

La construcción de nuevas identidades urbanas: lenguas originarias de América Latina y castellano en el etno-rap¹

The construction of new urban identities: Latin American indigenous languages and Spanish in the etno-rap

Eva Gugenberger

¹En este artículo se retoma y se profundiza un aspecto, el cambio de código, abordado brevemente en un trabajo conjunto (Gugenberger/ Kirchmair 2020), que —a partir del cruce entre tradicionalidad y modernidad inherente al etno-rap— discute el valor de este género artístico para la reivindicación de las lenguas y culturas indígenas en varios países latinoamericanos.

Recibido em: 27 de noviembre de 2021
Acepto em: 13 de abril de 2022

Profesora catedrática de Lingüística Iberorrománica en la Universidad Europea de Flensburg, Alemania. Su interés investigador se centra en contacto de lenguas y multilingüismo, variación lingüística, política lingüística y revitalización de lenguas minorizadas, lingüística de la migración así como perspectivas interdisciplinarias. Estudió el impacto lingüístico y cultural de la migración en los casos de los quechuahablantes en el Perú y los gallegos en Argentina.

Contacto: eva.gugenberger@uni-flensburg.de
Alemania

PALABRAS CLAVE:

Etno-rap; Lenguas indígenas de América Latina; Code-switching; Identidad; Revitalización lingüística.

Resumen: El artículo se propone explorar los esfuerzos por la revitalización de las lenguas originarias en América Latina, tomando como ejemplo el etno-rap o rap originario. Este género musical surgió a comienzos de este siglo en América Latina, cuando una serie de grupos de raperos empezaron a incorporar las lenguas originarias en sus canciones con el fin de reactivarlas y revalorarlas mediante producciones musicales. La atención se centrará en el fenómeno del cambio de código o code-switching —utilizado frecuentemente por los artistas en sus canciones—, que interpreto en sentido amplio como el uso de diferentes recursos estilísticos de índole lingüística, visual y sonora. Mediante esta estrategia los artistas construyen identidades híbridas en sus performances, que dan cuenta de una nueva identidad urbana en la que las raíces lingüísticas y culturales indígenas cobran un valor destacado. Como ejemplo, se analizará el caso del rapero peruano Liberato Kani y su canción Kaykunapi. Se argumentará que el etno-rap puede tener un impacto positivo sobre los jóvenes de origen indígena y su autoestima, lo que convierte este género musical en una valiosa herramienta para la revitalización lingüística.

KEYWORDS: Ethno-rap; Indigenous languages of Latin America; Code-switching; Identity; Language revitalization.

Abstract: This article intends to explore efforts to revitalize indigenous languages in Latin America, taking ethno-rap as example. This musical genre emerged at the beginning of this century in Latin America, when a number of rap groups began to incorporate indigenous languages into their songs in order to recover and revalue them through their musical productions. The paper focuses on the phenomenon of code-switching - frequently used by rappers in their songs - which I interpret in a broad sense as the use of different stylistic resources of linguistic, visual and sonorous nature. By means of this strategy, the artists construct hybrid identities in their performances, revealing a new urban identity in which indigenous linguistic and cultural roots take on a prominent value. As an example, the case of the Peruvian rapper Liberato Kani and his title Kaykunapi will be analyzed. It will be argued that ethno-rap can have a positive impact on young people of indigenous origin and their self-esteem, making it a valuable tool for linguistic revitalization.

1. PLANTEAMIENTO DEL TEMA

Las lenguas originarias de Latinoamérica están sufriendo una pérdida continua de hablantes. Tanto es así que la mayoría de los 420 idiomas originarios que todavía están en uso (UNICEF / FUNPROEIB Andes, 2009, VII) se encuentran en una situación precaria, muchos de ellos están en peligro de extinción (Moseley, 2010). Ante esta situación alarmante, en las últimas décadas se han generado numerosas medidas y actividades de política lingüística con el fin de refortalecer las lenguas originarias y contrarrestar su desaparición. Dentro de estos esfuerzos de revitalización intervienen diferentes entidades y grupos que actúan ‘desde fuera’, ‘desde arriba’ y ‘desde abajo’: (1) organizaciones internacionales por medio de acuerdos y convenciones (p. ej. el Convenio 169 de la OIT de 1989 y la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas de 2007), entidades como la UNICEF y ONGs que apoyan el desarrollo de la Educación Intercultural Bilingüe (EIB), (2) organismos gubernamentales e instituciones estatales a través de medidas como la mejora del estatus jurídico de las lenguas originarias y su implementación en áreas clave de la sociedad (administración, educación, etc.), y (3) movimientos indígenas y otros actores de las comunidades etnolingüísticas mismas. Estos últimos realizan numerosas actividades ‘desde abajo’ o ‘desde adentro’ (*grass-root efforts*) que constituyen un aporte importantísimo e imprescindible para una revitalización exitosa (Escobar, 2011, 128ss). Muchas de estas iniciativas surgen en espacios urbanos, frecuentemente son lanzadas por descendientes de indígenas que se han desplazado de las zonas rurales a las ciudades, donde la presencia indígena ha aumentado

mucho en las últimas décadas.¹ Están vinculadas a la emergencia de nuevas identidades urbanas con varias referencias socioculturales y lingüísticas en las que la lengua de los ancestros recobra un valor destacado. De esta manera, las lenguas originarias se van desvinculando de los espacios comunicativos tradicionales (como la familia y las aldeas rurales) y se integran en nuevos espacios sociales.

Entre los activistas de tipo *grass-root* figura un creciente número de grupos de rap desde México hasta Chile, que se inscriben en la línea del etno-rap o rap originario (como lo autodefinen los mismos actores) y cuya meta es hacer visibles y reivindicar las lenguas originarias mediante sus producciones musicales.

En el etno-rap se encuentran canciones enteramente rapeadas en lengua originaria, algunas veces con subtítulos en castellano en los videos, de manera que los textos también son accesibles a personas sin conocimiento de la lengua indígena. Sin embargo, también hay muchas canciones bilingües, es decir, en las que los raperos alternan entre la lengua originaria y el castellano y a veces incluso integran más lenguas. En esta contribución, me centraré en este fenómeno del code-switching (CS). Me propongo explorar las funciones que cumple el CS en el etno-rap, haciendo hincapié en los fines identitarios e ideológicos del discurso bilingüe. A modo de ejemplo, consideraré el caso del rapero peruano Liberato Kani y su título *Kaykunapi*, que da cuenta del

1 Sin embargo, cabe mencionar que existen diferencias significativas entre los países latinoamericanos. Según la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), Chile cuenta con la población indígena más urbanizada del mundo, con casi 65% ubicada en ciudades. En Venezuela, Bolivia y Perú más de la mitad de la población indígena vive en zonas urbanas. En cambio, Paraguay es el país de menor concentración urbana de su población indígena, con solo 10%, seguido por Ecuador y Colombia con un poco más del 20% (fuentes: UN-Habitat y OHCHR, 2010; Cepal / Celade, 2014; datos citados en OIM 2016).

empeño de los artistas del etno-rap por promover las lenguas originarias, lo que los sitúa entre los actores de una política lingüística ‘desde abajo’.

2. EL ETNO-RAP EN AMÉRICA LATINA

El hip-hop y el rap, su componente musical y textual, llegaron en los años ochenta del siglo pasado a América Latina, primero a México, debido a las intensas redes transnacionales que existían entre los mexicanos y la comunidad chicana, que vive en el suroeste de los Estados Unidos. Es ahí donde había surgido el rap chicano (Gugenberger, 2014), cuyos pioneros son intérpretes como Kid Frost, Cypress Hill y La Raza. Muchos raperos chicanos –como la mayoría de sus oyentes– proceden de los guetos urbanos. En el rap de barrio (*neighbourhood-rap*), tratan temas que reflejan su propia vida en los barrios: la situación de los inmigrantes, racismo, violencia, la cultura de las bandas, la cultura del hip-hop, amor, etc., a menudo vinculados con crítica social.

El rap fue extendiendo rápidamente como género artístico muy popular entre la juventud en todo el continente latinoamericano. Lo que favorece la formación de escenas de rap locales en las grandes ciudades es la emergencia de espacios transculturales, que son fruto de la globalización y de la migración interna que ha llevado a la creciente presencia de jóvenes de origen indígena. El atractivo del rap para estos jóvenes resulta de que comparten la situación de discriminación, violencia y exclusión social con los grupos marginados en los EE.UU. así como del matiz de rebelión y resistencia que suele caracterizar dicho género (Sarkar et al., 2005, 2060). Por tanto, descubrieron el rap como herramienta de protesta contra las políticas estatales en sus respectivos países, de llamar la atención sobre sus problemas y reclamar sus derechos.

Desde la década de los 2000, una serie de grupos de raperos, que en sus comienzos habían rapeado en castellano, empezaron a incorporar las lenguas originarias en sus canciones. Es así como se dio origen al etno-rap, en el que se refleja de manera ejemplar cómo se entrelazan e interactúan lo global y lo local: Por un lado, en concordancia con las características del rap en general, los etno-raperos también toman el modelo afroamericano como punto de referencia. De este modo, se sienten unidos a una comunidad transnacional global. Por otro lado, han desarrollado estilos particulares según su propio entorno. Al integrar las lenguas y otros elementos locales, como formas musicales y culturales, lo recontextualizan, lo transforman y lo indigenizan (Androutsopoulos/ Scholz, 2002; Scholz, 2004, 63; Gugenberger/ Kirchmair, 2020, 9).

Así que, dentro de la nación global de los hiphoperos se van formando comunidades de estilo translocal, que están negociando sus identidades y membresías en el mundo del hip-hop que se está localizando y globalizando simultáneamente (Alim, 2009, 107). Asimismo, Mitchell (2001, 2) subraya la construcción de identidades en la interfaz entre lo local y lo global y sostiene que el "hip-hop has become a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity all over the world" (citado en Alim/ Pennycook, 2007, 90).

En el etno-rap, la dimensión político-emancipatoria ocupa un lugar preeminente, ya que la meta de los raperos es el refortalecimiento y el autoempoderamiento de los pueblos originarios frente al Estado y a la sociedad hegemónica. Con el rap como instrumento de lucha los artistas exigen y defienden los derechos indígenas y reclaman el reconocimiento

de la diversidad cultural y lingüística. Son actores políticos que quieren transformar la sociedad a través de su música, como señala el líder del grupo Kaypi Rap de Bolivia:

cualquier actividad que realice el ser humano es política, todos somos seres políticos, [...] nuestra política es el arte como instrumento de cambio social, transformando las realidades a través de la convivencia, la conversa, el accionar conjuntamente como seres humanos libres y pensantes (Kaypi Rap, en una entrevista conducida por Schwingshandl; citado en Schwingshandl, 2019, 20).

3. EL ETNO-RAP COMO INSTRUMENTO DE REVITALIZACIÓN LINGÜÍSTICA

Por medio de la incorporación de los idiomas indígenas en sus canciones, los etno-raperos expresan y refortalecen sus raíces identitarias. Al reapropiarse de las lenguas originarias y al darles un nuevo valor intentan aumentar la autoestima de los jóvenes de origen indígena que viven en las urbes del continente latinoamericano. De esta manera, el rap puede constituir una valiosa herramienta en el proceso de revitalización lingüística, como se ha destacado muchas veces (p. ej. Rekedal, 2014; Cru, 2015).

Cabe mencionar que por revitalización lingüística se entiende la “restoration of vitality to a language that has lost or is losing this attribute” (Spolky, 1995, 178; citado en Tsunoda, 2006, 168). Sin embargo, hay que dejar bien claro que la revitalización de una cultura o una lengua no significa recuperarla en su forma original, sino que se entiende como un proceso dinámico que engloba transformación, reinterpretación, innovación y recontextualización (para más detalle, véase Gugenberger, 2019, 477-481). Es así como se la concibe en discursos académicos antropológicos y

lingüísticos y como se refleja en las prácticas de activistas, incluidas las de los raperos que nos ocupan aquí.

El rap contiene dos características sociolingüísticas que lo hacen un género especialmente relevante para tal propósito, como indica Cru (2015, 4). La primera es el lugar central que en él ocupan la oralidad, la fluidez verbal y la creatividad. El rap se inscribe bien en la línea de prácticas culturales orales como el *story-telling*, una tradición propia de muchos pueblos indígenas. En este sentido, *La Jornada Maya* escribe sobre Pat Boy, un rapero maya, que este narra “aquellos cuentos e historias que le comparte su abuelo, la vida y las tradiciones de su pueblo, la discriminación que sufren los grupos étnicos y las manifestaciones en contra del gobierno porque no hace bien su trabajo” (*La Jornada Maya*, 13 agosto 2017).

El segundo atributo ventajoso del rap reside en que es asociado con modernidad y ‘coolness’ por los jóvenes. Puesto que se suele vincular las lenguas indígenas con lo ancestral, con la vida rural y un pasado remoto, los etno-raperos pueden contribuir a liberar las lenguas indígenas de estos prejuicios, transfiriéndolas y adoptándolas a nuevos contextos, a un espacio urbano moderno y un nuevo espacio comunicativo de índole mediática, superando así la supuesta incompatibilidad entre lo tradicional y lo moderno².

2 En relación a esta dicotomía el lingüista peruano L. E. López sostiene: “[...] en el caso indígena actual recuso la distinción entre tradición y modernidad, para referirme más bien a *modernidades*, una de las cuales es la indígena, desarrollada desde la subalternidad y en conflicto con la modernidad hegemónica, pero a través de complejos procesos de construcción intercultural y hoy también de esencialismos estratégicos y de procesos de etnogénesis” (López, 2016, 11).

Esta también es la intención de Yazmín Novelo y Pat Boy, como explica la cantante con motivo de la presentación del videoclip *Xiimbal Kaaaj* ('Pueblo caminante'), una coproducción de los dos artistas. El título de la canción pretende señalar que la comunidad maya "está en movimiento y que no se ha quedado en el pasado". Lo que les motivó a crear esta obra es que "hacía falta algo que empezara a dinamizar la lengua y a repensar en los mayas como parte del tejido de la sociedad intercultural". Su propósito es demostrar que "somos parte del movimiento global y que vamos caminando a la par de la sociedad, con su lengua y sus tradiciones", declara Yazmín (citado en González, 2017).

Aparte del objetivo reivindicativo, la motivación de los etno-raperos reside en factores artísticos. El uso de la lengua indígena forma parte de su capital cultural, se convierte en un recurso y elemento diferenciador que los hace destacar entre la multitud de artistas que rapean solo en castellano (Cru, 2015, 10). Así por ejemplo, Pat Boy señala que "rapear en maya es algo diferente, novedoso y creativo", y que la lengua maya tiene un buen flow lo que la hace muy apropiada para combinar el ritmo y las rimas: "El rap en maya se escucha como en inglés, se escucha chingón, corto y fluido, no como el español, que tiene palabras más largas. Esto es lo que les diferencia" (Pat Boy, en una entrevista conducida por Cru; citado en Cru, 2015, 6).

Un concepto crucial en el contexto del rap es la *performance* ya que es la actuación en la que se producen nuevas dinámicas de usos lingüísticos e identidades, como subrayan Alim y Pennycook (2007, 94). Según Rekedal (2014, 10), la *performance* –el acto de estrenar o interpretar– es el momento "no solamente de representar, pero también de construir y cambiar el mundo que habitan el intérprete y el público, con todas las posibilidades

y riesgos asociados con tal poder". Es a través de *performances* repetidas que modos de comportamiento, incluido el lingüístico, se vuelven usuales y convencionales. Por lo tanto, en términos de la teoría de los actos de habla, se puede entender la *performance* en su conjunto como un acto declarativo. Particularmente, son actos expresivos y directivos que suelen predominar en las canciones. Por un lado, los artistas expresan sus sentimientos y actitudes hacia las circunstancias y el mundo que les rodean, y –en nuestro caso particular– hacia las lenguas y culturas indígenas. Por otro lado, sus actos de habla van dirigidos a sus oyentes, en los que quieren estimular un cambio de actitudes y conductas, incluidas las lingüísticas.

Al ser el rap un género multimodal, además de los actos verbales hay otros medios que se utilizan en la *performance*, gestos, movimientos, imágenes, ritmos, instrumentos, la manera de vestirse, etc. Todos estos elementos conforman la actuación en su conjunto y sustentan los mensajes que los artistas quieren transmitir.

4. EL CODE-SWITCHING EN EL ETNO-RAP

Primero cabe destacar que el code-switching (CS) en textos artísticos no es lo mismo que CS en el lenguaje cotidiano. No es espontáneo, sino que es un recurso estilístico en discursos anteriormente planificados y elaborados de forma escrita. Tampoco se dirige a un interlocutor determinado y conocido por el hablante, más bien son discursos públicos destinados a una amplia audiencia de desconocidos (Bentahila/ Davies, 2002; citado en Sarkar et al., 2005, 2059-2060).

Muchos lingüistas han subrayado la función identitaria del discurso bilingüe. Así por ejemplo, para Auer, alternaciones que no tienen una

función pragmática en el discurso y no se pueden interpretar localmente corresponden a una función global del discurso que está relacionada con una dimensión identitaria (Auer, 1998, 15-16). Es decir, por medio del CS los hablantes señalan su pertenencia a una comunidad bilingüe. En el mismo sentido Appel y Muysken (1987, 129ss) sostienen que el CS es una estrategia de neutralización, mediante la cual los hablantes expresan su identidad bilingüe. Además, el CS puede envolver una dimensión político-ideológica, como destaca Silva Valdivia (1994, 167). Según este autor, el CS puede ser una estrategia de neutralizar la diferencia de estatus entre las lenguas y entre sus hablantes o la intención de poner resistencia contra la norma dominante monolingüe o mismo contra el grupo dominante.

Son principalmente estos los fines que persiguen los raperos cuando alternan entre la lengua indígena y el castellano en una pieza musical. Además combinan otros medios estilísticos –visuales y sonoros– de origen diferente. Por lo tanto, conviene comprender el concepto de code-switching en un sentido más amplio –que se podría denominar code-switching “multimodal”– e incluir en el análisis otros elementos semióticos que sirven como índices y forman parte de los mensajes de los artistas en su conjunto.

Mediante la selección de estos diferentes medios estilísticos se evoca y se construye significado social. Siguiendo a Silverstein, las formas elegidas desempeñan la función de indexicalidad de segundo orden (Silverstein, 2003), es decir, por medio de ellas los artistas se posicionan ideológica e identitariamente, expresan su ideología heteroglósica, marcan su pertenencia a diferentes grupos y construyen identidades híbridas. La integración de referencias múltiples convierte el etno-rap en un género artístico que refleja

la génesis de una nueva identidad urbana que redefine las relaciones sociales, culturales y lingüísticas en la sociedad.

En mi búsqueda de datos me ha llamado la atención que en cuanto a los patrones del CS, en el etno-rap no es usual emplear un *mixed-code* en el que mezclan las lenguas transgrediendo sus fronteras, un estilo que se puede encontrar frecuentemente en el rap. La densidad de mezcla no es alta, más bien se suelen yuxtaponer las lenguas en fragmentos extendidos. Muchas veces el cambio se hace entre las estrofas o entre el estribillo y las estrofas, aunque también hay casos de alternancias del tipo insercional –es decir, la integración de palabras sueltas o segmentos breves– en la lengua básica del pasaje.

Cru, que ha observado este mismo fenómeno en el rap bilingüe maya yucateco-castellano, sostiene que la separación nítida de las lenguas es una estrategia consciente para legitimar y revalorar el maya en contra de ideologías que desvalorizan la lengua originaria como mezclada y deformada (Cru, 2015, 8). Lo mismo podría valer para el caso que voy a presentar a continuación.

5. RAP BILINGÜE QUECHUA-CASTELLANO

En los países andinos, en los últimos veinte años surgieron muchos conjuntos de rap que integran el quechua y el castellano en sus canciones. Para nombrar solo algunos de los mayores exponentes de la escena del rap quechua, se puede mencionar Los Nin y Runa Rap de Ecuador, Kaypi Rap y Wayna Rap (que cantan en quechua, aymara y castellano) de Bolivia así como Liberato Kani y Kayfex del Perú. Aunque en la escena del rap suelen predominar hombres, también hay un creciente número de mujeres raperas,

como la peruana Renata Flores, llamada la ‘reina del rap quechua’, y Taki Amaru, que nació en Colombia y vive hoy día en Ecuador.

Todos ellos y todas ellas comparten las mismas intenciones: revalorizar y reactivar el quechua y otras formas culturales andinas, con el fin de darles su debido lugar en la sociedad moderna y transformar el país. En este sentido, en relación a su motivación de utilizar el quechua en su música, Kaypi Rap declara:

Primero que soy parte de esta gran cultura inkaika quechua, segundo creemos que ha llegado la hora donde es tiempo de reapropiarse de nuestra cultura con un objetivo de inclusión, superación y sobre todo es tiempo de involucrarse más como jóvenes que tienen el poder de transformar primo [sic] su vida su entorno su barrio su ciudad por ende su país (Kaypi Rap, en Schwingshandl, 2019, 18).

Como no es posible presentar datos de un corpus amplio en esta breve contribución, he elegido un ejemplo que es apropiado para mi propósito, a saber, el caso del rapero peruano Liberato Kani y su título *Kaykunapi*. El material que utilizo para el análisis se ha recopilado en gran medida vía Internet: el vídeo y el texto de la canción, así como entrevistas con el artista publicadas en revistas y plataformas digitales. Además, recurro a algunos datos recopilados por Kirchmair, que fueron analizadas por el mismo autor en su tesis de maestría (2019)³.

5.1. Liberato Kani – “amante de la libertad”

Ricardo Flores Carrasco, conocido bajo su nombre artístico Liberato Kani, nació en Lima, donde también vive actualmente. Estudió Ciencias

3 En este estudio, que parte de un enfoque interdisciplinario, se evalúa un corpus que comprende entrevistas cualitativas de tipo semi-estructurado con tres raperos (Pat Boy de México, Liberato Kani de Perú y Coñoman de Chile) y materiales adicionales disponibles en Internet. Basándose en este estudio surgió una publicación conjunta (Gugenberger/ Kirchmair, 2020), que ya se ha mencionado arriba.

Sociales e Historia en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) en Lima donde se graduó de docente de Historia. Actualmente es profesor en una escuela secundaria en Lima.

Aunque sus padres eran quechuahablantes, Ricardo creció con el castellano como su primera lengua.⁴ Después de la muerte de su madre, a los nueve años se fue a vivir por tres años con su abuela en Umamarca, una aldea en la provincia andina Andahuaylas. Es ahí donde aprendió quechua y llegó a sentirse parte de la comunidad aldeana.

Empezó a rapear en la época de secundaria en un grupo que cantaba en castellano. La idea de hacer rap en quechua surgió en 2013, al recordar vivencias de su infancia en los Andes e inspirándose en los libros de José María Arguedas y Ciro Alegría: “De pronto me di cuenta de las cosas a las que no daba importancia cuando era niño y vivía en la sierra. Gracias a la obra de Arguedas es que se activó una luz en mi mente” (Liberato Kani, en Antonio, 2017). A partir de ahí comenzó a escribir textos bilingües y ha llegado a ser uno de los raperos más destacados del rap quechua.

En la temporada que pasó en Umamarca también se familiarizó con la música andina, conoció ritmos como el huayno y el toril, que aportaron a desarrollar su estilo musical. Descubrió que “[el] rap era tan chévere como el toril. Hasta yo los comparaba porque ambos son rimados. Sus subidas, sus bajadas, su forma de estructurar son muy parecidas, wow” (Liberato Kani, en Farfán, 2021).

⁴ Según datos censales (INEI 2018: 197ss), el 82,6% de la población peruana (en Lima, incluyendo Callao, un poco más del 90%) tiene el castellano como primera lengua; el quechua es la L1 del 13,9% (en Lima del 8,1%, en Callao del 5,5%). Respecto a la pertenencia étnica, el 22,3% de la población peruana indica que es de origen quechua. Esto significa que hay una discrepancia entre la auto-definición étnica y la primera lengua aprendida en la niñez.

En la misma entrevista explica por qué se decidió a rapear en quechua:

Para mí el quechua siempre ha sido libre, no hay motivo para encasillarlo en un solo tipo de música como el huayno o géneros netamente locales. Todo es evolución, no se debe pensar que el quechua ‘solo se habla acá’ o que ‘te tienes que vestir así para hablarlo’. Es por eso que decidí demostrar que el quechua podía adaptarse a cualquier ritmo, incluido el rap y la música urbana.

Al incorporar el quechua y otras formas culturales andinas en un género musical moderno logra superar la oposición entre lo tradicional y lo moderno, creando nuevas formas y prácticas híbridas que dan cuenta del carácter dinámico de la cultura. Asimismo libera el quechua del prejuicio de que solo sirve para la comunicación en contextos tradicionales indígenas.

Liberato Kani construye su identidad híbrida como artista no solo mediante el uso del quechua y del castellano en sus canciones, sino también a través de su nombre artístico y símbolos culturales de origen diferente que aparecen en sus vídeos, así como en imágenes de él y de sus discos publicadas en línea. Estos símbolos, que forman parte de la semiótica del rap, sirven como rasgo identificativo singular y señalan lo que el rapero representa con su personaje artístico y sus canciones (Gugenberger/ Kirchmair 2020, 26ss).

El nombre artístico, Liberato Kani, que es la combinación de una palabra derivada del castellano (*Liberato*) y la forma verbal quechua *kani* (= soy), señala la doble afiliación lingüístico-cultural del artista. Como el mismo explica, el nombre significa “Soy un hombre libre, amante de la libertad”. Creó este personaje porque “representa mucho en mi vida, en mi historia personal”: “Soy una persona que constantemente está en lucha, constantemente está tratando de sentirse bien consigo mismo y expresar lo

que siente” (Liberato Kani, en Cáceres Álvarez, 2017, TC 01:18⁵).

Lo que representa Liberato Kani también se refleja en su estilo de vestirse. En los vídeos y sus actuaciones en vivo aparece vestido con ropa moderna, blue jeans y camiseta. Además, suele llevar una chalina con diseños andinos, la que sirve como señal distintiva singular del artista y representa su vínculo con la cultura andina. Esta chalina también se puede apreciar en la siguiente foto (Imagen 1). Otro símbolo andino en la ilustración es un danzante con un traje de baile típico de los Andes. La camiseta que viste Liberato Kani es un signo indexical de su afiliación a la cultura hip-hop. La cultura urbana moderna está representada visualmente por el trasfondo. A través de esta combinación de elementos globales modernos y tradicionales el artista manifiesta el carácter híbrido de su identidad artística.



Imagen 1 – Liberato Kani

Fuente: <https://www.facebook.com/LiberatoKaniPeru/>. El cuadro fue publicado el 09 sep. 2018.

5 Las citas corresponden a la transcripción de fragmentos de una entrevista que se realizó de forma oral. El vídeo de la entrevista está publicado en el sitio web de *El Montonero* (24 feb. 2017).

Igualmente el cover del álbum *Rimay Pueblo* ('la voz popular') (Imagen 2), que contiene la canción que vamos a ver en seguida, tiene carácter representativo. Se ve una figura que retrata un hombre indígena de manera estereotípica en estilo de un grafiti. Esta mezcla estilística señala igualmente su pertenencia a la cultura hip-hop y la cultura indígena, subrayada por los símbolos del sol y de la luna, que son rasgos esenciales de la cosmovisión andina.

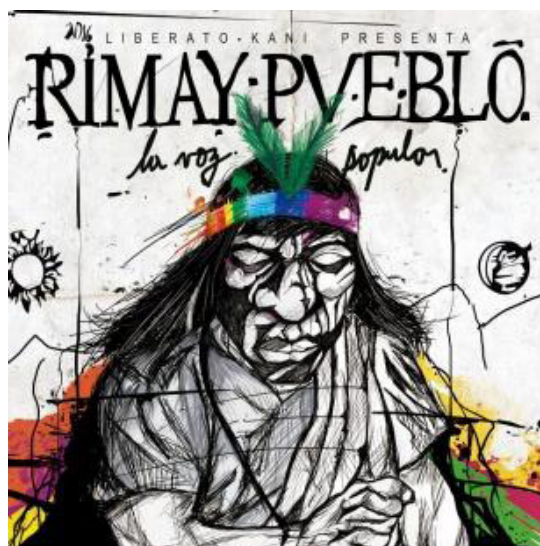


Imagen 2 – Cover *Rimay Pueblo*

Fuente: <https://www.quedeletras.com/cd-album/liberato-kani/rimay-pueblo/19793.html>

5.2. El code-switching en *Kaykunapi*

A fin de explorar el code-switching en la producción musical de Liberato

Kani, se ha elegido el título *Kaykunapi*⁶ (‘Por estos lados’) del álbum *Rimay Pueblo* (2016), que es uno de sus títulos más exitosos hasta ahora. El contenido de la canción, tal como lo resume el mismo artista, es el siguiente: Trata de un viajero que caminando conoce el Perú y sus culturas. “[...] en cada esquina veo cultura, veo algo que representa una historia o algo, y me siento orgulloso de seguir viajando y de sentir la cultura andina en mi alma” (Liberato Kani, en una entrevista conducida por Kirchmair, citado en Kirchmair, 2019, 76).

El cambio de las lenguas empleadas en las diferentes partes estructura la canción. La breve introducción se compone de algunas frases cortas, una en inglés y las demás en castellano:

*This is it, sí,
Esto suena fuerte,
Esto suena fuerte,
El quechua en resistencia.*

Luego sigue el estribillo en quechua, que se repite tres veces a lo largo de la canción:

*Kaykunapi ñuqam purichkani
tukuy law takimuspa allinta rimachkani
wasiyanta llusimuspa ñuqam pasarqani
kaymi punchaw qamkunapaq llaqtamasiykuna
apamuchkayki hip hop kay killapi tuta hatarimuspa
altuman qawaspa, umayta muyuspa
haku hermanoykuna qamkuna hatarimuychik
haku hermanoykuna qamkuna hatarimuychik⁷*

6 El vídeo se publicó en 2016 en YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>). El texto está disponible en <https://www.quechuletras.com/letra-kaykunapi/liberato-kani/186012.html>.

7 Traducción al castellano, según Foros Perú, 18 jul. 2019:

En las dos estrofas el artista cambia al castellano:

Primera estrofa:

Hoy desperté con las ganas de querer conocer
viajar, de sentirme bien *my friend*
y fluyendo con el viento cantar
de toda la 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

Segunda estrofa:

Tranquilo vivo en mi tierra de paisajes y colores
de costumbres y regiones que
al pasar del tiempo formó parte de mi vida
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 solo danza
con la cultura andina que siente mi alma,
sí, con la cultura andina que siente mi alma
sí, con la cultura andina que siente mi alma, sí

El lema de la canción se declara inmediatamente al principio y otra vez en la coda: “el Quechua en resistencia”. Con esto se adopta una característica propia de la cultura hip-hop y se la transmite al contexto local, y más

Por estos lados yo estoy caminando
Por todos lados cantando hablando bien
Saliendo de casa yo me fui
Pues en este día para ustedes mis compueblanos
Hip hop les traigo en este día levantándome temprano
Mirando arriba, moviendo la cabeza
Vamos mis hermanos ustedes levántense
Vamos mis hermanos ustedes levántense.

específicamente a la lengua y sus hablantes. De esta manera, el quechua o hablar quechua adquiere un valor de rebeldía, de contrarrestar al orden hegemónico impuesto por los grupos dominantes de habla hispana.

A la pregunta por qué para él el quechua es sinónimo de resistencia, Liberato Kani contesta:

Hacer cualquier trabajo o proyecto que reivindique el quechua es un acto de resistencia, de perseverancia y atrevimiento. Cuando uno aprende quechua, no solo se trata de aprender a hablar un idioma, hay que conocer su historia. Estamos en una lucha por construir nuestra identidad (Liberato Kani, en Antonio, 2017).

Al reivindicar el quechua en sus canciones, Liberato Kani también quiere estimular a los hablantes de otras lenguas indígenas a resistir contra su pérdida:

Al decir ‘el quechua en resistencia’ también trato de incentivar a los demás de nuestras lenguas originarias a que puedan resistir. ¿Resistir en qué forma? Elaborando talleres, elaborando proyectos sociales, educativos, para que se promuevan nuestros idiomas ¿no? (Liberato Kani, en Cáceres Álvarez, 2017, TC 08:38⁸).

El motivo de la resistencia se repite en varias obras de Liberato Kani (y en el rap originario en general). Por ejemplo en el título *La fuerza del Apu* en un momento dice “mi cultura en resistencia”. Además, en su repertorio se encuentra una canción titulada *Resistencia cultural*, que es producto de una cooperación con Luanko Minuto Soler, un rapero chileno, y que contiene partes en quechua, en mapudungún y en castellano.

Como razón por la cual sus canciones suelen ser bilingües, Liberato

8 Véase nota a pie de página 5.

Kani indica que quiere llegar también a personas que no hablan quechua y acercarlas poco a poco al quechua:

Yo sé que es difícil, sé que es un proceso, sé que todos hablamos castellano y... pero mira, yo no me puedo, o sea, aventar con un tema entero en quechua, porque aún hay muchas personas que... no hablamos quechua y hay que ser comprensible, ¿no?, tolerantes en eso, porque se puede avanzar poco a poco, apoyándonos del castellano, difundir el quechua con bastante intensidad hasta que se puedan elaborar academias de quechua, eso es lo que sería lo ideal en todo el Perú (en Cáceres Álvarez, 2017, TC 09:42⁹).

Por esta razón, el artista también quiere integrar el rap en quechua como instrumento didáctico en su trabajo como profesor: “Pienso hacer mis clases con rap para atrapar la atención de los chicos. Para mí el rap también puede ser una herramienta didáctica. Ya no haría *rap* para estar en festivales, sino para educar. Incluyo el quechua también” (en Antonio, 2017).

En *Kaykunapi*, el hecho de elegir el quechua para el estribillo puede facilitar el aprendizaje, ya que se escucha repetidas veces, mientras que las letras de las estrofas en castellano varían. A esto se suma un detalle notable: las letras (tanto las quechuas como las castellanas) se muestran de forma escrita en hojas de papel (Imágenes 3 y 4), con lo que posiblemente se logra un efecto adicional, es decir, el aumento de valoración del quechua debido a su uso en un medio escrito. Entonces, la yuxtaposición cumple una función ideológica: El uso del quechua, tanto oral como escrito (incluso según el alfabeto oficial), y del castellano sirve de estrategia para equiparar el estatus de las dos lenguas.

9 Véase nota a pie de página 5



Imagen 3 – Letras en quechua (Vídeo *Kaykunapi*)



Imagen 4 – Letras en castellano (Vídeo *Kaykunapi*)

Cabe destacar un cambio de código insercional en las últimas dos líneas del estribillo en quechua: *haku hermanoykuna qamkuna hatarimuychik*. Un poco antes Liberato Kani utiliza una palabra quechua para dirigirse a la audiencia, *llaqtamasiykuna* (= mis compueblanos), mientras que en la parte final emplea la inserción ‘hermano’, que sería *wawqi* en quechua. *Hermano* es una forma de tratamiento muy común entre peruanos, además

‘hermano’ o el equivalente inglés ‘brother’ se utiliza mucho en la cultura hip-hop. El uso del vocativo en castellano en la canción señala que el llamado a levantarse se dirige a todos los oyentes, sean quechuahablantes o no. El verbo *hatarimuychik* (= levántense) se entiende en un doble sentido: por un lado, levantarse a conocer el país y, en sentido figurativo, rebelarse, poner resistencia. Con este significado también se emplea en otra canción de Liberato Kani, que se titula *Hatariy*.

La función identitaria del cambio de código se muestra tanto en el plano lingüístico como a otros niveles semióticos. Mediante el uso alternante entre el quechua y el castellano Liberato Kani construye y expresa su identidad bilingüe. Además, afirma su membresía en la cultura hip-hop global a través de segmentos cortos en inglés (*this is it* en el intro y *my friend* en la segunda línea de la primera estrofa).

Más allá de su identidad individual, también va diseñando una identidad de la sociedad peruana que incluye el multilingüismo y la diversidad cultural como rasgos inherentes. Esto también se manifiesta en el cambio de códigos culturales de manera visual, concretamente en las imágenes del vídeo, en las que igualmente se alterna en secuencias rápidas entre paisajes andinos, costumbres tradicionales y escenas de la vida urbana moderna. Es significativo que los fragmentos cantados en quechua también vayan acompañados en parte por imágenes urbanas en el trasfondo, como se puede apreciar en la Imagen 3, y viceversa. Con ello se descompone la asociación usual del quechua con el espacio tradicional andino y queda desmantelado el prejuicio de que el quechua no sirve para la vida urbana moderna; más bien se demuestra su aptitud para diferentes ámbitos y mundos vivenciales.

Finalmente, la canción también une diferentes referencias culturales a nivel musical, al combinar elementos sonoros y rítmicos del hip-hop (como *beats* y *scratching*) con melodías e instrumentos andinos.

6. CONCLUSIÓN

El breve análisis del caso de Liberato Kani y su canción *Kaykunapi* ha mostrado que la selección y el uso de diferentes recursos estilísticos de su múltiple repertorio lingüístico, cultural y musical cumplen una función indexical, tanto en términos ideológicos como identitarios. Aunque aquí no he podido abordar más ejemplos, lo mismo vale para muchas otras producciones musicales de grupos etno-raperos.

A través de estos medios los artistas manifiestan lo que representan, expresan sus ideologías lingüísticas y culturales e intentan incentivar a sus oyentes a actuar en favor de las lenguas y culturas originarias. Se posicionan en un espacio multirreferencial y transcultural, es decir, reivindican, construyen y redefinen una identidad particular de índole híbrida en sus *performances*.

En ello se manifiesta de manera artística la emergencia de una nueva identidad urbana en la que las raíces lingüísticas y culturales indígenas constituyen una parte importante y recobran un valor destacado. Las dos últimas líneas de la segunda estrofa de *Kaykunapi* manifiestan esto de manera especialmente expresiva: "Sí, con la cultura andina que siente mi alma".

Al integrar las lenguas originarias en nuevos contextos, en el mundo urbano y en un género musical moderno, se les da un nuevo valor y se muestra que no tiene que haber contradicción entre la tradicionalidad y la modernidad. Al hacer visibles las lenguas indígenas y al revalorarlas a través de sus *performances* en vivo y en línea, los raperos contribuyen a impulsar

cambios sociales. Dada su función de modelo ejemplar que muchos de ellos desempeñan para los adolescentes que crecen en los barrios marginales de las ciudades, pueden tener un impacto positivo en la autoestima y la conducta lingüística de los jóvenes de origen indígena. Esto hace el etno-rap un instrumento particularmente apropiado para propulsar –en combinación con otros esfuerzos de política lingüística, ‘desde arriba’ y ‘desde abajo’– la revitalización de las lenguas originarias de América Latina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alim, Samy. “Translocal style communities: Hip Hop youth as cultural theorists of style, language, and globalization”. In: *Pragmatics*, 19-1, 2009, 103-127.
- Alim, Samy/Pennycook, Alastair. “Glocal Linguistic Flows: Hip-Hop Culture(s), Identities, and the Politics of Language Education”. In: *Journal of Language, Identity and Education*, 6-2, 2007, 89-100.
- Androutopoulos, Jannis/Scholz, Arno. “On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics”. In: *PhiN*, 19, 2002, 1-42. Disponible en: <<http://web.fu-berlin.de/phin/phin19/p19t1.htm>>. Acceso el: 11 nov. 2021.
- Antonio, Zoila. “Liberato Kani: ‘Antes que un reclamo, mi música es una propuesta’”. In: *Somos Periodismo*, 22 ago. 2017. Disponible en: <<https://somosperiodismo.com/liberato-kani-antes-que-un-reclamo-mi-musica-es-una-propuesta/>>. Acceso el: 12 nov. 2021.
- Appel, René/Muysken, Pieter. *Language Contact and Bilingualism*. London: Arnold, 1987.
- Auer, Peter. “Introduction: Bilingual Conversation revisited”. In: Auer, Peter (ed.). *Code-Switching in Conversation. Language, interaction and identity*. London: Routledge, 1998, 1-24.

- Benito, Silva Valdivia. “Cambios de código, alternancias e interferencias lingüísticas: Una perspectiva didáctica sociocomunicativa”. In: Silva Valdivia, Benito (coord.). *Didáctica da lingua en situacións de contacto lingüístico*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1994, 151-176.
- Bentahila, Abdelâli/ Davies, Eirlys. “Language mixing in rai music: Localisation or globalisation?”. En: *Language and Communication*, 22, 2002, 187-207.
- Cáceres Álvarez, Luis. “Liberato Kani: ‘El quechua es resistencia’”. In: *El Montonero*, 24 feb. 2017. Disponible en: <<https://elmontonero.pe/cultura/liberato-kani-el-quechua-es-resistencia>>. Acceso el: 12 nov. 2021.
- CEPAL/CELADE. *Los pueblos indígenas en América Latina. Avances en el último decenio y retos pendientes para la garantía de sus derechos. Síntesis*. Santiago de Chile: CEPAL, 2014. Disponible en: <<http://www.cepal.org/es/publicaciones/37050-los-pueblos-indigenas-en-america-latina-avances-en-el-ultimo-decenio-y-retos>>. Acceso: el 5 jul. 2019.
- Cru, Josep. “Bilingual rapping in Yucatán, Mexico: strategic choices for Maya language legitimation and revitalisation”. In: *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 1-16, 2015. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.1080/13670050.2015.1051945>>. Acceso el: 12 nov. 2021.
- Escobar, Anna María. “Dinámica sociolingüística y vitalidad etnolingüística: quechua y aimara peruanos del siglo XXI”. In: Adelaar, Willem/Valenzuela Bismarck, Pilar/Zariquiey, Roberto (eds.). *Estudios sobre lenguas andinas y amazónicas. Homenaje a Rodolfo Cerrón-Palomino*. Lima: Ed. PUCP, 2011, 125-145.
- Farfán, Miguel Ángel. “Liberato Kani: ‘Ser quechua es ser ciudadano del mundo’”. In: *Ojo Público*, 21 feb. 2021. Disponible en: <<https://ojo-publico.com/2498/liberato-kani-ser-quechua-es-ser-un-ciudadano-del-mundo>>. Acceso el: 12 nov. 2021.
- Facebook: *Liberato Kani*. Disponible en: <<https://www.facebook.com/LiberatoKaniPeru>>. Acceso el: 10 nov. 2021.

- Foros Perú: “Rap en quechua”. In: Foros Perú, 18 jul. 2019. Disponible en: <<https://www.forosperu.net/temas/rap-en-quechua.1055460/>>. Acceso el: 12 nov. 2021.
- González, Joel. “La voz del pueblo maya se escucha en esta canción. El videoclip de ‘Xímbal Kaaj’ ha sido exitosamente recibido por el público”. In: *Milenio novedades*, 09 jun. 2017. Disponible en: <<https://sipse.com/milenio/cancion-maya-compartida-patboy-yazmin-novelo-256950.html>>. Acceso el: 10 nov. 2021.
- Gugenberger, Eva. “‘¡Q-vo, vatos and homegirls!’ Sprachlich-kulturelle Grenzüberschreitungen im Chicano-Rap”. En: Benitt, Nora/Koch, Christopher/Müller, Katharina/Saage, Sven/Schüler, Lisa (eds.). *Kommunikation – Korpus – Kultur. Ansätze und Konzepte einer kulturwissenschaftlichen Linguistik*. Trier: WVT, 2014, 163-182.
- Gugenberger, Eva. “La *performance* de las lenguas indígenas e inmigrantes de Latinoamérica en los nuevos medios: aportes a la revitalización lingüística en dos casos ilustrativos”. In: Haboud, Marleen (ed.). *Lenguas en contacto: Desafíos en la diversidad 1*. Quito: Centro de Publicaciones PUCE, 2019, 467-512.
- Gugenberger, Eva/ Kirchmair, Georg. “Traditionalität in der Modernität: Der Ethno-Rap in Lateinamerika und sein Beitrag zur Sprachrevitalisierung”. In: *QVR (Quo vadis Romania?)* 55, 7-32, 2020. Disponible en: <<https://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/wp-content/uploads/2020/07/QVR-55-Gugenberger-Kirchmair.pdf>> Acceso el: 10 nov. 2021.
- INEI – Instituto Nacional de Estadística e Informática (Perú). *Perú: perfil sociodemográfico* (Censos nacionales 2017). Disponible en: <<https://www.inei.gob.pe>>. Acceso el: 18 jul. 2019.
- Kirchmair, Georg. *Rap in indigenen Sprachen. Ausgewählte Beispiele aus Mexiko, Peru und Chile*. Tesis de maestría. Universidad de Viena, Viena: 2019.
- La Jornada Maya. “Pat Boy conquista México y EU en maya. Mantiene vivas las raíces de su lengua materna a través del rap”. In: *La Jornada Maya*, 13 ago. 2017. Disponible en: <<https://www.lajornadamaya.mx/2017-08-13/Pat-Boy-conquista-Mexico-y-EU-en-maya>>. Acceso el: 04 jul. 2019.

- Liberato Kani. *Kaykunapi* (Video oficial). In: Youtube, 2016. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>>. Acceso el: 12 nov. 2021.
- López, Luis Enrique. "Relevancia sociopolítica y pertinencia cultural y lingüística en un país heterogéneo y diverso: anotaciones a raíz de cinco años de avances en la educación peruana". Documento de trabajo. Lima: 2016. <<https://www.academia.edu/28611563/>>. Acceso el: 12 nov. 2021.
- Mitchell, Tony (ed.). *Global noise: Rap and hip-hop outside the USA*. Middletown/CT: Wesleyan University Press, 2001.
- Moseley, Christopher (ed.). *Atlas of the World's Languages in Danger*. Paris: UNESCO, 2010. Disponible en: <<http://www.unesco.org/culture/en/endangeredlanguages/atlas>>. Acceso el: 07 jul. 2019.
- Organización Internacional para las Migraciones – OIM. *Pueblos Indígenas y Migración en América del Sur. El trabajo de la OIM y principales lineamientos para retroalimentar la estrategia regional*. Disponible en: <<http://www.un.org/esa/socdev/unpfi/documents/2016/UN-Agencies-Docs/OIM-Spanish-version316.pdf>>. Acceso el: 03 feb. 2017.
- QUEDELETRAS. *Letra Kaykunapi*. Disponible en: <<https://www.quedeletras.com/letra-kaykunapi/liberato-kani/186012.html>>. Acceso el: 12 nov. 2021.
- QUEDELETRAS. *Rimay Pueblo – Liberato Kani*. Disponible en: <<https://www.quedeletras.com/cd-album/liberato-kani/rimay-pueblo/19793.html>>. Acceso el: 12 nov. 2021.
- Rekedal, Jacob. "El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo". In: *Lengua y Literatura Indoamericana*, 16, 2014, 7-30.
- Sarkar, Mela/ Winer, Lise/ Sarkar, Kobir. "Multilingual Code-Switching in Montreal Hip-hop: Mayhem Meets Method or, 'Tout mouné qui talk trash kiss mon black ass du nord'". In: Cohen, James/ Mc. Alister, Kara T./ Rolstad, Kellie/ Macswan, Jeff (eds.). *Proceedings of the 4th International Symposium on Bilingualism*. Somerville/MA: Cascadilla Press, 2005, 2057-2074.

- Scholz, Arno. “Kulturelle Hybridität und Strategien der Appropriation an Beispielen des romanischen Rap unter besonderer Berücksichtigung Frankreichs”. In: Kimminich, Eva (ed.). *Rap. More than Words*. Frankfurt am Main (et al.): Lang, 2004, 45-65.
- Silverstein, Michael. “Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life”. In: *Language & Communication*, 23, 2003, 193-229.
- Schwingshandl, Albert. *Indigene Sprachen und Mehrsprachigkeit im Rap – Kontext, Ausprägung und Wirkung an einem Beispiel aus Bolivien (Kaypi Rap, Sucre)*. Documento de seminario, presentado en el marco del Curso de Postgrado *Estudios interdisciplinarios sobre América Latina*. Universidad de Viena, Viena: 2019.
- Spolsky, Bernard. “Conditions for language revitalisation: A comparison of the cases of Hebrew and Maori”. In: *Current issues in Language and Society*, 2 (3), 1995, 177-201.
- Tsunoda, Tasaku. *Language Endangerment and Language Revitalization*. Berlin/New York: de Gruyter, 2006.
- UN-Habitat/OHCHR. *Urban Indigenous Peoples and Migration: a Review of Policies, Programmes and Practices*. Nairobi: UN-Habitat, 2010. Disponible en: <<https://unhabitat.org/books/urban-indigenous-peoples-and-migration-a-review-of-policies-programmes-and-practices/>>. Acceso el: 09 jul. 2019.
- UNICEF/FUNPROEIB Andes. *Atlas Sociolingüístico de Pueblos Indígenas en América Latina*. Cochabamba, 2009. Disponible en: <<https://www.unicef.org/lac/informes/atlas-sociolingüístico-de-pueblos-indígenas-en-ALC>>. Acceso el: 12 nov. 2021.

