=wHalbAgMm8Q> (consultado 8-I-2017).

María del Pilar Ramírez Gröbli

Mientras sigo relajao con una sonrisa
Donde el caminar por avenidas de nuestra serranía,
Expresión y música para la poesía
De este viajero bohemio
Que sólo danza con la cultura andina
Que siente mi alma, Sí con la cultura andina
Que siente mi alma, con la cultura andina que siente mi alma.

La visibilización de las voces juveniles en idioma emberá, quechua, aymara, entre otros, a través de la interpretación del rap y del hip hop, ritmos ajenos a los tradicionalmente usados en la cultura nativa, es una muestra del intercambio entre los flujos globalizantes que se insertan en los espacios locales y forman parte del discurso de expresión artística transcultural. Como se mencionó antes, esas prácticas sonoras forman parte de un circuito en el que el lenguaje musical transnacional promete una proyección y el reconocimiento de una cultura indígena que probablemente no alcanzaría con otros ritmos musicales de menor difusión. Sin embargo, no podemos considerar que esas influencias que se difunden en diversos sitios del planeta y que son captadas por grupos sociales con características similares de marginación surtan el mismo efecto en lo que a la construcción de las culturas locales y sus formas de representación se refiere. En este sentido, la práctica sonora del hip hop y el rap sirven como un código musical que reactiva el florecimiento de una genealogía étnico-cultural, en la que son los jóvenes, especialmente, los artistas que protagonizan ese proceso. Se trata de la reivindicación de las subjetividades indígenas y ancestrales que fueron sumidas a la marginalización y desplazadas por lenguas impuestas en el poder colonial. George Stavrias (2005) presenta en su artículo algunas reflexiones sobre el uso del hip hop en Australia. Las composiciones de hip hop en lenguas nativas son una expresión de la reafirmación que los jóvenes crean para vivir y redescubrir su identidad *aborigen*. Este autor describe a tres jóvenes hiphoperos en Australia que componen en sus lenguas nativas y señala tres características por las que esta práctica sonora puede ser reapropiada con cierta facilidad a escala transnacional. G. Stavrias considera que el uso del "hip-hop y su apropiación crítica están profundamente vinculados a la lógica interna del *sampleado* o muestreo, representación y flujo"³². El *sampleado* se refiere a la posibilidad de incorporar ritmos y géneros musicales diversos. Esto sucede de

³² Stavrias (2005), *op. cit.*, p. 46.

facto en las composiciones de *Linaje Originarios* que toma la música andina en combinación con el beat del rap. Igualmente es visible esta práctica en los grupos de Bolivia en los que se toma la saya afroboliviana para acompañar el compás del rap y sus letras. Se podría reconocer en muchos intérpretes esa facilidad de combinación que ofrece la interpretación simultánea del rap y otros ritmos. La representación tiene variaciones y muestra especificidades de acuerdo con los contextos locales, pero lo que sí queda claro es que el fondo de esa representación está estrechamente vinculada con los sistemas de exclusión socioeconómicos y políticos en los que los grupos sociales que quedan al margen se manifiestan en contra de ello. De alguna forma se podría sugerir que el rap como fenómeno transnacional recodifica las singularidades de las poblaciones locales y a través de ese género musical se desconstruye una ideología totalitaria llamada globalización. Así, esas formas de manifestarse adquieren propiedades particulares pero emergen desde terrenos similares de exclusión y subordinación compartidos.

FORMATOS: ABIGARRADOS VERSUS HÍBRIDOS

Aunque, como hemos visto anteriormente, existe una combinación de ritmos musicales y se constata la alternancia de lenguas autóctonas y lengua castellana, ese acoplamiento entre distintos o desiguales no desemboca necesariamente en la manifestación de procesos de hibridación. Aun si el paradigma sobre la *pluralidad cultural* en América Latina sugiere una especie de bricolaje en las producciones culturales que parecen haber difuminado las fronteras entre clase, etnia, nación, entre otras categorías; en las prácticas políticas, sociales y económicas permanece aún un orden jerárquico acentuado. Eso quiere decir que esta expresión musical del rap emberá no se puede considerar como producto que manifieste una especie de hibridez cultural. N. Canclini plantea la hibridez como resultado de procesos de deterritorialización geográfica que se han generado a raíz de los movimientos y flujos migratorios. Y sin dejar de reconocer que la combinación entre elementos que se consideran autóctonos con aquellos que se consideran modernos ha dado origen a intercambios fluidos y, en algunos casos, a circulación masiva, es preciso hacer un deslinde de ese flujo y sus efectos en pueblos y comunidades no-migratorias. Las reivindicaciones de comunidades con estrecha vinculación a lo territorial muestran singularidades que las distinguen de otros grupos sociales. Sus categorías de valoración sobre recursos naturales o sobre

relaciones sociales parten de paradigmas que, en muchas ocasiones, entran en contradicción con las visiones de mundo construidas en la base ontológica del utilitarismo.

Los procesos de intercambio y el uso de expresiones y material musical provenientes de otras latitudes, antes que generar productos culturalmente híbridos, contribuyen a construir un metalenguaje musical que cuestiona la heterogeneidad y diversidad culturales en otros niveles de contacto social. Desde esa perspectiva, estos productos funcionan como piezas resistentes, incluso rebeldes, si se quiere, que se insertan en la deconstrucción de discursos de poder y que, partiendo de la creación musical, buscan abrir espacios donde no tiene lugar lo heterogéneo, como son las esferas políticas, económicas y sociales. Por ello la noción de nexos abigarrados, que ha sugerido René Zavaleta Mercado³³ para definir las relaciones y las dinámicas de la cultura política en Bolivia, sería más apropiada y más ilustrativa para comprender esos procesos de intercambio cultural también en la música. Observar esos procesos de intercambio de las prácticas musicales, artísticas, lingüísticas a través de los lentes del *abigarramiento* nos permite lidiar de mejor manera con la coexistencia temporal y espacial de diversas formas y categorías de pensamiento en las sociedades de la América Latina. Categorías que en algunos casos pueden llegar a ser inconmensurables. Así las cosas, la interpretación musical del rap en un lenguaje étnico local expresa dicha coexistencia y la trasciende más allá de lo que pudiera ser catalogado como efecto de los flujos puramente globalizantes y transnacionales. Lo que ejemplifican esas composiciones no es exclusivamente la apropiación de otros formatos musicales dentro de su cultura étnica. Lo que esas canciones en lengua emberá ilustran es, más bien, la utilización de un material sonoro que —difundido por la industria musical como *música del mundo*— puede convertirse en fragmento musical que permite establecer la distinción entre un conjunto heterogéneo de compases dispuestos para vehicular el discurso étnico hacia las sociedades no emberás. La práctica musical del rap, en este caso, sirve de herramienta de representación que facilita la comunicación y reafirmación de los discursos étnicos. Si bien tiene un alcance significativo en los procesos de reconocimiento generacional, estimo que el rap como género musical no tiene mayores alcances en el cambio, transformación o sustitución dentro de las concepciones musicales de la cultura nativa emberá. Me referiré a ello en detalle más adelante.

³³ Zavaleta Mercado, René: *Lo nacional-popular en Bolivia*. México: Siglo Veintiuno, 1986.

Por otra parte, el uso del rap tiene efectos en la audiencia destinataria de las composiciones. En el contexto nacional, estas canciones tienen un efecto sobre 'nuestro' imaginario de lo indígena. En específico, las letras tanto en emberá como en castellano aportan a un acercamiento y conocimiento de la etnia emberá en Colombia. En la entrevista realizada hace unos meses³⁴, Bryan, en nombre del dúo, afirmaba que sus composiciones distan de los temas que caracterizan las composiciones de rap tradicional, en cuyos temas aparecen con frecuencia los estragos de diversas formas de violencia en la sociedad. El resguardo indígena Marcelo Tascón al que pertenecen estos dos raperos no estuvo afectado por el conflicto armado. Un acento importante lo dan a la composición en idioma emberá y afirman que "en otros países ya olvidaron a los indígenas. Olvidaron cómo se habla la lengua indígena"³⁵. El rescatar del olvido a la cultura emberá a través del uso de su lengua autóctona es expresado por este dúo como uno de sus mayores propósitos y motivaciones para componer. En algunos de los comentarios que han recibido estos compositores, se les cuestiona sobre lo paradójico que resulta el hecho de que justo la afirmación del olvido de las culturas indígenas se contraste con presentar un *performance* en un ritmo musical que no identifica propiamente su cultura nativa. Sin embargo, los raperos no lo consideran como un abandono a sus formas tradicionales de expresión, sino como una posibilidad de poder hacer uso de un lenguaje musical transnacional para resaltar lo étnico-local, apelando a un idioma amerindio, a la iconografía y el vestuario que exhiben en la presentación de sus videos. Porque ésa es otra de las particularidades que presenta este dúo de primos: su atuendo. Pues no recurren a los íconos del vestuario que suelen utilizar los grupos de raperos afrodescendientes. Estos jóvenes emberá llevan en las manos pulseras y vinchas y plumas en la cabeza, todas ellas manualidades que son elaboradas tradicionalmente por la cultura emberá-chamí. En la misma entrevista referida previamente³⁶, uno de los integrantes del dúo relató que el collar que llevaban en el pecho fue elaborado por su madre con chaquiras: ese collar tiene la figura del tigre que simboliza el atributo de la fuerza que necesitan para presentarse en los escenarios que frecuentan. En la cabeza llevan el collar de la sabiduría y el pensamiento. El acoplamiento de las piezas musicales incorpora, además, temas conocidos en la música andina tradicional. Las pis-

³⁴ Entrevista telefónica que realicé con Bryan, uno de los integrantes del dúo *Linaje Originarios*, el día 10 de enero de 2017.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

María del Pilar Ramírez Gröbli

tas que sirven de fondo musical para acompañar sus letras son algunas de las clásicas canciones de la región andina como «El cóndor pasa» que es interpretado de forma instrumental, mientras ellos cantan en su idioma nativo.



ORALIDAD MODERNIZANTE

En los mundos prehispánicos las prácticas rituales desdibujan, aun hoy en día, las fronteras entre lo contado y lo cantado. Las características que se le atribuyen a las representaciones del ritmo rap se pueden asemejar a las *cantilaciones*, que sin ser exclusivas de los pueblos originarios, también son usadas por algunos de ellos. En un estudio realizado por Ángel Acuña y Miguel Ángel Berlanga³⁷ sobre la etnia yukpa que habita en los territorios de Colombia y Venezuela, él señala la cantilación

como la forma más frecuente de canto [que se realiza junto con la danza], una estructura no cerrada de las piezas, heterofonía y heterorritmia, entonación con boca cerrada e imitación de sonidos de animales.³⁸

Se trata de formas de canto que, guardadas las proporciones, encuentran algunos elementos de coincidencia con lo que es el rap. El uso de las lenguas amerindias, que se venía discutiendo anteriormente, es además un mecanismo para transportar al vernáculo el género del rap, lo que, en últimas, aporta al proceso de redescubrimiento y dinamización lingüísticos tanto de esa lengua nativa como de su literatura oral. Es decir, es dar mayor visibilidad a culturas esencialmente orales cuya riqueza

³⁷Acuña Delgado, Ángel/ Berlanga Fernández, Miguel Ángel, cit. en: Miñana Blasco, Carlos: «Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama regional», *A contratiempo. Música en la cultura*, 13, (2009).

³⁸ Miñana (2009), *op. cit.*, p. 36.

es explorada a través de ritmos considerados como modernos. En este sentido, no debe parecernos extraño que las culturas étnicas hagan uso de géneros modernos y transnacionales para reconstruir los discursos de su cultura ancestral y su construcción discursiva respecto a temas políticos, históricos o ecológicos. Si bien se ha reconocido en los estudios culturales la vitalidad de los repertorios indígenas y, lejos de quedar como piezas monolíticas, las creaciones verbales son muestras sumamente significativas del vigor que caracteriza el universo creativo de la oralidad. Y es que la cultura emberá, en Colombia, se ha puesto en un trabajo enorme de recuperación de su acervo cultural. Como lo vimos antes, han montado una emisora de radio para darle vida y voz a su cultura, y también se ha hecho gran empeño en llevar al mundo escritural parte de su riqueza oral y narrativa. Sin embargo, la compilación escrita sobre la oralidad emberá se escribió en castellano. Este trabajo sobre la literatura oral emberá realizado por Floresmiro Dorigamá y Mauricio Pardo en 1984 recoge diversas leyendas que relatan los tres mundos y sus relaciones. Hay leyendas sobre el principio, sobre los elementos naturales, sobre los jaibanás, sobre la guerra, sobre los animales, entre otros. En su compilación titulada *Zrōarā néburā, historia de los antiguos: literatura oral emberá*³⁹, M. Parra, el compilador, anota que la mayoría de las historias fueron contadas por una de las personas más importantes y que poseía gran conocimiento sobre la estructura genealógica de los emberás que habitan en la región del Pacífico chocono. Un interés especial por llevar *ēbēra bedea* —en emberá, 'lengua emberá'— al mundo fonográfico, lo asumió el etnolingüista Rito Llerena Villalobos, quien desde el año 1995 coordinó un trabajo fonológico junto con Daniel Aguirre y Édgar Hoyos sobre la escritura y la fonética de esta lengua⁴⁰. Esa decisión fue el resultado de un proceso de alfabetización que se llevó a cabo en lengua emberá. En el marco de ese proyecto, se capacitó a un grupo de jóvenes para ser multiplicadores de la lengua hablada y escrita, simultáneamente en el ejercicio de su labor como docentes en los diferentes asentamientos donde habitan las comunidades. Lo primero que se empezó a consignar de forma escri-

³⁹ Dogiramá, Floresmiro/ Pardo, Mauricio: *Zrōarā néburā, historia de los antiguos: literatura oral emberá*. Bogotá: Centro Jorge Eliecer Gaitán, 1984.

⁴⁰ Llerena Villalobos, Rito/ Aguirre Licht, Daniel/ Hoyos Benítez, Édgar: *Estudios fonológicos del grupo Chocó. Lenguas aborígenes de Colombia, Descripciones*. Bogotá: Colciencias, 1995. Asimismo se puede consultar un artículo sobre la creación de la escritura de la lengua emberá en el siguiente enlace: «La lengua emberá katio ya se puede escribir», *El Heraldo*, 13-X-2014, <http://www.elheraldo.co/tendencias/la-lengua-Emberá-katio-ya-se-puede-escribir-169792> (consultado 29-IX-2016).

ta fueron los mitos y leyendas de la cultura originaria. Aunque el proyecto parece haber surtido frutos en términos de revitalización lingüística y oralidad de la lengua emberá, el marco en el cual surgió esa idea no fue para nada beneficioso para los nativos. Pues el proyecto para recrear gráficamente la lengua emberá se deriva de un acuerdo que firmó esa comunidad étnica con la empresa Urrá tras la construcción del megaproyecto de la hidroeléctrica Urrá llevada a cabo por un consorcio conformado por empresas colombianas y canadienses. El proyecto de la hidroeléctrica desplazó a gran cantidad de la población de las tierras altas del Sinú. De acuerdo con Fernando Castrillón Zapata (2012):

El costo que trasladó Urrá a los emberá katío del Alto Sinú, fue aún más grande y desproporcionado: las mejores tierras fueron inundadas, el pescado, la principal fuente de proteína de la población se extinguió, la organización fue desmantelada y el liderazgo asesinado. Todos estos factores y las indemnizaciones particulares, como medio de reparación ordenado por sentencia de la Corte Constitucional (T 652 de 1998) no contribuyeron realmente a la reconstrucción social y económica de este pueblo; por el contrario, desarraigaron y desplazaron a muchas familias hacia las ciudades de Tierralta y Montería. Si los impactos en su vida económica fueron drásticos, más graves fueron aún los impactos en la cultura y organización social, que ha puesto a este pueblo en la lista de aquellos que están condenados a desaparecer.⁴¹

Este evento no ha sido el único al que se ha tenido que enfrentar la comunidad emberá por la defensa del territorio en Colombia. En contra de la imposición centralizada de este megaproyecto, con un proceso disfrazado de consulta, en 1994, un numeroso grupo de nativos emberá se lanzó en balsas al Río Sinú para manifestar su total desacuerdo acerca de la construcción de las hidroeléctricas Urrá I y II. Si bien estas situaciones de desplazamiento territorial, violencia estructural por parte del Estado y violencia armada por parte de los grupos en conflicto han sacudido a algunos resguardos más que a otros, toda la comunidad emberá se ha visto afectada directa o indirectamente. Las canciones compuestas por el dúo *Linaje Originarios*

⁴¹ Castrillón Zapata, Fernando (et al.): «La represa de Urrá y los emberá katío del Alto Sinú: una historia de farsas y crímenes», *Semillas*, 36-37 (diciembre 2008), s. p.

reconstruyen en sus letras la necesidad de preservar el territorio, de encontrar una sintonía con los elementos naturales, así como también de restablecer formas de reconciliación con las esencias creadoras y reguladoras de la estabilidad existencial del universo, en donde las acciones humanas tienen un papel determinante.

CATEGORÍAS DE LO MUSICAL EN EL MUNDO INDÍGENA

Antes de referirme a las categorías de lo musical en el mundo indígena es sumamente necesario situar las concepciones de espacialidad que se refuerzan a través de lo musical en las culturas originarias. Previamente se ha mencionado que en las comunidades étnicas no-migrantes se pueden observar particularidades en las relaciones de espacialidad y temporalidad, que las distinguen de las 'prácticas globalizantes' de otros grupos poblacionales. Las diversas formas de producción artística que emergen de los contextos no-migrantes reivindican la importancia del *lugar* y de lo *local* como espacio de construcción de sus identidades, ya sean étnicas, campesinas, o correspondan, más bien, a un espacio múltiple de consciencias identitarias. Esta focalización hacia los tópicos *lugar* y *localidad* no significa que la construcción tanto social como discursiva de ese espacio sea hermético o que esté vetada de las influencias que puedan provenir de fuera, sean de corte internacional, regional o transnacional. Lo que sí se puede constatar es que las relaciones de espacio —así como la noción de espacialidad— están definidas en gran parte por una multidimensionalidad conceptual de 'territorio'. En la actualidad, una de las principales dificultades que enfrentan muchas comunidades por la lucha territorial tiene que ver con la simplificación y el reduccionismo que han impuesto los sistemas económicos y políticos de la nación sobre el concepto *territorio*. La concepción espacial ancestral abarca otras dimensiones además de lo físicamente perceptible. Se contemplan allí interacciones territoriales que enmarcan lo humano, lo no humano y lo espiritual. En la configuración cartográfica del espacio territorial que habitan los emberá existen tres atributos que distinguen y determinan el uso de los espacios. *El espacio prohibido*: son aquellos lugares en los que no se permiten actividades humanas de caza de pesca, siembra, ni recolección, entre otras. A estos lugares corresponden algunos ríos, montañas y manglares en donde habitan divinidades. *El espacio encantado*: son espacios en los cuales el acceso es restringido y no se puede ingresar sino con el permiso de los seres espirituales, y esto a

través de los rituales para solicitar a esos seres la posibilidad de ingreso. También están en este grupo ríos, lagunas, quebradas. *El espacio comunal*: son las áreas en las que habitan las comunidades y los pueblos y en donde se pueden llevar a cabo diversas actividades humanas para la producción y las celebraciones ceremoniales.

La importancia del *lugar* ha sido destacada por muchos autores. Arturo Escobar, en su ensayo *La naturaleza del lugar y el lugar de la naturaleza*⁴², afirma que muchos procesos locales no son necesariamente resultado de un intercambio de flujos motivados por la llamada globalización, sino que existe también una reconstrucción de los discursos locales que escapan a las lógicas mercantiles de capital y de negociación monetarias. Este autor se refiere a concepciones culturales que se construyen localmente sobre la naturaleza, el uso, el beneficio, el bienestar en las cuales subyacen otros preceptos de valoración diferentes a la economía de mercado. Ahora bien, la música rap que se convierte en material sonoro de corte transnacional recrea y hace visibles espacios étnico-culturales. En este caso, el rap emberá reconstruye a nivel meta-lírico la comprensión de una espacialidad redimensionada y que corresponde con la distinción del *lugar* anteriormente descrita. En ella se expresa una clara posición en contra de la minería. Como lo podemos ver en estos versos, a continuación, que son parte de la canción «Por mi tierra»:

Por mi tierra⁴³

Madre tierra que siempre tiene una conexión
Te expreso con toda la sensación
De mis letras de expresión
Hay canalización que abre la mente
La persona tiene que estar consciente
Te comparto lento rápidamente
De nuevamente expreso a mi originalidad
No hablo de ninguna maldad
Que puede dañar la mente de las personas
Hablo de mi ancestralidad

⁴² Escobar, Arturo: «El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?», en: Lander, Edgardo (comp.): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, 2000, pp. 113-143.

⁴³ El video que corresponde a la canción de esta letra se puede apreciar en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=abEMLJy_BLE (consultado 11-X-2016).

Mis hermanos, démonos la mano sin hacer daño
Les digo de corazón
El universo conspira y respira tres veces
Y te dirá buenas cosas hablarán
Las leyes y ojalá si es de corazón no falles
Todos cometemos errores
Pero no volver a hacerlo
Debemos coger las leyes
No falles no talles en donde no te conviene estar
[...]

Contra la minería
A pensar, meditar reaccionar
Y alzar la voz fuerte, de nuevamente
Sin pensar no necesitas expresar a un maligno

Que se llama la minería
Que quiere destruir a la madre tierra
A mí, no me aterra
Todos mis hermanos alcemos la voz
Conectando con la madre tierra

[Trozo cantado en idioma emberá]

A cantar, expresar sobre la minería
Que nos quiere acabar
Que nos quiere hacer mal
Ese mal ejemplo
Para la sociedad
Nuestra tierra lo que haremos es cuidar
Como buenos campesinos indígenas
Hay que proteger y trabajar
Lucharemos, gritaremos
Hasta el fin de nuestra vida
Porque si no lo hacemos nuestra tierra está perdida
Perdón me equivoqué
Nunca la vamos a perder, no, no nunca la vamos a perder
A la tierrita...

[...]

A nuestros resguardos indígenas, la fuerza de la Abya yala
somos una sola bandera.

En las canciones, el espacio musical parece ser un lugar intermedio cuya función es escenificar la intercomunicación entre

los espacios determinados en su cosmología. Asimismo y de forma análoga, la interpretación de la música rap es utilizada como espacio de acceso tanto para la interacción con otros grupos que conforman la nación, otras etnias y también, como dimensión para reconstruir su historia étnica e “indígena”. De tal manera que esa vinculación entre lo físico y lo sonoro como territorios integrados en un conjunto semiótico nos permiten reconocer una construcción mítico-religiosa que enlaza y articula espacios y prácticas. Visto desde esta perspectiva, la práctica sonora étnica se deslinda del concepto moderno de música. El concepto moderno se apoya más en las funciones de entretenimiento, diversión, entre otras, y se apoya en la etimología griega, en la cual la música significa el “arte de las musas” y es una manifestación artística y estética para expresar emociones, pensamientos, pero también puede ser un estímulo para el oyente. Ese deslinde muestra que las concepciones que caracterizan la música en culturas étnicas originarias están enmarcadas dentro de otras categorías. En especial, la música y el baile han tenido históricamente funciones muy definidas al servicio del bienestar y la renovación comunitaria y colectiva en las comunidades ancestrales. Asimismo, las prácticas sonoras han sido utilizadas para la comunicación entre los diversos mundos existentes —humanos y no humanos— que conforman las cosmologías indígenas, sean éstas andinas, caribeñas, amazónicas o pertenezcan a otras regiones. Es decir que cuando observamos cómo el dúo *Linaje Originarios* rapea en lengua emberá no podemos asumir ni que los intérpretes ni que sus comunidades de origen le atribuyan a esos formatos musicales los significados de identidad, cualidades sonoras, emociones o representaciones del universo sonoro que les atribuimos los no nativos emberá a ese género. Si bien en las letras de sus canciones se resalta la importancia de la voz y del canto, en primera instancia se presenta la importancia del retorno lingüístico de la lengua emberá en el rap, así como se observa en el siguiente fragmento:

Ya hablando, así cantaremos/ por esto yo en nuestro idioma/
estoy cantando/ mi talento musical estoy mostrando/ [...]
Los HIJOS INDÍGENAS/ rap hay que cantar y cantaremos/ en
nuestro idioma esto es así/ en nuestro idioma esto es así.⁴⁴

Las categorías de música y sonido en los pueblos originarios se enmarcan en una naturaleza diferente: se distinguen según

⁴⁴ Fragmento de la canción «Hijos indígenas», <https://www.youtube.com/channel/UC748MBYOnWGjWfzc-mummwA> (consultado 12-XII-2016).

las ofrendas o peticiones de salud, de protección, de ciclos de vida, entre otros. Las prácticas sonoras y los lenguajes musicales de las culturas étnicas están insertados y articulados con los lenguajes de creación, de muerte, de mundos espirituales. Las manifestaciones musicales se encargan de articular y enlazar diversos sistemas semióticos que forman parte de las cosmologías indígenas. En el trabajo de recopilación que realizó Mauricio Pardo (1984), citado anteriormente, sobre literatura oral de los emberá, se aclara en la parte introductoria que el cacique de la comunidad que contó las leyendas se refirió a las formas de canto como partes imprescindibles de los rituales de sanación. Y es que muchos de los idiomas indígenas ni siquiera contienen en su léxico palabras que corresponden a lo que la ‘cultura occidental’ designa como *música*, *canto* o *baile*. Como lo describe el siguiente fragmento en la investigación de Carlos Miñana Blanco (2009):

Cuando se habla de “música”, de “canto” o de “instrumento musical” hay que anotar que éstos son conceptos que se entienden de forma muy diversa entre los pueblos indígenas y que incluso la mayoría de ellos no tienen una palabra equivalente en su lengua. ¿El rezo y el agitar la maraca de un chamán están más cerca de la música, de la oración o de la medicina? ¿Podemos hablar de la música como un fenómeno sonoro independiente del baile?⁴⁵

Esa difusa frontera entre contar y cantar en la producción musical de las culturas étnicas ancestrales —que se había mencionado anteriormente— está relacionada también con las características fonéticas de diversas lenguas prehispánicas, pues muchas de ellas son lenguas tonales. Un estudio sobre las tradiciones musicales de los emberá chamí fue realizado por María Eugenia Londoño y fue publicado en el año 2000. Esa investigación se enfoca especialmente en la descripción del sistema musical de esa comunidad y el aporte en los procesos de reapropiación cultural y etno-educativa. En este estudio se indica que en los años 1930 se utilizaba el tambor como instrumento musical exclusivo. Además, la interpretación de ese instrumento, así como el canto, podían ser realizados solamente por el *jaibaná* en las ceremonias de rituales. Informaciones actuales sobre la permanencia de esas prácticas rebasan el propósito de este artículo,

⁴⁵ Miñana (2009), *op. cit.*, p. 6.

pero lo que sí es significativo recalcar es cómo los territorios de la musicalidad y la danza se muestran como esferas inseparables en los mundos ancestrales. Y ellas están estrechamente conectadas con funciones que regulan la vida comunitaria y sus relaciones con otros mundos existentes, que no son sólo humanos y/o físicos.

DISCOGRAFÍA

- «Chocquibtown», <http://www.chocquibtown.com/> (consultado 21-IX-2016).
- Bojórquez, Abraham: «Ukamau y Ké». Fundación Wayna Tambo. Casa Juventud de las culturas. Bolivia: s.a.
- Liberato Kani «Kaykunapy» («Por estos lados»), <https://www.youtube.com/watch?v=wHalbAgMm8Q> (consultado 8-I-2017).
- (realizado en 2 de julio de 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=9odXB9aLsGg&index=1&list=RD9odXB9aLsGg> (consultado 8-I-2017).
- Linaje Originarios: «El cóndor pasa», <https://www.youtube.com/watch?v=8Q68wBc4naQ&feature=youtu.be> (consultado 11-X-2016).
- «Por mi tierra», https://www.youtube.com/watch?v=abEMLJy_BLE (consultado 11-X-2016).
- Otros títulos: <https://www.youtube.com/channel/UC748MBYOnWGjWfzc-mummwA> (consultado 12-XII-2016).
- Música y músicos de la región. Zona de Reserva Campesina del Valle del Río Cimitarra: «Relatos musicales para la memoria histórica». Colombia: Prensarural, 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña Delgado, Ángel/ Berlanga Fernández, Miguel Ángel: «Caracterización temática y musicológica de la danza Yupa», *Cairón. Revista de ciencias de la danza*, 6 (2000), pp. 75-90.
- Biblioteca Nacional de Colombia/ Ministerio de Cultura: «Cartografías de prácticas musicales en Colombia», <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartografias-de-practicas-musicales-en-colombia>. (consultado 19-II-2015).

- Castrillón Zapata, Fernando (et al.): «La represa de Urrá y los emberá katío del Alto Sinú: una historia de farsas y crímenes», *Semillas*, 36-37 (diciembre 2008), s. p.
- Dogiramá, Floresmiro/ Pardo, Mauricio: *Zrōarā néburā, historia de los antiguos: literatura oral emberá*. Bogotá: Centro Jorge Eliecer Gaitán, 1984.
- Emisora *Chami Stereo*: <https://www.youtube.com/watch?v=MvztHGKx3l4> (consultado, 5-XII-2016).
- Escobar, Arturo: «El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?», en: Lander, Edgardo (comp.): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, 2000, pp. 113-143.
- Hernández Salgar, Óscar: *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción de las músicas populares en Colombia 1930-1960*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016.
- Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- «La lengua embera katío ya se puede escribir», *El Herald*, 13-X-2014, <http://www.elheraldo.co/tendencias/la-lengua-Emberá-katio-ya-se-puede-escribir-169792> (consultado 29-IX-2016).
- Lienhard, Martin: *La voz y su huella*. México: Casa Juan Pablos, 2003.
- Marques Do Nascimento, André: «Ideología e prácticas lingüísticas contra-hegemónicas. Na produção de rap indígena», *Polifonia Cuiabá*, XXI, 29 (2014), pp. 91-127.
- Martín-Barbero, Jesús: *A sur de la modernidad. Comunicación globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh: Nuevo Siglo, 2001.
- Miñana Blasco, Carlos: «Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama regional», *A contratiempo. Música en la cultura*, 13, (2009), pp. 1-50.
- Poe, Karen: *Boleros*. Heredia, Costa Rica: Euna, 1996.
- Pueblos originarios, <http://pueblosoriginarios.com/sur/caribe/Emberá/jaibanismo.html> (consultado 12-X-2016).
- Puentes, Ramos José: «Indígenas emberá chamí incursionan en el rap para preservar su idioma», *El Tiempo*, 4-VIII-2016, <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/linaje-originarios-el-rap-con-el-que-indigenas-conservan-su-idioma/16661549> (consultado 12-X-2016).
- Ramírez Gröbli, María del Pilar: «La representación entre el yo y el nosotros en cantos y relatos del desplazamiento en Colombia», en:

María del Pilar Ramírez Gröbli

- Gil González Antonio (ed.): *Las sombras del novelista. AutoRepresentacioneS# 3*. Binges: Éditions Orbis Tertius, 2013, pp. 297-310.
- «Itinerarios líricos de la inclusión: el hip-hop y el rap en Colombia», *Alter/ nativas*, 2 (2014), pp. 1-34.
- Raussert, Wilfred: «Inter-American Border Discourses, Heterotopia and Translocal Communities in Courtney Hunt's Film *Frozen River*», *Norteamérica*, VI, 1 (January-June, 2011), pp. 15-33.
- Silva, Renán: *Sociedades campesinas, transición y cambio cultural en Colombia. La Encuesta Folclórica Nacional de 1942. Aproximaciones analíticas y empíricas*. Medellín: La carreta Social. Bogotá: Universidad Javeriana, 2016.
- Stavrias, George: «Droppin' Councious Beats and Flows. Aboriginal Hip Hop and Youth Identity», *Australian Aboriginal Studies*, 2 (2005), pp. 44-54.
- Tascón, Bryan (10-I-2017): Entrevista con Bryan Tascón, *Linaje Originarios*. Vía telefónica (Skype).
- Wade, Peter: «Construcciones de lo negro y de África en Colombia. Política y cultura en la música costeña y el rap», en: Mosquera, Claudia/ Pardo, Mauricio/ Hoffmann, Odile (coords.): *Afrodendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/ Instituto Colombiano de Antropología e Historia, (Insitut de Recherche pour la Développement/ Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Alternativos), 2002, pp. 245-278.
- Walsh, Catherine/ León, Edison/ Restrepo, Eduardo: «Movimientos sociales afro y políticas de identidad en Colombia y Ecuador», en: Convenio Andrés Bello (ed.): *Siete cátedras para la integración*. Bogotá: La imprenta Editores, 2005, pp. 211-253.
- Zavaleta Mercado, René: *Lo nacional-popular en Bolivia*. México: Siglo Veintiuno, 1986.