

## Contrarrelatos de la pureza indígena: el IndianiRAP como una oportunidad de sentir, tensionar e intervenir desde las emociones\*

Counter-Narratives of Indigenous Purity: IndianiRAP as an Opportunity to Feel, Provoke, and Intervene through Emotions

Contranarrativas de Pureza Indígena: IndianiRAP como una Oportunidade para Sentir, Provocar e Intervir através das Emoções

Germán Andrés Santofimio Rojasa<sup>a</sup>

Universidad del Tolima, Colombia

gasantofimior@ut.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3370-690X>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp42.cpii>

Recibido: 19 septiembre 2021

Aceptado: 11 agosto 2022

Publicado: 30 octubre 2023

### Resumen:

El acercarnos al rap de jóvenes indígenas colombianos ha sido una posibilidad de afectación por medio de sus ritmos, narrativas de vidas e historias; movilizando y resignificando comprensiones sobre *lo indígena* como apuestas en tensión en su desajuste conceptual propiamente. Para ello, se abordaron las políticas de autorrepresentaciones reflejadas en sus propuestas musicales, se identificaron las disputas que emergen desde el rap y la manera en que entran en contacto con estas desde las emociones. Como resultado y primera contribución se teoriza a manera de intervención el IndianiRAP como un proceso identitario que transgrede las concepciones binaristas y salvacionistas de los sujetos indígenas catalogados como seres puros e inamovibles.

**Palabras clave:** narrativas emocionales, zona de contacto, autorrepresentaciones, identidad, IndianiRAP.

### Abstract:

Approaching the rap of young indigenous Colombians has been an opportunity for emotional impact through their rhythms, life narratives, and stories; mobilizing and redefining understandings of indigeneity as contested stakes in their own conceptual misalignment. To do this, the policies of self-representation reflected in their musical proposals were addressed, the disputes that emerge from rap were identified, and the way they come into contact with them through emotions. As a result and initial contribution, IndianiRAP is theorized as an identity process that transcends binary and salvational conceptions of indigenous subjects categorized as pure and immovable.

**Keywords:** emotional narratives, contact zone, self-representations, identity, IndianiRAP.

### Resumo:

Abordar o rap dos jovens indígenas colombianos tem sido uma oportunidade para um impacto emocional por meio de seus ritmos, narrativas de vida e histórias; mobilizando e redefinindo compreensões de indigeneidade como pontos contestados em seu próprio desalinhamento conceitual. Para isso, foram abordadas as políticas de autorrepresentação refletidas em suas propostas musicais, identificadas as disputas que surgem do rap, e a maneira como entram em contato com elas por meio das emoções. Como resultado e contribuição inicial, o IndianiRAP é teorizado como um processo identitário que transcende concepções binárias e salvacionais de sujeitos indígenas categorizados como puros e imóveis.

**Palavras-chave:** narrativas emocionais, zona de contato, autorrepresentações, identidade, IndianiRAP.

## IndianiRAP: hacia una construcción socioemocional de las identidades

El acercarnos al rap de jóvenes indígenas colombianos ha sido una posibilidad de afectación por medio de sus ritmos, narrativas de vidas e historias, movilizando y resignificando comprensiones sobre lo indígena como apuestas en tensión en su desajuste conceptual propiamente. Este implicó el reconocimiento y acercamiento a las propuestas de rap indígenas en contraste con el ejercicio introspectivo realizado a partir de ese *encuentro-*

*contacto* con jóvenes<sup>1</sup> y sus apuestas musicales. Aquello permite una relación bidireccional entre afectos y emociones que nos sumergen en el mundo de las identidades como un concepto todavía en construcción desde la representación musical, zonas de contacto y economías socioafectivas.

Así, el proceso de identificación con los objetos de sentimiento musical nos produce emociones y afectos que trascienden la manera en cómo pensamos los discursos socioafectivos en el ámbito social; en tal sentido, intervienen en nuestras realidades culturales. En consecuencia, contemplar y dejarse afectar por las emociones permite reconfigurar el funcionamiento del discurso como operador de un campo en disputa de la actividad social, considerando el cómo afecta un ámbito social no necesariamente en el plano emocional como algo que solo pasa dentro del sujeto. Por el contrario, se plantea la posibilidad de pensar sobre diversos temas como el conflicto social y los territorios. Por tanto, las emociones que circulan en las zonas de contacto en donde el rap se entreteje como potencia política, permiten intervenir la realidad social, coincidiendo con el interés de cómo las emociones son procesos socioculturales. Por tanto, si las emociones son fenómenos sociales, entonces el discurso es crucial para entender cómo son culturalmente constituidas, vividas, caminadas y pensadas.

En ese orden de ideas, como primer ejercicio de discusión es imperativo afirmar que las emociones encuentran relevancia política en la medida en que se pueden problematizar desde el rap indígena, permitiendo la vinculación afectoemocional en un proceso de reflexión desde los lentes de las políticas culturales de las emociones, para desaprender e interpelar nociones, ideas, pensamiento, posturas y otras formas de ver el mundo. Como segunda apreciación, se pone en disputa el quehacer metodológico socioemocional, pues este no hace parte del ejercicio convencional de la investigación tradicional. Para efectos prácticos haremos tangencialmente desde los estudios latinoamericanos sobre poder y cultura, superando las limitaciones de los análisis que se circunscriben en la superficie textual extraída de un contexto inmediato, por lo que la perspectiva interaccional comunal y alterativo serán relevantes en el fenómeno de la narración discursiva.

Por tanto, el proceso investigativo se encaminó desde la etnografía transmedia, en el sentido que plantea Walley (2015), tratándose de un enfoque multimediático transdisciplinar que expande la narrativa y el análisis etnográfico a través de medios digitales del performance. Atendiendo a ello, el análisis de la información se contempló mediante el uso de recursos corporales, audiovisuales, sonoros, textuales, relatos del habla e historias de vida de los raperos indígenas. Se construyó así un ecosistema transmediático de zonas de contacto como una apuesta metodológica, desde una matriz intercultural en clave socioemocional, en la que se entrelazan la forma en la que da significado a prácticas en contextos históricos, culturales y sociales.

Como resultado de ese proceso vivido, se propone la idea de IndianiRAP, haciendo referencia a las emergencias identitarias desde las apuestas musicales de jóvenes indígenas raperos que se articulan, circulan y se transforman constantemente en la resistencia que se manifiesta en zonas de contacto, entrelazando corpoemocionalidades que hacen frente al esencialismo colonial. Lo anterior, expresadas en objetos de emoción, sentires y afectos que toman distintas formas, lenguajes, imaginarios y decisiones estéticas que reafirman su lugar de enunciación, rearticula y tensiona la pregunta sobre qué es ser indígena hoy, tanto en sus comunidades como fuera de ellas.

## **Más que canciones son emocionalidades e historias afectivas: un acercamiento al carácter político de las identidades**

Los desafíos musicales en las canciones han sido y serán el medio de encuentro socioemocional, conectados con el ritmo que recorre los cuerpos y las letras que evocan historias, admitiendo la identificación de las emociones. Estas han permitido conocer las afectividades de vida de estos artistas, sus luchas y mensajes para quienes están en sus comunidades y fuera de ella, así como complejizar los objetos de sentimiento que los movilizan como la violencia espacial, las luchas juveniles y las resistencias utópicas imaginadas, que acobijan

las problemáticas que hay en sus territorios, su cosmovisión-cosmogonía desde la exigencia de sus derechos. Al respecto, Ahmed plantea que el uso de metáforas en los textos indican expresión y circulación de emociones (2015), esto es, que se siente con expresiones como “somos semilla”<sup>2</sup>, que movilizan la ancestralidad de los pueblos, o “las mujeres no somos perras ni gatas”<sup>3</sup> que es un grito, un reclamo, que busca detener el maltrato a las mujeres. Recordemos que *nombrar-cantar también es luchar*.

Las letras en las canciones, más que códigos textuales, son discursos afectoemocionales que han permitido identificar mensajes de relacionamientos contextuales e históricos en el trasegar de las vivencias personales como posicionamientos éticos políticos, así como vivencias de transformaciones colectivas, en las que reflejan sus sentires y los detonantes de movilización que determinan su posicionamiento en el mundo. Como lo mencionan Hansen y Machin (2019), el discurso puede considerarse un modelo del mundo, en tanto presenta argumentos y narrativas que los definen, así a través de las canciones entramos en contacto con lo personal-comunal de estos artistas y las fronteras en las que constantemente confluyen.

Este posicionamiento discursivo de jóvenes raperos indígenas desde el ser, estar y autorrepresentarse en el mundo constituye en una forma de problematizar *las identidades* frente a un “otro” como sujetos políticos. En tal sentido, este concepto debe referirse en primera instancia en plural y no en singular, partiendo del planteamiento de que las identidades no son estáticas, cerradas, fijas e inamovibles. Por el contrario, son polifónicas, cambiantes, atiborradas de sentidos y múltiples transformaciones. En pocas palabras, las identidades no son cerradas ni mucho menos establecidas; siempre se encuentran en construcción, reformulación y abiertas a las articulaciones culturales.

Así las cosas, Restrepo plantea que un sujeto o colectividad no podría tener una sola identidad fija, estas se reconstruyen continuamente, porque estamos en conexión e históricamente situados, en tanto “las identidades son construcciones históricas y, como tales, condensan, decantan y recrean experiencias e imaginarios colectivos” (2012, p. 133). En consonancia, Hall atribuye que: “las identidades culturales vienen de algún lugar, tienen historia (...) están sometidas a constantes transformaciones. Lejos de estar enteramente fijas en un pasado esencial, se hallan sujetas al juego continuo de la historia, la cultura y el poder” (Hall, 2010, p. 351, citado en Restrepo, 2014). Entonces, son producciones que se transforman constantemente ante procesos económicos, políticos y culturales ante las relaciones de poder.

De acuerdo con lo anterior, la construcción de identidades se da en el relacionamiento con otros; así hemos venido abordando las identidades culturales. Al respecto, Bokser Liwerant plantea que “las tradicionales identidades étnicas conviven con nuevas identidades globales en oscilante tensión política y cultural, entre lo particular que representan y lo universal de las nuevas tendencias globales” (Altez, 2015). En otras palabras, el IndianiRAP como construcción de identificación política se construye en el contacto y espacios entre fronteras que se plantean entre el rap como zona de contacto, las comunidades indígenas y las presentaciones permeadas por otros grupos sociales.

Mary Pratt introduce la noción de zonas de contacto como espacios sociales en los que se encuentran, enfrentan y chocan culturas, permeadas por relación de poder, dominación y subordinación de una cultura sobre otra (2010a, p. 31). En estos choques de cultura circulan objetos de sentimiento, ligados a la manera en que han entrado en contacto, a través de experiencias, recuerdos desde el reconocimiento del otro y procesos de autorreconocimiento, desfragmentando la idea de fronteras, estableciendo relaciones que aportan a la construcción de identidades que son políticamente representadas. En ese mismo engranaje, las políticas de la representación sitúan a las identidades como prácticas discursivas emergentes en zonas de contactos disputadas, cargadas de significados y significantes que circulan entre los sujetos.

En relación con lo anterior, Hall expresa que “la cuestión de la identificación se reitera en el intento de rearticular la relación entre sujetos y prácticas discursivas” (1996, p. 15). En tal sentido, las identidades no deben pensarse de manera esencializada, sino en desarticulación permanente, en las que emergen emociones que son circundantes y susceptibles de significación y transformación. Entonces, “las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella” (Hall, 1996, p. 18). Stuart

Hall ha denominado al proceso de identificación como un proceso de articulación, “una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción” (1996, p. 15). De allí la importancia de tensionar los procesos relacionales en la construcción de identidades que se gestan en las zonas de contacto, para así constituir una política de la representación (Reguillo, 2003), y pueda ser constituida y asumida como un proyecto ético político de transformación, sin perder la crítica hacia una representación política de las identidades, siempre construida bajo tachadura impregnada de múltiples discursos, prácticas y narraciones.

Por tanto, las identidades juegan bajo las lógicas de cómo nos han representado, pero a la vez los modos en que nosotros podríamos representarnos, traducido lo anterior en estrategias de enunciación y agenciamiento. A propósito, los procesos de representación son asuntos de problematización que entran en diálogo y relación con las condiciones entre “prácticas, creencias, lenguajes, productos, sociedades y procesos sociales inscritos en tradiciones culturales diferenciadas” (Reguillo, 2003, p. 35). En la interacción entre culturas se ponen de manifiesto las representaciones de una cultura sobre la otra, o cuando las culturas dominantes estigmatizan o romantizan a las otras generando objetos de sentimiento que circulan produciendo economías afectivas<sup>4</sup>.

En definitiva, las apuestas musicales desde el rap implican una zona de contacto en relación con las tensiones que se desprenden en la construcción de identidades y de representación de estos jóvenes, cuyos procesos de autoidentificación cuestionan desde fuera, pero también desestabilizan dentro adentro. Así, la tensión entre música indígena tradicional y ritmos más contemporáneos, en este caso, el rap indígena, deconstruyen y reconfiguran a partir del contacto de los jóvenes de las comunidades con el mundo del rap y el hip hop, brindando otras formas de aparecer y de movilizarse que no corresponden a las constituidas en las comunidades indígenas ni fuera de ellas.

Desde esas mismas líneas, Grimson (2011) plantea que visualizar las identidades en clave fronteriza es como ver a través de un caleidoscopio, porque son heterogéneas y en estas emergen las relaciones que el Estado genera con la nación, el territorio y la población. Estas fronteras<sup>5</sup> entran en contacto mediante entramados socioculturales en los que las identidades se reproducen y refuerzan. Las fronteras entonces son dinámicas, cambiantes, están permeadas por relaciones de poder, y allí se genera una zona de contacto en donde no solamente circulan objetos de sentimiento entre quienes interactúan, sino prácticas culturales, sociales y fricciones en el sentido planteado por Briones y del Cairo, en donde las formaciones de alteridad están ligadas a las geografías históricas cambiantes de inclusión y exclusión, que visibilizan las diferencias y ubican a los sujetos en la estructura social y económica del país (2014).

En el sentido anterior, estos jóvenes, en la zona de contacto que es el rap, confluyen tensiones que los están situando en límites o bordes de los que entran y salen, están ahí, en medio, en el sentido que plantea Gloria Anzaldúa, “somos Nèpantla”, traspasando muros visibles e invisibles, desde un encuentro con nosotros mismos, moviéndonos en fragmentaciones y reformulaciones, para la reconfiguración de una identidad. En el relacionamiento entre los sujetos, sus vidas y la escritura de textos autobiográficos, se abre la posibilidad de moverse y fluir, permitiéndonos recibir improntas que resignifican, dinamizan, refrescan y desdibujan construcciones e imaginarios como sujetos en transición (Anzaldúa, 1999). Por tanto, zonas de contacto son esos espacios que incluyen una relación dinámica de continuidad, ruptura y rearticulación entre el pasado y el presente en un proceso de economías afectivas, representación, producción de subjetividades, articulación de identidades y producción simbólica del conocimiento.

## **Fronteras, emergencia y emociones: primer paso hacia la autorrepresentación**

Existen intersecciones juveniles indígenas que los hacen caminar-vivir entre bordes (raza, género, edad, cultura), que a través de la escritura de sus letras muestran quiénes son, se reconocen en tanto en sus canciones expresan sus modos de pensar, de ser y de vivir, poniéndose en un lugar de reconocimiento. Se mueven en un laberinto en el que aparecen, deconstruyen y se reconfiguran a través del rap, desde allí, se plantean como

“otros”. Las emociones entonces configuran un papel fundamental dentro de las narrativas de los integrantes de las agrupaciones indígenas. Dado que, su relevancia en los procesos de significación y producción de intersubjetividades, aparecen determinados vínculos entre las vivencias personales, contextuales y colectivas en las formas en que proyectan sus intencionalidades políticas en las canciones y la puesta en escena digital. Así, las emociones se posicionan como elementos colectivos que posibilitan la articulación de identidades, enmarcados en intereses, así como lo expresa Altieri: “las artes inspiran recuerdos que hacen la experiencia afectiva no solo algo que entendemos, sino algo que seguimos como valor fundamental” (2003, p. 4).

Por tanto, el ser afectado y afectar posibilita detonantes y experiencias emocionales, donde la interacción de cuerpos invoca y provoca respuestas frente a las maneras de representar y producir nuevos modos de intersubjetividades, al igual que permiten reinventar las relaciones consigo mismo y con los otros (Blackman y Cromby, 2007). Entonces, las emociones permiten que nos reconstruyamos y resignifiquemos en las formas de producción y significación del conocimiento social, donde la música, como recurso de la cotidianidad, toma como referente el contexto sociopolítico del país, donde se identifican tensiones, rupturas, disputas y cambios que generan sus producciones musicales.

Así mismo, se encontraron elementos afectivos y relacionales como potencias para resistir al control disciplinar del estado, a sus instituciones y revelaciones desde sus modos diversos de asociación entre sujetos y sus entornos. Es desde estas apuestas performativas como el acto musical para escribir, interpelar y asociar acontecimientos sociales de la realidad personal permiten transgredir esos binarismos en el conocimiento inmediato local. De acuerdo con lo anterior, el poder de la música en el desarrollo de nuestras luchas se detona al transmitir información, organizar la conciencia, desplegar o amplificar las formas de la subjetividad exigidas por la agencia política, individual-colectiva, defensiva y transformadora.

Frith (1996) menciona que la comprensión musical es una experiencia estética; se da al asumir identidades de manera subjetiva y colectiva. En tanto la identidad es un proceso, en este caso un proceso experiencial que posibilita una percepción del yo frente a un otro, la identidad da cuenta de un proceso estético, que en palabras de Slobin “delatan una continuidad entre lo social, el grupo y el individuo” (Slobin, 1993, p. 41).

Aunado a lo anterior, estos vínculos que se tejen con la música que elegimos, ponen en evidencia también la manera en que nos identificamos con los mensajes, las experiencias y narraciones que nos ponen en planos formas de ver, sentir y habitar, que nos identifican no solo con los artistas sino también con esos otros con quienes se comparte la música. En tal sentido, las afinidades musicales se vinculan en “aspectos que compartimos con otros”. Sobre esto Frith considera que “los gustos musicales se correlacionan con las culturas y subculturas de clase; los estilos musicales están vinculados a grupos generacionales específicos; podemos considerar un hecho cierto las conexiones de la etnicidad y el sonido” (1996, p. 202).

Además de lo anterior, esta identificación con ciertas expresiones musicales da lugar a procesos de consolidación e identificación de grupos sociales, que pueden derivar en distintas formas de organización sociopolítica. En el caso de estos raperos, se plantean una relación con el hip hop en jóvenes indígenas que se configura como una forma de participación y protesta social en contextos que explicitan las relaciones de las comunidades con el Estado y dinámicas de globalización que los enmarca en situaciones de desigualdad y diferencia cultural y racial. Es así como esta forma de participación y producción juvenil se constituyó en el escenario de contacto de Patricia, Jhon, Brayan y Dairon con el rap, con la potencia de los contextos urbanos, en el parque del pueblo, en el colegio o en un viaje a otra ciudad, que los movilizó, los empoderó y les mostró nuevas formas de expresarse y aparecer que han ido permeando en la construcción de sus identidades a nivel individual y colectivo.

## Entre tensiones, disputas e interpelaciones: sentidos y sentires sobre lo indígena

El rap como medio de expresión, lucha y resistencia, posibilita la emergencia y reconfiguración de nuevas identidades que desestabilizan los imaginarios sobre las comunidades indígenas, caminando desde la barbarie exotizada<sup>6</sup> hasta el IndianiRAP como proceso ético político e identitario de transformación cultural. Estas primeras impresiones romantizadas obedecen a discursos centrados en visiones instrumentalistas, idealizaciones ancestrales o normalizaciones que estandarizan a las comunidades, desconectándolas de la realidad, de manera que fungen un rol de vitrina, de donde tomamos lo que queremos, desconociendo que estas comunidades y sujetos pasan por transformaciones socioculturales, rupturas e hibridaciones que reconfiguran su rol político.

En relación con las comprensiones sobre ser indígena, se identifican ideas compartidas entre los artistas en donde se posicionan como sujetos originarios, así esta idea va tomando matices de acuerdo con las historias y vida de cada artista. Es así como Patricia expresa ser la “raza pura”, dadas las características de su comunidad, su lengua, cultura, tradiciones y su cosmovisión. Jhon Jota, por su parte, si bien identifica su raza como originaria, en su música cobra particular relevancia la organización política, la resistencia y lucha de los indígenas del norte del Cauca; “el nasayuwe en resistencia”, enfatiza en su canción Conexión Originaria, donde el mensaje es de protección y defensa de su pueblo y territorio.

Estas comprensiones se tensionan y cobran sentido en el marco de sus historias de vida, en la manera en que construyen, visibilizan sus territorios y problemáticas que quieren dar a conocer desde el rap. En el caso de Patricia vemos cómo su vida y su historia están marcadas por el desplazamiento que vivió de su territorio desde su niñez, un territorio que añora pero que ahora desconoce. Es así como tras 10 años en Bogotá se ha encontrado con nuevas realidades y nuevos discursos que se conjugan con los suyos y los de su comunidad. Ejemplo de esto es su enunciación desde el feminismo, que se da con su acercamiento al rap, que le ha dado más fuerza a su voz y a su lucha en un discurso centrado en la no violencia hacia mujeres y niños, mensaje que tiene fuerza desde sus entrañas, desde los recuerdos y objetos de sentimiento que la movilizan desde la rabia, por los recuerdos de tener que abandonar su territorio a riesgo de ser reclutada por grupos armados, así como por la discriminación y marcaciones que sufre en la ciudad.

Jhon Jota, por su parte, nos muestra cómo el rap ha sido un medio de resistencia ante los discursos que estigmatizan a la comunidad nasa que habita en el norte del Cauca y particularmente en Toribío. Es un reclamo a los medios de comunicación, a una imagen injusta sobre el pueblo nasa que desconoce su historia y cómo han estado en resistencia e inmersos en un conflicto armado en el que han participado múltiples actores, guerrillas, fuerza pública y bandas criminales dedicadas al narcotráfico, y en este contexto de guerra el pueblo nasa ha sido violentado y perseguido.

Respecto a los mensajes que se movilizan, Patricia se enuncia como rapera indígena feminista. Sobre esta idea de feminismo, si bien está siendo representada en igualdad de derechos para las mujeres, adhiere, resignifica y ancla a los roles de la mujer y el valor de la vida que se da en su comunidad, es así como no se encuentra viable el aborto o se reconozca un papel más relevante de las mujeres en la crianza de niñas y niños, en tanto son ellas quienes tienen todo el tiempo sus hijos al lado para su cuidado, o que maquillarse se comprenda ligado a ciertas prácticas o situaciones como el salir con el esposo, que tensionan o incluso pueden entrar en contradicción con varias apuestas de grupos y posturas feministas.

Estas movilizaciones y dinamización de su identidad y lugar de enunciación contrastan con su visión de los indígenas como raza pura, dado que desde Bogotá se conservan y añoran sus tradiciones, su lenguaje y su cultura, pero también ha entrado en contacto con otras dinámicas propias de lo urbano, que implica tomar decisiones adaptativas, por ejemplo, que la venta de artesanías defina los accesorios que se fabrican, los colores que se eligen para ellas o incluso algunos patrones de tejido. Así mismo, le ha permitido abrirse en el espacio

de la ciudad y participar en varios escenarios locales y distritales en donde entra en contacto y fricción con el mundo del rap callejero y la música urbana.

Para el caso de Jhon Jota, su llamado a contar aquello que se vive en su territorio es un ejemplo de la manera en que los objetos de emoción circulan y tienen una función social, en tanto se constituyen en este caso en un dispositivo de los medios de comunicación para movilizar a la ciudadanía promoviendo y reforzando imaginarios, particularmente sobre los indígenas del norte del Cauca, que en muchos casos no corresponden con la realidad. Esto lo vimos y vivimos durante el paro nacional, en donde los indígenas ejercieron su rol político activo a través de la minga, que les permitió acercarse y visibilizarse ante una parte de la población que les desconocía, pero también reforzar discursos de odio de ciertos sectores de la sociedad.

Este reconocimiento de su pueblo en resistencia, en lucha, va de la mano de un despertar de conciencia desde el territorio, de una comunidad originaria que sueña, que tiene memoria, y que desde esta lucha está en constante contacto con otros, esos otros frente a quienes se reafirman. Eso mismo se identifica en sus apuestas musicales, desde las que Jhon Jota experimenta y fluye a otros ritmos como el pop o la música popular con su rap.

Desde Valparaíso, Antioquia, Dairon y Brayan le apuestan al hip hop como una forma de lucha desde su territorio, desde la cosmovisión y cosmogonía de su comunidad, en defensa del mismo, del ambiente y las extracciones descontroladas de recursos naturales, así como de la espiritualidad de la comunidad embera chamí, que se concibe como originaria, abogando siempre por los modos de vivir y sentir el territorio y la transformación de adentro hacia fuera, dejándose afectar también de fuera hacia adentro. Así, el rap ha sido una posibilidad de engranar ritmos contemporáneos con los sonidos propios y ancestrales con su mensaje, de paz, de unidad, de espiritualidad que da a conocer la comunidad embera a otros, preservando su cultura, desde una apuesta de la lucha y resistencia, y por esto cantan en su lengua.

En relación con las apuestas estéticas, en particular para Linaje Originarios, las letras se complementan con vestuarios y accesorios tradicionales de la comunidad, así como los sonidos de su música tradicional que engranan y combinan con el beat, o la forma en que sus videoclips integran imágenes que evocan animales o prácticas tradicionales de sus comunidades como ritos y bailes. De esta manera, estos raperos están haciendo presencia, movilizados por las emociones que expresan en sus letras, movimientos, gestos y entonaciones que marcan en la zona de contacto que es el rap, en donde estamos en contacto con su individualidad y su colectividad como comunidad.

De manera similar, Patricia reafirma su identidad indígena en su vestuario, accesorios y maquillaje que evocan lo tradicional; lo tensiona y complementa para configurar su imagen, con accesorios como sombreros, zapatos o el uso de ciertos elementos de una manera en que no es la más convencional. Jhon Jota, por su parte, en su estética evidencia su contacto con lo urbano, con su labor como barbero y tatuador, con sus tatuajes y estéticas influenciadas por el hip hop. En sus videos, hay una fuerte presencia de su territorio, buscando ilustrar lo que narra en sus letras, mostrando otra cara de Toribío.

Así se considera que entrar en contacto con la música de jóvenes indígenas sugiere de entrada la movilización de comprensiones, a partir del reconocimiento de sus realidades, interpretando que las configuraciones identitarias no están ahí suspendidas de manera armónica, ni mucho menos equiparables entre sujetos, ni entre colectividades. Estas están en zonas de contacto en donde confluyen tensiones, nuevas producciones, contrastes, antagonismos y siempre permeadas por relaciones de poder que visibilizan las políticas del aparecer, que se manifiestan desde el rap y que se gestan en los bordes o fronteras, para así constituir una política de la representación, una en que la diferencia deje de ser una narrativa de lo aberrante o lo exótico que pueda ser constituida y asumida como la condición en sí misma, para hacer viable el proyecto ético político de transformación.

Los ritmos, letras, sentires y expresiones radicalizan la contradicción y choque energizante entre identidades, friccionando esas ideas de los indígenas como seres puros, como una raza de tradiciones. En el rap indígena encontramos una explosión de nuevos espacios, sentires y actuares que están en constante fricción

y en posiciones identitarias. Como lo plantea Pratt, las capacidades históricas de los indígenas se encuentra en expansión y evolucionan en diferentes direcciones (2010b, p. 438), dejando de estar estático y navegando por nuevas coordenadas.

De esta manera, se ha interpelado el relacionamiento con la colonialidad, otorgando a las identidades indígenas características lingüísticas, del territorio, performativas y hasta discursivas que limitan todas las contradicciones necesarias para la transformación y reconfiguración de las identidades como nuevas formas de autorreconocimiento y autorrepresentación política, en el sentido que plantea Hall. Este recorrido ha permitido avanzar hacia el concepto de IndianiRAP, donde este no es un concepto totalmente definible, no está fijado ni en el tiempo, ni en el espacio, ni asociado a prácticas particulares de comunidades indígenas, sino que se construye y articula a partir de visiones no indígenas de “lo indígena”, por tanto, aparece y desaparece de distintas formas, de acuerdo con las realidades con las que se articule la música, el RAP, las zonas de contacto, la autorrepresentación y las identidades.

## **Construcción de identidades y políticas de autorrepresentación en jóvenes indígenas raperos**

Se parte de que la música nos conecta con otros, es una evidencia de aquello que compartimos, clase, generación, culturas, etc. (Frith, 1996). En tal sentido, en esta experiencia vemos cómo este grupo de artistas se vincula al mundo del rap, no solamente entrando en contacto con otros raperos sino con su audiencia; en esta interacción se moviliza lo personal en lo colectivo, lo que da lugar a las construcciones de nuevas narrativas, nuevas representaciones y agenciamientos.

En el caso de Linaje Originarios, Dairon y Brayan a través de esta apuesta musical han tenido la posibilidad de alzar su voz e inspirar a los jóvenes de su comunidad, para la valoración y defensa de su territorio, de su cultura, de su lengua; por eso cantan en esta, poniendo de manifiesto su orgullo de ser indígenas. También fluyen en esa frontera hacia otros grupos sociales, con mensajes que buscan el posicionamiento de la comunidad embera chamí, cantando en su lengua, vinculando fragmentos o subtítulos en español, que permitan visibilizar realidades situadas de conflicto, construcción de paz, transformación de identidades y nuevas formas de relacionamiento con otros a través de las apuestas sonoras y estéticas de sus videos. Esto nos muestra cómo Brayan y Dairon se identifican como unos líderes para jóvenes de la comunidad que llevan el mensaje de cuidado de la Pachamama, de conservación de su cultura y orgullo embera como una forma de mantener viva su cultura. En relación con la manera en que el rap les ha permitido entrar en contacto con otros, es su medio de lucha, resistencia e interacción con los jóvenes, quienes encuentran en su música una propuesta innovadora.

Por su parte, Patricia, cantando en su lengua, se dirige a su comunidad, recordando y visibilizando conflictos, discriminaciones que sufren mujeres y niños, que en su discurso asocia a las prácticas de crianza de las mujeres emberas, en donde plantea una postura de crianza en comunidad, de protección y cuidado de los niños. Así mismo, busca posicionarse incluyendo frases poderosas en español, como “las mujeres no somos perras ni gatas”, el cual es un grito que vincula su lugar de enunciación como mujer indígena y feminista, a la vez que evidencia cómo su representación se ha dado en esa articulación entre su ser indígena, ser mujer y acercarse al feminismo como una forma de lucha por la igualdad, a hablarle a las mujeres, a exhortarlas a parar las cadenas de maltrato.

John Jota plantea a través de su música la resistencia a los grupos hegemónicos, su vinculación al paro nacional, su mensaje de fuerza y lucha hacia y con las víctimas de un Estado represor; se plantea desde una historia de una comunidad que resiste desde la colonización y a la sociedad contemporánea, que los estigmatiza desde los discursos que se gestan desde grupos económicos y que medios de comunicación respaldan y masifican. Es así como, aunque en sus inicios encontró resistencia en su comunidad, desde su

propuesta logró abrirse camino en las ciudades en donde tuvo la posibilidad de cantar, mostrando que el rap es su apuesta política.

A través de los testimonios de estos jóvenes, vemos que no estamos lejos de atribuir significado y significación a los procesos de representación de las identidades en zonas de contacto; vistas estas como espacios entre fronteras y puntos de encrucijadas en contraste con otros en sus comunidades y fuera de ellas en donde se generan fricciones. Todos nos han manifestado las tensiones al iniciar su música por apostarle al rap, que es un ritmo no tradicional y que ha sido a partir de las letras que plantean y de los espacios que han ganado fuera, al otro lado de la “frontera”, que han logrado limar esas asperezas dando a conocer sus apuestas.

Así las identidades culturales deben representarse, asumiendo puntos de encuentro o similitud, pero también debe reconocerse entre intersticios críticos de diferencia profunda y resignificación, llevándonos a deconstruir esa noción de identidad de lo absoluto, originaria y establecida, donde esta debe referirse en clave política, tensionando las relaciones de poder y sobre todo interviniendo culturalmente. No debemos olvidar que la construcción de identidades en sí mismas son procesos de intervención política.

Hasta aquí, hemos visto cómo desde el IndianiRAP afloran contradicciones de un modo productivo y creativo. Va cambiando el signo de cómo se vive lo indígena en las nuevas formas de construcción de identidades, que frecuentemente integran diversos estereotipos en esta zona de contacto, así como intereses diversos de comunicación y de intervención, desde discursos esencialistas como que lo indígena es una forma de vestir, una marca, una raza, un accesorio, una música o una leyenda, hasta formas que aplanan esa idea atribuyendo significados híbridos, camino de rupturas y nuevas expresiones intersubjetivas. Aunque su performance, lenguaje, elementos físicos y demás sigan pidiendo a gritos una reivindicación de los aspectos colonizados de la indianidad, encontramos una expresión de identidad en el IndianiRAP que tensiona una comunidad viviente, con diferencias y sobre todo que actúa políticamente y no se constituye como el “indio ornamental al que colocan en la vitrina”, que corresponde a lo que Silvia Rivera expresa como fundamentalismo, haciendo referencia a las formas de hacer y ser que se imponen y que no se corresponden con lo que hacían antes en sus comunidades (Cacopardo, 2018).

## **El rap como zona de contacto y circulación de emociones**

A través de las letras de rap se expresan y circulan emociones que evocan aquellas huellas, hechos y recuerdos que personas han dejado en la vida de estos raperos y en sus comunidades. Sara Ahmed (2015) habla de la manera en que las metáforas son formas de expresar emociones. En esta experiencia lo vemos en la energía, en la fuerza y gritos de Patricia cuando reclama que las mujeres no somos perras ni gatas, evocando su lucha, dolores, recuerdos y marcas propias de su cultura como el papel de las mujeres en esta. Allí habla la emoción de la rabia que la moviliza, cuando recuerda situaciones como el abuso que sufrió una niña de la comunidad embera chamí de Risaralda, de su territorio, a manos de soldados del ejército; esta situación se configura como un objeto de sentimiento que la afecta, que circula con su música, con su discurso y que posiblemente se ha conectado con otras experiencias de vida, otras situaciones que ha conocido o quizá vivido, y que por supuesto también lo sentimos, también nos afecta, nos genera una emoción en lo colectivo; es un dolor que circula.

En el discurso de Jhon Jota se evidencia el potente discurso de resistencia, que se enfrenta a lo que medios masivos interpretan e informan sobre los pueblos indígenas del Cauca, interpeándolos desde la estigmatización y la injusticia que promueven en ese discurso masivo que circula y moviliza emociones de rechazo y odio contra las comunidades indígenas que alzan su voz y tienen fuerza y potencia política. Esta apuesta de rap indígena juvenil la encontramos potente para hacerle contrapeso a ciertas representaciones que se han generado de estos jóvenes, relacionadas con sus experiencias. Se considera entonces que estas historias afectivas, estos gritos, aportarán a la visibilización de otras caras comunales que están más allá de la violencia y la guerra que las azota.

En el caso de Linaje Originarios vemos, además de las letras de sus canciones que claman un llamado de igualdad, de paz y no discriminación, que son sus decisiones estéticas las que movilizan, conectan desde los sonidos ancestrales, las imágenes del territorio, colores y animales que conectan con el orgullo de lo ancestral y multiculturalidad. De igual forma, otra característica es el uso de metáforas como los gritos del jaguar, que llaman a alzar la voz de manera poderosa para comunicar sus mensajes para el cuidado y preservación del territorio, haciendo circular esas emociones a través del rap.

El rap ha sido una forma de visibilización para estos jóvenes indígenas, los ha puesto en un escenario público, les ha dado una oportunidad de alzar su voz, de expresar sus apuestas y luchas políticas, poniendo en cuestión imaginarios construidos sobre lo que deben ser los indígenas. Es así como las apuestas musicales de estos jóvenes afectan a tal punto que es inevitable comprender los dolores de Patricia, sentirlos también, ese dolor que padecen las comunidades no solo en la guerra, sino en el desplazamiento a una ciudad como Bogotá, grande, imponente, desconocida y que los invisibiliza, los hiere desde la indiferencia. Por tanto, es el detonante de lo emocional lo que ha permitido entender la capacidad política de las emociones, es entrever cómo los cuerpos cambian, se nutren, se destruyen y se reconstruyen por medio de su capacidad de afectar y ser afectados.

## **IndianiRAP, una conclusión en construcción**

Atendiendo al camino que hemos recorrido, se lanza la idea del IndianiRAP como una apuesta que además de caracterizarse por su estética de rimas y ritmos que conjugan sonidos tradicionales con el beat característico del rap, presenta un potencial narrativo que genera procesos de conexión e identificación de los artistas con los oyentes, generando movilizaciones de lo personal o colectivo en la zona de contacto que es el rap, en la que se generan continuamente tensiones y fricciones que conllevan a la construcción de nuevos relatos, narrativas emergentes, procesos de agenciamiento y nuevas representaciones.

IndianiRAP es un tejido que entrelaza metafóricamente opuestos. Colores, visiones e identidades que se tensionan en una lucha constante con el poder, que a su vez se deja ver en las relaciones presentes en las comunidades ancestrales y los nuevos dispositivos generacionales de la ciudad. Es un proceso de fronterización espacial, de fuerzas creativas y dinámicas de resistencia. Esto pone en discusión el asunto de las políticas de la representación y la construcción de las identidades, y cómo puede consolidarse en un proyecto ético-político e ideológico de recuperación del cuerpo hacia su movilización (cuerpos que afectan y son afectados).

Por tanto, se conecta directamente con la emocionalidad y vincula a las lógicas de lo que nos moviliza, como seres que podemos afectar y ser afectados, generando cambios en la vida cotidiana, que a su vez configuran la sociedad y el espacio. Así, se contempla que las zonas de contacto son esos espacios que incluyen una relación dinámica de continuidad, ruptura y rearticulación entre el pasado y el presente en un proceso de representación, producción de subjetividades, articulación de identidades y producción simbólica del conocimiento. A propósito, estos espacios se configuran bajo la permeabilidad de la exclusión, el desencuentro, la confrontación o resistencia, bajo las dinámicas de la creación de identidades que se construyen por medio de las relaciones con los otros y que se dan en esos espacios fronterizos en los que nos estamos encontrando, viviendo y reconstruyendo.

A partir del contacto con el IndianiRAP, encontramos un potencial de intervención política, conectando la política cultural de las emociones, orientados a desnaturalizar y desestabilizar esas formas de representación de las comunidades indígenas a través del acercamiento al rap, sus contenidos políticos, apuestas por construcción de identidades que, a su vez, son problematizadas para no caer en reduccionismos ni esencialismos disciplinares y, sobre todo, cómo estas nos afectan e interpelan desde las emociones.

Es así como estas realidades de la ciudad y en contextos de desplazamiento implican resignificaciones para estos jóvenes, en relación con la cosmovisión o cosmogonía de sus comunidades. Respecto a los procesos

de representación y autorrepresentación se encontró que para los raperos el arraigo a sus raíces indígenas se reafirma y evidencia en decisiones estéticas (sonidos, imágenes, vestuario, paisajes y territorios que son permeados por la estética del hip hop) que evocan lo ancestral, sus comunidades y territorios, y que en tanto práctica de fronterización, que en el sentido que plantean Briones y Del Cairo, están marcando un adentro y un afuera, que se da en estas nuevas representaciones que trae consigo el rap, y que está marcando una diferenciación entre estos artistas del rap como indígenas emberas o nasa y “los otros” (2014).

En estas experiencias de interacción, cada rapero lo expresa de distintas maneras, evocando diferentes emociones, historias, y cómo estos objetos de emoción están imbricados en sus discursos musicales que se traducen en afectación y emociones que los identifican, representan y conectan con otros, y que además a través de las cuales esperan conectar a esos “otros” con sus comunidades. Estos jóvenes representan un vehículo de transformación social, con códigos, formas y expresiones muy específicas que han venido apropiando y construyendo.

## Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La Política Cultural de la Emociones*. Edinburgh University Press.
- Altez, Y. (2015). Hermenéutica y configuración histórica de las identidades culturales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, (44), 3-80.
- Altieri, C. (2003). *The Particulars of Rapture: An Aesthetics of the Affects*. Cornell University Press.
- Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands. La Frontera, The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
- Blackman, L. y Cromby, J. (2007). Affect and Feeling. *International Journal of Critical Psychology*, 21, 5-22.
- Briones, C. y Del Cairo, C. (2014). Prácticas de fronterización, pluralización y diferencia. *Universitas Humanística*, 80(80), 13-52. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.UH80.pfpd>
- Cacopardo, A. (2018). Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible. Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui. *Andamios*, 15(37), 179-193. <https://doi.org/10.29092/uacm.v15i37.635>
- Frith, S. (1996). Música e identidad. En S. Hall y P. du Gay (ed.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Amorrortu Editores.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI Editores.
- Guerrero, N. (2017). El impacto Nasa de John Jota, el Indio del Rap. *Pacifista*. <https://pacifista.tv/notas/el-impacto-nasa-de-john-jota-el-indio-del-rap/>
- Hall, S. (1996). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En S. Hall y P. du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Amorrortu Editores.
- Hansen, A. y Machin, D. (2019). *Media and communication research methods*. Red Globe Press.
- Pratt, M. (2010a). *Ojos Imperiales Literaturas de viajes y Transculturación*. Fondo de Cultura Económica.
- Pratt, M. (2010b). “La indigeneidad hoy. Epílogo”. En M. de la Cadena y O. Starn (eds.), *Indigeneidades contemporáneas: cultura, política y globalización*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Reguillo, R. (2003). Políticas de representación y desafíos culturales. La visibilidad de América Latina. *A renglón seguido*, 53(3), 34-43.
- Restrepo, E. (2012). *Intervenciones en teoría cultural*. Universidad del Cauca.
- Restrepo, E. (2014). Sujeto e identidad. En E. Restrepo (coord.), *Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones* (pp. 97-117). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Slobin, M. (1993). *Subculture Sounds. Micromusic of the West*. Wesleyan University Press.
- Walley, C. (2015). Transmedia as experimental ethnography: The Exit Zero Project, deindustrialization, and the politics of nostalgia. *American Ethnologist*, 42(4), 624-639. <https://doi.org/10.1111/amet.12160>

## Notas

- \* Artículo de investigación. Resultado de investigación del trabajo de grado en la Maestría en Estudios Culturales Latinoamericanos de la Pontificia Universidad Javeriana – Bogotá, en compañía de mi compa Jenny Andrea Blanco Guerrero
- 1 Patricia es embera chami, su comunidad es de Risaralda; sin embargo, desplazada por la violencia que se ha sufrido en el país, dejó a su abuela y migró con su madre y familia a Bogotá, hace 10 años, viviendo en los barrios San Bernardo y las Cruces. Tuvo su acercamiento al rap mientras estudiaba en Bogotá, en la IED Camilo Torres, donde encontró la potencia del rap callejero como medio de expresión, el que eligió para expresar su lucha por la no violencia contra las mujeres y los niños, en su lengua, lo que le brinda la posibilidad de hablarle a su comunidad, y con la voz desde el feminismo, pues el rap le ha puesto en contacto con grupos feministas en los que encuentra un eco en su mensaje, dándole un sentido de igualdad de derechos de las mujeres, que está marcado por su lugar de enunciación, con asuntos como el rol de las mujeres en la crianza y el respeto por la vida. Desde las montañas y paisaje de Toribío, Cauca, canta Jhon Jota del pueblo nasa. Su acercamiento al rap se dio en su comunidad, como plantea en la entrevista que le hizo Guerrero (2017), tuvo contacto con el reggaetón como género urbano y encontró allí una oportunidad para escribir, para expresar y en esa experimentación indagó y encontró los ritmos del rap. Desde ese momento inició su travesía por el rap cantando en Popayán, Pasto y otras ciudades. Jhon Jota escribe sus letras para hablarle a los jóvenes de su comunidad para que se sientan orgullosos de su ser indígenas, también le canta al país para desdibujar la imagen de su comunidad y territorio como violentos; quiere dar conocer su realidad, haciendo una crítica a los medios y la hegemonía. Brayan y Dairon nos narran desde el resguardo indígena Marcelino Tascón del pueblo embera chamí ubicado en el municipio de Valparaíso, Antioquia, que su acercamiento al hip hop se dio en un espacio urbano, donde escucharon rap y reconocieron su potencia. Fue en ese momento en que consideraron hacer rap, pidieron el micrófono e improvisaron, en su lengua, con un mensaje de la fuerza de su comunidad, de sus ancestros, del cuidado y preservación de su territorio y una apuesta por la paz.
- 2 Autorrepresentación textual en las canciones de los artistas Linaje Originarios.
- 3 Enunciación musical de Wera Fono, como posicionamiento feminista.
- 4 Reguillo (2003) plantea que estas interacciones en muchos casos son problemáticas y en otros posibilitan el reconocimiento de la diversidad, tal como se planteó previamente. En ese escenario, las preguntas por el otro siempre, aunque debería estar dada por el respeto y reconocimiento de los otros, desde una visión de la historia dinámica y desde prácticas contextualizadas, suelen estar movilizadas por esas marcaciones que hemos hecho de los otros y que se relacionan con los objetos de sentimiento que se construyen y circulan frente y en relación con esos otros, y que en este caso que estamos abordando son invisibilizados, estigmatizados, exotizados.
- 5 En las fronteras en las que están fluyendo estos jóvenes artistas indígenas, a través del contacto que plantea el rap, se identifica cómo entran en tensión con el sistema, con los discursos dominantes que están presentes en sus propias comunidades y fuera de ellas. Adicional a lo anterior, estas fronteras se constituyen en una zona de contacto en donde circulan emociones que evocan las problemáticas de las comunidades indígenas, sus luchas y resistencias, esas mismas que movilizan a través del rap.
- 6 En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui, en algunos discursos esencialistas se contempla que lo indio corresponde con una forma de vestir, unas normas particulares y un bastón que debe llevarse de cierto lado (Cacopardo, 2018).

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

*Cómo citar este artículo:* Santofimio Rojas, G. A. (2023). Contrarrelatos de la pureza indígena: el IndianiRAP como una oportunidad de sentir, tensionar e intervenir desde las emociones. *Signo y Pensamiento*, 42. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp42.cpii>