

EL RAP INDÍGENA: ACTIVISMO ARTÍSTICO PARA LA REIVINDICACIÓN DEL ORIGEN ÉTNICO EN UN CONTEXTO URBANO

Juan Antonio Doncel de la Colina*
Emmanuel Talancón Leal **

RESUMEN. Desde finales del siglo xx emerge en México un movimiento artístico indígena que utiliza el género musical conocido como rap. En este artículo se busca comprender la manera en que los jóvenes indígenas emigrados a la ciudad transmiten y difunden sus valores e ideologías por medio de este género. Los resultados obtenidos de un análisis del contenido cualitativo del cancionero del grupo Nueva República refieren la forma en la que participan en un activismo político y social, con el cual buscan rescatar, reforzar e implantar las raíces de su identidad étnica, al tiempo que tratan de insertarse cabalmente en el mundo globalizado en el que se ven inmersos.

PALABRAS CLAVE. Rap indígena, identidad étnica, migración, indigenismo, activismo artístico.

INDIGENOUS RAP: ARTISTIC ACTIVISM FOR THE VINDICATION OF THE ETHNIC ORIGIN IN AN URBAN CONTEXT

ABSTRACT. Since the end of the twentieth century an indigenous artistic movement has emerged in Mexico using the musical genre known as rap. This paper seeks to understand the way in which young indigenous people who emigrated to the city transmit and disseminate their values and ideologies through this genre. The results obtained from an analysis of the qualita-

* Profesor-investigador en la Universidad Regiomontana, Monterrey, México. Correo electrónico: jdoncel@u-erre.mx

** Profesor-investigador en la Universidad Regiomontana, Monterrey, México. Correo electrónico: Emmanuel.talancon@u-erre.mx

tive content of the songbook of the group “New Republic” refer to the way in which they participate in a political and social activism, with which they seek to rescue, reinforce and implant the roots of their ethnic identity, while they try to insert themselves fully into the globalized world in which they are immersed.

KEYWORDS. Indigenous rap, ethnic identity, migration, indigenism, artistic activism.

INTRODUCCIÓN

Durante la grave crisis de convivencia interracial que en la década de 1970 condicionó la cotidianidad de ciertos barrios de Nueva York, especialmente en el Bronx (Santos, 1997; Grascia, 2003; Rosa, 2007), empezaron a surgir nuevas propuestas culturales de resistencia. Entre éstas destacan expresiones artísticas, como el baile, la pintura y la música, pilares de lo que hoy conocemos como cultura *hip hop*. Desde entonces, el fenómeno del rap, género basado en la musicalización de un discurso o de una narración con connotaciones contestatarias y, con frecuencia, contraculturales, se ha expandido más allá de las fronteras estadounidenses y del ámbito puramente urbano (De Souza y Oliveira, 2011). La expansión global de este género musical, expresión de arte popular instrumentalizado como herramienta de contestación social, también ha calado hondo en la vida social y cultural de los pueblos y en las ciudades mexicanas.

Por otra parte, desde finales del siglo xx en México se ha desarrollado un creciente movimiento indigenista que ha llegado a cuestionar la agenda política del gobierno. Desde que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), en gran parte integrado por actores indígenas, emprende una insurrección armada en Chiapas contra del gobierno y sus políticas, los discursos indigenistas, en su objetivo de dar voz a las minorías (Gómez, 2007), empezaron a tener mayor presencia en la vida social, cultural y política del país. Este indigenismo se expandió y trajo consigo un ecléctico gusto por las artes, entre las cuales encontró diversas expresiones musicales. La música creada, especialmente por los jóvenes

de origen étnico, se transfiguró al adaptarla a sus diversas cosmovisiones e idiosincrasias. De igual forma, los grupos musicales se constituyeron en vehículo de una catarsis colectiva a partir de la cual se produce la difusión de sus identidades (López, Ascencio y Zebadúa, 2015).

En este sentido, también cabe destacar el papel desempeñado por la campaña continental 500 Años de Resistencia Indígena, Negra y Popular que culminó en 1992, dos años antes del levantamiento zapatista. Este movimiento es la expresión del deseo colectivo de recuperar el empoderamiento de los espacios sociales y políticos de América por parte de sus minorías (étnicas o socioeconómicas). Este deseo de recuperación se expresa, entre otras opciones, a través de nuevas formas de resistencia mediatizadas por manifestaciones artísticas (León, 2000). El detonante que supuso el movimiento zapatista fue seguido de cambios de fondo en la legislación mexicana, hasta el punto de impactar en la constitución política.

Para contextualizar esta problemática, a la expansión del fenómeno del rap y la eclosión de una conciencia indigenista debemos añadir un nuevo ingrediente: el éxodo rural a las principales ciudades mexicanas, donde ya habitan cientos de miles de indígenas (Navarrete, 2004). En este contexto, producto de la confluencia de la migración indígena a las principales ciudades del país con el desarrollo de un creciente movimiento social y político para la revalorización de los pueblos indígenas mexicanos, apreciamos cómo, desde inicios del siglo XXI, numerosos raperos indígenas han ocupado un espacio propio en la escena pública, ofreciendo con su arte temáticas alternativas a las que se reproducen con mayor asiduidad en las emisoras comerciales de radio. Así, privilegiando el uso de medios cibernéticos (especialmente YouTube), difunden sus inquietudes, principalmente críticas al sistema social y político en el que les ha tocado insertarse y sobre el fortalecimiento y la difusión de su identidad étnica.

No obstante, más allá de estos medios alternativos de difusión, es reseñable cómo en los últimos años se ha dado una sinergia de fundaciones y medios de comunicación tradicionales para difundir más ampliamente el género del rap. El concurso “Cervantes en Rap” es una muestra de ello, el cual, mediante una invitación a los raperos para inspirarse en la obra de Miguel de Cervantes, es apoyado por MMC de

España y México (Bono, 2016). Un ejemplo especialmente significativo de este nuevo fenómeno lo encontramos en la casa productora ADN Maya Films, presentada en 2014 por el rapero Pat Boy, cuyo objetivo es el lanzamiento de cantantes bilingües de maya y español (actualmente ya cuentan con veinte). Lejos de tratarse de un proyecto anecdótico o aislado, encontramos otros de similar naturaleza en distintos estados de la República Mexicana, como “Rap del Pueblo” (Veracruz), “Morales Rap Zacateco” (Oaxaca), “El Maya SdC” (Yucatán) o “Mc Chama” (Quintana Roo). Una de las más sobresalientes a nivel internacional es “Mare Advertencia Lírika” (Oaxaca), la cual ha colaborado con raperos ya posicionados en la industria.

En el estado de Nuevo León, principal receptor de migración indígena durante la última década, también encontramos raperos bilingües; destaca el grupo náhuatl *Neluayotl Chokoxtlik* (Nueva República), cuyos productos transmitidos en YouTube cuentan con miles de visualizaciones. Según su *fanpage*,¹ Nueva República es una banda de *hip-hop-rap* español-náhuatl, cuyo objetivo es la difusión de “nuestra raíz café”. De hecho, en su página de Facebook no sólo suben cuestiones relativas a su música, sino que generan y comparten contenido que aborda temáticas referidas a su cultura náhuatl. Los integrantes del grupo son indígenas náhuatl emigrados a Monterrey desde la huasteca hidalguense y la veracruzana. Además de su proyecto musical, al igual que miles de jóvenes migrantes indígenas en esta ciudad, ellos combinan su trabajo con sus estudios (universitarios en este caso). La obra de Nueva República actualmente se concreta en un álbum titulado *Raíz Café*, que incluye seis canciones escritas durante los años 2014-2015, las cuales analizaremos más adelante.

Pues bien, ante este panorama, proponemos realizar un análisis de contenido cualitativo de las letras de este último caso, entendido como paradigmático de una nueva realidad social: el joven indígena emigrado a la ciudad y con estudios superiores que debe replantear su propia identidad étnica y la tensión que vive entre ocultar o difundir su origen. El análisis de contenido de carácter cualitativo es

¹ Véase [<https://www.facebook.com/Nueva-Republica-Neluayotl-Chokoxtlik-626692487412321/>].

la herramienta idónea, porque éste es un ejercicio interpretativo de las letras de las canciones propuestas por Nueva República.² Tal y como apunta Piñuel, el análisis de contenido constituye un “conjunto de procedimientos interpretativos de productos comunicativos [...] que proceden de procesos singulares de comunicación previamente registrados” (2002: 2). En este caso, nos decantamos por la vertiente cualitativa de esta herramienta metodológica en razón de nuestro interés por adentrarnos en las subjetividades de los jóvenes indígenas, así como en sus procesos de construcción identitaria.

El análisis de contenido cualitativo busca identificar lógicas basadas en la combinación de categorías (Piñuel, 2002), por lo que trabajaremos con categorías conceptuales que hemos considerado que aparecen de forma latente en la mayor parte de los textos analizados. Respecto a la labor de interpretación, en el marco de la herramienta metodológica contemplada aquí, Ruiz explica que

El análisis de contenido, en su vertiente cualitativa, [...] parte de una serie de presupuestos, según los cuales un texto cualquiera equivale a un soporte en el que [...] existe una serie de datos que: tienen un sentido simbólico y que este sentido puede ser extraído de los mismos; este sentido simbólico no siempre es manifiesto (2007: 196).

Por su parte, Edmund Leach (1978) diferencia el *símbolo* del *signo* al definir el primero como *signa* dependiente de una definición particular para su interpretación correcta, sin que exista una relación intrínseca entre la entidad portadora del mensaje y el mensaje en sí. No obstante, desde los planteamientos del propio Leach, la relación entre signo (*signa* con un significado convencional totalmente fijo, para el que sí existe una relación intrínseca previa entre la entidad portadora del mensaje y el mensaje en sí) y símbolo es ambigua y de carácter dinámico, por lo que nuestro análisis oscilará entre las categorías

² En este sentido, cabe señalar que no pretendemos adentrarnos en el intrincado mundo del análisis musicológico, por lo que aquí no nos saldremos del análisis del texto ajeno a la dimensión musical en el cual se inserta este texto.

interpretadas por el investigador y los significados más manifiestamente expresados por los autores.

Así pues, ofrecemos aquí la identificación e interrelación del conjunto de categorías analíticas extraídas de las letras de las canciones de Nueva República, para tratar de ofrecer una explicación plausible sobre el problema de su propia identidad étnica, así como para mostrar la forma en la cual utilizan su arte para combatir los procesos de ocultamiento étnico que hemos constatado en anteriores trabajos (Olvera, Doncel y Muñiz, 2014).

ANTECEDENTES EMPÍRICOS: EL RAP COMO AGENTE DE CAMBIO SOCIAL

El interés por la relación que existe entre el género musical rap y su contenido político se ha desarrollado en mayor medida durante la última década. Por ejemplo, encontramos el trabajo de Johana Kunin (2009), con el cual la autora aborda el fenómeno del rap político en el altiplano boliviano. Kunin estudia el caso de los grupos de jóvenes indígenas que mezclan el *hip-hop* con los ritmos de sus ancestros para realizar una construcción discursiva acerca de la identidad aymara y boliviana. Mediante sus letras, estos artistas realizan una crítica a la discriminación que sufren, buscando despertar conciencias o educar a la población en general.

Uno de los lugares comunes que encontramos, tanto en el estudio de Kunin como en el de otros científicos sociales (Moraga y Solorzano, 2005; Tickner, 2008; Tijouxm, Facuse y Urrutia, 2012), es el consenso respecto a la idea de que el rap es una forma de resistencia y oposición frente al sistema social y político establecido, todo ello con el propósito de alcanzar un cambio social en la línea de sus propios valores. Mucho más escasos son los estudios que se preocupan explícitamente por lo que podemos denominar “rap indígena”; encontramos una notable ausencia de interés por el tratamiento de la identidad étnica por medio de este tipo de rap. No obstante, existen algunos artículos académicos que abordan las bases epistemológicas del lenguaje del rapero indígena dentro de los diversos contextos sociales en los que se desenvuelven, lo cual da como resultado modelos híbridos musicales (Nascimento, 2014).

Por otra parte, en la asociación entre este género musical y los jóvenes urbanos del siglo *xxi*, se subraya la creación de un nuevo lenguaje, de nuevos códigos y, sobre todo, de nuevos contenidos de esta expresión artística (Castiblanco, 2005). La creatividad y la sensibilidad de estos jóvenes los conducen hacia el desarrollo de un proceso artístico que por sí mismo impulsa la autocreación de culturas juveniles, lo cual produce nuevas realidades éticas y políticas. En otras palabras: a través del arte, en general, y de la música, en particular, se busca generar nuevos estándares creados desde y para la juventud (Marín y Muñoz, 2002).

En lo que se refiere a los medios de difusión de esta nueva sensibilidad, junto con la expansión de este género musical, se está dando cierta apropiación de los medios de comunicación alternativos a los hegemónicos, como revistas *underground*, redes sociales digitales y páginas web especializadas en la cultura *hip-hop*. Asimismo, la autogestión aparece como una seña de identidad de este género musical, entendido como una vía para mantener el control total sobre sus letras y su música (Garcés y Medina, 2008).

EN TORNO A LOS CONCEPTOS DE IDENTIDAD ÉTNICA Y DE ACTIVISMO ARTÍSTICO

Antes de abordar el tratamiento de expresiones artísticas de ciertos sectores de la juventud indígena, entendidas como formas de activismo político y social, debemos detenernos a reflexionar sobre los conceptos de *identidad étnica* (como alimento, motor y producto del fenómeno del rap indígena) y de *activismo artístico* (nombre con el que caracterizamos el fenómeno analizado).

En torno a la identidad étnica

El problema de la conceptualización de la identidad étnica ha sido debatido ampliamente desde disciplinas como la antropología social o la historia. Dado que en anteriores trabajos (Doncel, 2016a; 2016b) ya hemos desarrollado el problema epistemológico de las identidades

en tiempos de la globalización, ahora pondremos mayor énfasis en la cuestión de la etnicidad. Una aproximación a este fértil y controvertido debate la ofrece Bonfil Batalla en su ensayo “El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial”:

La identidad étnica, por supuesto, no es una condición puramente subjetiva sino el resultado de procesos históricos específicos que dotan al grupo de un pasado común y de una serie de formas de relación y códigos de comunicación que sirven de fundamento para la persistencia de su identidad étnica (1972: 122).

Desde el punto de vista de Bonfil, si la identidad étnica existe y perdura en la medida en que se establecen vínculos con el pasado, con la forma de relacionarse y con la manera de comunicarse, ¿qué sucede cuando estas condiciones son alteradas por la migración masiva desde comunidades indígenas hasta las grandes ciudades del país? En este sentido, la migración es un fenómeno fundamental en la conformación, deformación o transformación de las identidades étnicas, puesto que a partir de la década de 1990 cientos de miles de indígenas empezaron a migrar hacia las ciudades en búsqueda de mejores oportunidades para su desarrollo.

Desde finales del siglo xx las dinámicas políticas y socioeconómicas de México han causado un fuerte impacto en las zonas rurales, lo cual ha provocado que los indígenas campesinos abandonen sus tierras y la subsecuente migración a las principales ciudades del país como estrategia de supervivencia (Granados, 2005). Este flujo migratorio, que en el marco de la globalización se intensifica año con año, obliga a estos campesinos indígenas a afrontar un intenso y chocante proceso de reaculturación. Este choque de realidades los obliga a realizar una alteración en sus actitudes y valores originarios; los empuja a la adquisición de nuevas normas y habilidades sociales. Asimismo, en ellos se dan cambios significativos respecto a la identificación con un grupo determinado, fruto del proceso de ajuste o adaptación a un ambiente diferente (Berry *et al.*, 2006). Obviamente, este conjunto de cambios desemboca en una nueva construcción de la propia identidad étnica en el individuo, es decir, ese “ser náhuatl”, “ser mixteco”, “ser mixe”

adquiere necesariamente un nuevo contenido, nuevos sentidos y nuevos significados.

Ante la situación de indefinición aparejada al fenómeno de la globalización, no es de extrañar que el debate en torno a las identidades, étnicas o no, esté inclinándose hacia el reconocimiento del factor de la subjetividad como clave, con lo cual ha superado, en cierto modo, la visión de Bonfil. En este sentido, Pujadas afirma que para la existencia de una identidad étnica es importante una autoconciencia respecto al grupo de pertenencia, ya que éste “es el resultado de la objetivación y de la auto-consciencia de los grupos humanos, en situaciones de contraste y/o confrontación con otros grupos, de sus diferencias socioculturales” (1993: 12). Lo anterior no obsta para explicar la identidad étnica, debemos ir más allá de la conciencia de pertenencia a un determinado grupo social, reconociendo diferentes niveles de análisis para recomponer este concepto: “uno relativo a la identidad, cuyo dominio es el ideológico; otro el relativo al grupo social, cuyo dominio es la organización; y el último, relativo a la articulación social, cuyo dominio es el proceso (de relaciones sociales) que tiene lugar en una formación social dada” (Cardoso, 2007: 35). En el caso de los indígenas urbanos que no reproducen sus modos de organización por disolverse sus comunidades, el nivel de análisis relativo a la organización social tiende a desaparecer.

A pesar del tiempo transcurrido desde que Barth (1976) propusiera un enfoque relacional para la definición de grupo étnico, creemos que permanece con plena vigencia y, sobre todo, que es perfectamente aplicable para el caso que nos ocupa. Barth estipula que la existencia de un grupo étnico está determinada por su autopropetuaación biológica; por el hecho de compartir valores culturales fundamentales realizados con unidad manifiesta en formas culturales; por la integración de un campo de comunicación e interacción; por el hecho de contar con miembros que se identifican a sí mismos y son identificados por otros y que constituyen una categoría distinguible de otras categorías del mismo orden (Barth, 1976: 11). Es decir, coincidimos con Barth en la consideración de que la cultura compartida no debe ser considerada como un aspecto central, ya que es el resultado del grupo étnico, no el origen. Sin embargo, para comprender la identidad étnica del

indígena globalizado, mucho más útiles serán el enfoque relacional (que también propuso Bonfil, contextualizado en la historia mexicana y caracterizado como el resultado de una estructura de dominación colonial) y el que pone el acento en el sujeto. Esto es, en síntesis, la propuesta de Barth de la identidad étnica dada por la autoadscripción junto con la adscripción por otros. Así pues, debemos considerar que la identidad étnica del indígena frente al mundo globalizado no es un ente terminado, sino que se constituye como flujo en constante proceso de formación, deformación o transformación.

En torno al activismo artístico en la era de la globalización

Los medios masivos de comunicación, en especial los cibernéticos, han servido a la población indígena latinoamericana para informar y tratar de involucrar social y políticamente al resto de la población, invitándolos a emprender acciones generadoras de cambios sociales (Molina, 2000; Ros, 2004; Meza, 2008; Castells I Talens, 2011; Gershon, 2011; Sandoval-Forero, 2013). Esta nueva vía para la implicación política de la ciudadanía se ha visto acompañada por la posibilidad de elaborar y controlar ciertos contenidos en la web, lo cual ha traído como consecuencia una mayor difusión de algunos movimientos artísticos, que incluso ha llegado a convertirse en virales. En este orden de acontecimientos, el rap no es una excepción y, gracias a su estatus “no comercial” o *underground*, las redes sociales digitales se ha convertido en su perfecto aliado.

El activismo político puede ser ejercido de diversas maneras, y el arte, a través de la participación de los artistas con sus creaciones, es uno de los campos más propicios para la difusión de ideologías. En cuanto al concepto *activismo artístico*, proviene del dadaísmo alemán, corriente artística que se entiende como “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político [...] y/o de afectar o modificar las situaciones o condiciones de existencia en que se manifiesta” (Longoni, 2009: 18).

En definitiva, encontramos en numerosos jóvenes indígenas citadinos un lugar común en la reivindicación de una identidad étnica,

sojuzgada durante siglos, a través de expresiones artísticas de origen urbano y extranjero, como el rap. La cultura del *hip hop* en la que se inserta este género musical lleva aparejada una posición ideológica de confrontación o denuncia del *statu quo*, lo cual implica el uso de medios de comunicación alternativos, principalmente cibernéticos. Es por esto que el activismo artístico encuentra una íntima vinculación con el ciberactivismo. Concretamente, Nueva República difunde su mensaje a través de la plataforma YouTube y de la red social Facebook. Ofrecemos a continuación un análisis minucioso del contenido del mensaje que este conjunto difunde en estos medios.

ANÁLISIS DE CONTENIDO DEL CANCIONERO DE NUEVA REPÚBLICA

El repertorio del conjunto musical de rap conocido como Nueva República está compuesto por seis canciones: “Explotando realidades” (1), “Voces de antaño” (2), “Semblanza” (3), “Suelo hermoso” (4), “Nuestras raíces” (5), “*Altepetl* (Mi pueblo)” (6). Las letras abordan una serie de temáticas comunes que, a continuación, pasamos a analizar. El número entre paréntesis posterior a cada título nos servirá para identificar aquellas canciones en las que se toca la temática señalada.

De la lectura de las seis canciones hemos identificado una serie de categorías conceptuales, extraídas por la reiteración con la que aparecen expresiones que las evocan (más implícita que explícitamente). Todas ellas son planteadas como pares de opuestos, desde una perspectiva dicotómica que explicará, en último término, las formas que adquieren la identidad y la conciencia étnica. Éstas son las principales categorías que hemos aislado: pasado vs. futuro; vida vs. muerte; naturaleza vs. civilización (occidental); actitud de apertura (aprendizaje y cambio) vs. cerrazón (conocimiento enquistado y estructura); colectivismo vs. individualismo; orgullo vs. vergüenza (de lo propio). Pasemos ahora a analizar cómo estas categorías se articulan a través de un recorrido por el contenido de los textos analizados.

*La lucha contra el paso del tiempo perdido
para recuperar un pasado y una identidad*

Un eje temático común que encontramos en la totalidad del repertorio de Nueva República es la preocupación constante por la fugacidad del tiempo y, más allá de esto, por la sensación de pérdida de un pasado idealizado. Este pasado es rememorado con frecuencia desde la dimensión de la intimidad personal, en forma de infancia dorada, infancia entendida como edad de la inocencia (“Voces de antaño”, “Suelo hermoso” y “Nuestras raíces”). En este sentido, escuchamos frases como: “*Na ni uala kanke tepetl okixpil koxtok*” [yo vengo del cerro donde el niño está dormido] (“Voces de antaño”); “Andando por el suelo que a mí me vio crecer. Buscando las veredas ya extintas del ayer” (“Suelo hermoso”); “Habla como cuando eras niño” (“Nuestras raíces”).

También de forma muy reiterativa el pasado rememorado es tratado en forma de pasado idílico vinculado indefectiblemente a la comunidad de origen (“Explotando realidades”, “Voces de antaño” y *Altepetl* [Mi pueblo]). Esto es perfectamente claro cuando escuchamos “Ixcatlan Huejutla Hidalgo mira y checa lo que traigo, lo que hago, pues de aquí yo soy y de corazón va para ella esta canción, para la tierra de la piedra donde crece el algodón” (“*Altepetl* (Mi pueblo)”). En esta estrofa detectamos una identificación con la comunidad de origen y el orgullo que empuja a los cantantes a mostrar al mundo lo que son y lo que hacen (“mira y checa lo que traigo, lo que hago” (“*Altepetl* [Mi pueblo]”). Esta idea orteguiana del ser a través del hacer es complementada con nuevos versos que ya no se refieren tanto a este “mostrarse al mundo”, sino a una construcción de la propia identidad mediante un proceso de recuperación de ese pasado y esa cultura. Así lo entendemos, por ejemplo, cuando cantan: “los rasgos del pasado fortalecen mi presente” (“Voces de antaño”). En suma, ante la sensación de pérdida de este pasado hay una clara expectativa de recuperación de estos referentes comunitarios para consolidar su ser actual y, en definitiva, su identidad étnica en un nuevo contexto social y cultural.

Antes de referirnos a la búsqueda de una solución identitaria marcada por la migración y por una realidad social desarrollada en el marco de la globalización, es importante señalar que esta expectativa

de recuperación del pasado comunitario no supone, en absoluto, una espera pasiva. Dado que es la recuperación de su pasado el ingrediente fundamental para el mantenimiento y el fortalecimiento de su identidad étnica actual, los raperos miran hacia su futuro apoyándose en la emoción que les provoca el recuerdo de su tierra y el conocimiento que les concede su lengua y su cultura, pero sin estancarse en un letargo de nostalgia paralizante. En este sentido, escuchamos con frecuencia verbos que indican acción, no resignación. Por ejemplo: “sigo caminando, mi raíz no perderé, sigo tan distante pero sé que volveré, sigo en este suelo mi lenguaje mantendré, mi tierra tan hermosa que por siempre amaré” (“Nuestras raíces”). Quizás sea esta emoción, provocada por la búsqueda activa de sí mismo, la que impulsa a los autores, en numerosas ocasiones, hacia una clara tendencia a esencializar su cultura originaria. Así, se hace explícita la mención a su “cultura pura” en la canción *Altepetl* [Mi pueblo]), cultura que es delineada con pinceladas costumbristas y naturalistas en otro momento de esta misma canción:

Allá donde el lodo y el zacate se pega en las casas, allá donde se escucha realmente fuerte cuando en el cielo relampaguea, allá donde el sol en la mañana en ese cerro viene brillando, allá donde nunca acaban nuestros aprendizajes, allá donde retoñó nuestra raíz, nuestra sangre y también nuestro destino. Allá tocan, la música realmente bonita se escucha, allá bailan en la fiesta de muertos realmente fuerte podrás zapatear, allá donde es muy bonito escuchar cuando cantan esos pájaros, allá donde en la milpa van a trabajar los hombres, allá donde realmente muy sabroso cocinan las mujeres (“*Altepetl* (Mi pueblo)”).

Este fragmento nos muestra cómo los elementos propios de la que considera su cultura originaria (arquitectura, música, festividades, bailes, trabajo del campo, gastronomía...) son imbricados de forma indisoluble con los elementos propios de la naturaleza circundante (el lodo y el zacate, la lluvia y el sol, el cerro y el canto de los pájaros...). El paso desde esta vinculación entre cultura y naturaleza hacia una racialización de la identidad parece lógico. De este modo, aparecerán

numerosas expresiones que señalan una asociación entre cultura y realidad biológica, expresiones como “orgullo de tu linaje” (Nuestras raíces”) o la reiterativa referencia a la piel y a la sangre: “es la raíz café impregnada en la voz y en la piel” (“Suelo hermoso”); “mantengo yo mi sangre [...] el color de mi piel es el tatuaje” (“*Altepetl* (Mi pueblo)”); “no olvides esta tierra donde brotó tu sangre” (“Nuestras raíces”).

El pasado que alumbra el futuro y la identidad del nuevo indígena inmerso en la globalización

La tendencia hacia la consolidación de una identidad homogénea contrasta marcadamente con una fuerza opuesta hacia el aprendizaje que impone la realidad migratoria de los cantantes. Así, frente a la identidad étnica racializada y esencializada, está muy presente en las letras de sus canciones, en manifiesta tensión dialéctica con lo anterior, el proceso de construcción de una identidad migrante, de la identidad de jóvenes globalizados que habitan la gran ciudad. Ante la necesidad de definirse y delimitarse a sí mismo, se contraponen la necesidad de abrirse al mundo nuevo que aparece en la vida del migrante. El ineludible proceso de aculturación del migrante, indígena y campesino, en la ciudad, es explicitado por los cantantes con la constante referencia a su actitud de aprendizaje (“Semblanza”, “Suelo hermoso”, “Nuestras raíces” y “*Altepetl* [Mi pueblo]”). Esta actitud es promovida por los raperos entre aquellos a quienes dirigen sus canciones de manera equitativa, defendiéndola como necesaria tanto en el mundo originario como en el nuevo mundo, pues, al fin y al cabo, aceptan que la nueva identidad debe fusionar lo mejor de ambos mundos.

Respecto a la fusión de ambos mundos, en lo que se refiere a su lengua materna, soporte de su cultura originaria, en sus canciones aparece constantemente la reivindicación del náhuatl, entendido como elemento simbólico de la lucha por la recuperación de lo propio (“Voces de antaño”, “Suelo hermoso” y “*Altepetl* [Mi pueblo]”). Su lengua, elemento clave junto con las creencias religiosas de toda cosmovisión, es empleada por los raperos en convivencia con el español con afán superador de la diglosia que marca la relación de ambas lenguas en

la realidad social cotidiana. El náhuatl no sólo es utilizado de manera indistinta en sus canciones, sino que son numerosas las exaltaciones de su valor intrínseco como sustento identitario esencial.

Los cantantes también hacen del uso y mantenimiento de su lengua un símbolo de resistencia ante las vicisitudes a las que conduce su deambular por el mundo (allende su tierra originaria):

Después de tantos años la cultura y mi lenguaje no he borrado,
la piel es el tatuaje que por siempre y para siempre llevaré tan
impregnado [...] Sigo en este suelo, mi lenguaje mantendré, mi
tierra tan hermosa que por siempre amaré [...] Hermosa nuestra
lengua, yo nunca la paso a dejar, voy hablándola donde sea,
donde yo vaya pasando (“Suelo hermoso”).

Pues bien, a pesar de esta constante reivindicación de la lengua, en la dimensión lingüística encontramos nuevamente la solución propia del que vive en un ambiente de omnipresente multiculturalidad. Así, los autores no sólo combinan con equidad el uso de sus dos lenguas en los textos, náhuatl y español, sino que su canción “Semblanza” reproduce textualmente una estrofa del tema “Streetlife”, de Randy Crawford, íntegramente en idioma inglés:

*Streetlife because there's no place I can go,
Streetlife, it's the only life I know,
Streetlife and there's a thousand parts to play,
Streetlife until you play your life away...* (“Semblanza”).

Esto nos habla, por una parte, del eclecticismo que también muestran los raperos en sus gustos musicales, quienes recuperan un tema setentero interpretado por una cantante representativa del *rhythm and blues* estadounidense. Pero más significativo aún nos parece el contenido de la estrofa seleccionada, la cual hace referencia metafórica a una indefinición de la propia identidad del que habita naturalmente en una gran ciudad. La sensación de liminalidad del que vive en las calles, la ausencia de referentes y de un lugar en el cual asentarse (“there's no place I can go”) y el disfrute de esta indefinición son sentimientos asumidos

como propios por los raperos indígenas. En suma, encontramos aquí nuevamente la voz de los jóvenes migrantes inmersos en un mundo globalizado, y que geográfica y culturalmente se encuentra entre Hidalgo, Veracruz y Estados Unidos.

Esta oscilación entre un pasado idealizado y un futuro incierto, en el que la vida en Monterrey es el presente, no se traduce en anquilosamiento del alma. Ante el peligro de caer en el marasmo, los raperos muestran en numerosas ocasiones una plena aceptación del cambio. Esto lo vemos, por ejemplo, cuando cantan que “los tiempos cambian, la gente cambia, la vida lo demanda, el mundo está en constante movimiento no te puedes quedar estático, serás polvo que se lo lleva el viento” (“Semblanza”). En esto encontramos una de las contradicciones del discurso que consideramos más significativa (y por tanto con mayor capacidad explicativa). En la cita anterior vemos cómo el pasado anteriormente sacralizado se convierte ahora en sinónimo de muerte, idea que es reforzada en otro momento de la misma canción cuando escuchamos que “el pasado está enterrado y el presente es el futuro” (“Semblanza”). Es, sin duda, en esta canción en la que brota con más fuerza la faceta globalizada de sus autores. Tanto es así que en ella se expresa una aceptación implícita de la idea de progreso, de modo que la recuperación del pasado no implique un retroceso en su propia evolución: “no me pienso quedar atrás” (“Semblanza”). Asimismo, en la seguridad monolítica que muestran en sus obras aparece en esta canción una grieta, una clara expresión de que los cantantes se encuentra en proceso de búsqueda de su propia identidad personal (“estoy perdido”).

No obstante esta aceptación del cambio y de la nueva vida del migrante, en otros momentos empuja a la audiencia indígena y migrante a que, para la superación de los problemas de su “destierro”, busque la fuerza en sus orígenes. Este conflicto interior conduce, finalmente, a la añoranza de un mundo soñado y futuro. Creemos que esta paradójica añoranza del futuro queda expresada con precisión en un verso que incluye el propio nombre del conjunto musical: “Nueva República, desde la tierra de reyes” (“Suelo hermoso”).

Por otra parte, la aceptación del cambio que hacen explícita los raperos en sus letras no implica, en absoluto, una aceptación de los valores

éticos asociados a la vida urbana y occidentalizada, sino que están mostrando un camino hacia una nueva moralidad. En este sentido, en la constante dicotomía entre el aquí y el allá que encontramos en las letras de sus canciones, se contraponen claramente el vínculo con la tierra contra la corrupción propia de la ciudad, de la “ciudad torcida”, como cantan en “Explotando realidades”:

Explotando realidades, corrupción lo que se vive en las calles, la ciudad torcida, mira, así es la vida, cual salida, gente sin comida, en la libre pelotazos de cualquier calibre no importando quién peligre, ruidos sonoros de balazos, personas, inocentes fallecidas por varios de estos casos, caminando y cuidando cada uno de los pasos, arriesgándose entre lluvia de plomazos, expreso el sentimiento en el momento libertad ¿tú qué tal? Ya no sales por la inseguridad (“Explotando realidades”).

Es en esta canción donde se subraya la inmoralidad citadina, así como la percepción de la urbe como entidad violenta y amenazante. La ciudad, hostil y despiadada, se contraponen a una comunidad de origen que provee de protección a sus miembros (Bauman, 2006); de modo que tras el evento migratorio la población, inocente y desprotegida (tanto indígenas como no indígenas), debe aprender a cuidarse a sí misma (cada quien de sí mismo). Esto provoca un notable conflicto en los raperos, pues triunfa de este modo el individualismo contra el colectivismo y contra el concepto del bien común que predomina en su comunidad de origen (Martínez, 2016).

Por otra parte, en la cosmovisión de los cantantes la tierra originaria simboliza la naturaleza y la vida, mientras que la ciudad es la muerte. Esto queda plasmado con contundencia cuando cantan: “caminando entre cenizas se oyen llantos y se extinguen más las risas, propia vida, se eliminan día con día más se contaminan...” (“Explotando realidades”), es decir, el fin de la risa simbolizaría el fin de la vida; la muerte de las personas y de la propia naturaleza a través de la tristeza y de la contaminación, respectivamente.

*El rap indígena como expresión artística
e instrumento político que inspire el cambio social*

Todo este proceso de reelaboración identitaria del migrante, indígena y raperero no se circunscribe únicamente al ámbito de su intimidad personal, sino que en sus canciones está muy presente el deseo, e incluso la inducción, de promover un cambio significativo, principalmente en aquellos que comparten un origen indígena. Esta actitud proactiva la detectamos en casi todas sus canciones (*Explotando realidades*, “Voces de antaño”, “Semblanza”, “Nuestras raíces”, “*Altepetl* [Mi pueblo]”); cuando afirman con contundencia que “me he parado” (“*Explotando realidades*”); cuando incitan al indígena urbano a despertar su identidad dormida exclamando “abre tú los ojos” (“*Nuestras raíces*”); o cuando aseguran que “sigo en la lucha, ¡en la lucha!” (“*Altepetl* [Mi pueblo]”).

Consideramos que la tensión entre sentimientos como el enojo atenuado y la esperanza de un cambio soñado puede explicar, en parte, la tensión latente en los textos de los raperos entre la acción y la reivindicación de lo propio frente a la capacidad de aprendizaje para adaptarse al cambio (al cambio impuesto por la migración, no al cambio social soñado). Esta ambivalencia entre actuar y aprender (todo aprendizaje implica una actitud de cierta pasividad) es expresada con precisión por los raperos cuando cantan: “aprende a escuchar sin dejar de hablar, no hay motivo ni razón para dejar de actuar” (“*Semblanza*”).

Más allá de la forma propuesta para lograr el cambio deseado (más o menos pacíficamente), los raperos no dejan lugar a dudas sobre el objetivo de su arte: rapear para promover la adquisición de conciencia étnica, así como para que los que escuchan sirvan de caja de resonancia y que ellos mismos también alcen la voz y reproduzcan su lengua y su cultura. Esta aspiración es expresada, por ejemplo, cuando recitan en náhuatl: “abre tú los ojos, mira donde tú naciste, abre tú la boca, habla como cuando eras niño, como cuando aquí aprendiste” (“*Nuestras raíces*”).

El sentimiento que subyace en esta reivindicación de lo propio se encamina hacia la superación de la vergüenza que los autores perciben generalizada entre la población indígena por el hecho de ser indígenas. Esta vergüenza es entendida como detonante de diversas estrategias

de ocultamiento de la identidad étnica entre indígenas emigrados a las ciudades, procesos de ocultamiento que han sido constatados empíricamente (Olvera, Doncel y Muñiz, 2014). Los raperos, conscientes de y sensibles a esta realidad social, hacen un llamado constante al reconocimiento orgulloso de la propia etnicidad.

En conclusión, lo que los raperos promueven con su arte es el cambio social deseado a partir de la íntima vivencia de su etnicidad y de su proceso migratorio. Esta exteriorización de la intimidad, esta trascendencia de lo privado a lo público, embona con una concepción de la convivencia cotidiana marcada por el colectivismo propio de ésta y otras muchas comunidades indígenas de México, es decir, de forma implícita están promocionando un nuevo modelo de convivencia a partir de lo que los artistas han conocido. Su actitud proactiva no es incompatible con una actitud de apertura y aprendizaje ante el cambio que impone el evento migratorio. Por tanto, es necesaria una conciencia que trascienda su preocupación exclusiva por la población indígena, como cuando cantan que “la víctima es la gente inocente” (“Explotando realidades”), sean indígenas o no. No obstante, toda la energía de las letras de Nueva República se focaliza en aquello que va implícito en su propio nombre: influir y cambiar la sociedad de acogida para alcanzar finalmente “la tierra prometida”, una tierra futura que, en cierto sentido, es confundida con “la tierra originaria”. Así pues, el círculo se cerraría si se lograra el reconocimiento de una nación indígena, reconocimiento que los propios raperos, convertidos sin ambages en actores políticos, hacen explícito al cantar a la “riqueza de mi tierra, riqueza de mi nación” (“Semblanza”).

CONCLUSIONES

A partir de las categorías dicotómicas consideradas para nuestro análisis de contenido, podemos trazar el eje que opone la noción del tiempo pasado al tiempo futuro; así ese eje simboliza el meollo del conflicto identitario que expresan las canciones de Nueva República. La recuperación del pasado (personal y comunitario) aparece como símbolo de vida nueva, así como fuerza que permitirá afrontar el hecho migratorio y, más aún, difundir el origen como forma de activismo artístico.

Esta idealización del pasado conlleva una esencialización de la cultura (vinculada indisolublemente a su concepto de naturaleza) que, llevada al extremo, desembocará en una racialización de la identidad.

La contradicción y el conflicto esencial aparecen cuando los jóvenes migrantes deben mirar al futuro desde un contexto urbano y totalmente ajeno a su contexto originario. Aparece entonces el pasado como símbolo de muerte y de atraso, mientras que ahora la actitud de apertura y aprendizaje se convierte en la solución a la problemática de la existencia. El resultado de este conflicto no puede ser otro que un estado de indefinición identitaria y un ambiguo posicionamiento ante el futuro. No obstante, esa indefinición no se traduce en una actitud estática, sino que de los elementos adquiridos y asumidos como propios se propone un cambio social que integre estos elementos (aunque procedentes de contextos diversos, predominan los adoptados del pasado). Ese cambio conlleva una superación de la moral occidental, caracterizada por la hegemonía de valores considerados antitéticos a los propios (individualismo, urbanización...). En último término, el imperio de la moral citadina impone al indígena emigrado un sentimiento de vergüenza por lo propio, que significa la muerte de la cultura originaria. Se trata de trocar esa vergüenza en orgullo para construir una nueva sociedad sobre los cimientos de la cultura originaria. En definitiva, a través de sus cantos, Nueva República trata de promover la generación de una conciencia, tanto étnica como de clase, que revierta, en la consolidación de una identidad renovada, la identidad del joven indígena urbano y globalizado.

Con nuestra propuesta ofrecemos un análisis del contenido del cancionero de Nueva República, producción que enuncia y proyecta al público general el dilema identitario que deben afrontar miles de jóvenes indígenas que han decidido desarrollar sus vidas en la ciudad. Este mismo dilema se hace explícito en el campo del debate teórico, pues la contraposición que encontramos en los raperos entre origen y destino es encarnada por la oposición entre las posturas más esencialistas de la identidad étnica y los que inciden en un enfoque más relacional.

En este sentido, la conceptualización de Bonfil (1972), asentada en gran medida sobre la coincidencia en el grupo de un pasado común, es representada claramente por esa faceta de los raperos según la cual, con

base en la recuperación de lo que fue, personal y étnicamente, quieren construir su presente y su futuro. Asimismo, acorde a la referencia como segundo elemento constitutivo de esta identidad étnica que Bonfil encuentra en la coincidencia de códigos de comunicación, debemos recordar la reivindicación, por parte de los raperos, de la lengua y los valores que caracterizan a una cultura en común, fuertemente esencializada.

En claro contraste con la posición anterior y, en cierto modo, superándola, aparece el enfoque relacional de Barth (1976), quien entiende que el contenido de la identidad étnica no puede ser comprendido si no se consideran las dinámicas de relación interétnica a las que se ven sometidos los integrantes de estos grupos étnicos. Así, ante el carácter cerrado de la propuesta anterior, se contrapone una actitud de apertura al mundo que coincide con la realidad actual del migrante indígena. En esta promesa de futuro, surge en los raperos el conflicto de la superación del pasado en lugar de su recuperación, de modo que aparece el vértigo de la indefinición identitaria. Es en este campo de indefinición donde existe con fuerza la necesidad de considerar el problema de la identidad étnica desde el prisma de la subjetividad y el de la intersubjetividad de los miembros de estos grupos étnicos.

Esta solución adaptativa del migrante indígena que, en términos de Berry *et al.* (2006), podemos categorizar como de integración, no se circunscribe al ámbito de la intimidad del sujeto, sino que, por medio de lo que hemos catalogado como activismo artístico, es proyectado al ámbito de lo público. De este modo, principalmente con el uso de medios cibernéticos de comunicación, la comunidad originaria es idealizada y mutada en utopía, la cual puede y debe ser procurada en el lugar de destino a través del cambio pacífico. Este cambio soñado se asentaría, en primera instancia, sobre la superación de la ya tradicional vergüenza por el ser indígena, para finalmente impregnar a la sociedad urbana en la que recalca el migrante con los valores propios de la sociedad de origen. Estamos, pues, ante un acto esencialmente político, entendida la política como ejercicio del poder (el poder de la seducción mediante el arte, en este caso) para lograr un cambio social.

FUENTES CONSULTADAS

- BARTH, F. (1976), *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- BAUMAN, Z. (2006), *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Madrid: Siglo XXI.
- BERRY, J. *et al.* (2006), “Immigrant Youth: Acculturation, Identity, and Adaptation”, en *Applied Psychology: An International Review*, vol. 55, núm. 3, julio, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 303-332.
- BONFIL, G. (1972), “El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial”, en *Anales de Antropología*, vol. 9, México: Instituto de Investigaciones Antropológicas-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 105-124.
- BONO, F. (2016), “Los raperos pelean con las letras de Cervantes”, en *El país*, sección “Cultura”, 16 de marzo. Artículo disponible en [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/16/actualidad/1458151834_023656.html], 1º de febrero de 2017.
- CARDOSO, R. (2007), *Etnicidad y estructura social*, México: Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social (CIESAS) / Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) / Universidad Iberoamericana.
- CASTELLS I TALENS, A. (2011), “Todo se puede decir sabiéndolo decir: maleabilidad en políticas de medios indigenistas”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 73, núm. 2, mayo-agosto, México: Instituto de Investigación Sociales-UNAM, pp. 297-328.
- CASTIBLANCO, G. (2005), “Rap y prácticas de resistencia: una forma de ser joven. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas”, en *Tabula Rasa*, núm. 3, enero-diciembre, Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, pp. 253-270.
- DE SOUZA, A. y OLIVEIRA, D. (2011), “Music and Musicalities in the Hip Hop Movement: Gospel Rap”, en *Vibrant. Vibrant Virtual Brazilian Anthropology*, vol. 8, núm. 1, junio, Brasilia: Associação Brasileira de Antropologia, pp. 5-38.
- DONCEL, J. A. (2016a), “Significaciones de mass media en preparatorianos y universitarios indígenas emigrados a Monterrey”, en *Estudios*

- Fronterizos*, nueva época, vol. 17, núm. 34, julio-diciembre, Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, pp. 137-158.
- DONCEL, J. A. (2016b), “Identidad étnica de preparatorianos universitarios indígenas en México ante las representaciones mediáticas de ‘lo indígena’”, en *Corpus* [en línea], vol. 6, núm. 1. Artículo disponible en [<http://corpusarchivos.revues.org/1553>, 20 de septiembre de 2016].
- GARCÉS, A.; MEDINA, J. (2008), “Músicas de resistencia. Hip Hop en Medellín”, en *La trama de la comunicación*, vol. 13, Rosario: Universidad Nacional de Rosario (UNR), pp. 119-131.
- GERSHON, I. (2011), “Neoliberal Agency”, en *Current Anthropology*, vol. 52, núm. 4, agosto, Chicago: University of Chicago Press, pp. 537-555.
- GÓMEZ, A. (2007), “El discurso político indígena en América Latina”, en *Desacatos*, núm. 24, mayo-agosto, México: CIESAS, pp. 215-228.
- GRANADOS, J. A. (2005), “Las nuevas zonas de atracción de migrantes indígenas en México”, en *Investigaciones Geográficas. Boletín*, núm. 58, diciembre, México: Instituto de Geografía-UNAM, pp. 140-147.
- GRASCIA, A. M. (2003), “Gangster Rap: The Real Words Behind the Songs”, en *Journal of Ganga Research*, vol. 11, núm. 1, Peotone: National Gang Crime Research Center, pp. 55-63.
- KUNIN, J. (2009), “Rap político en el altiplano boliviano: (re)construcción de identidades juveniles y de ciudadanía afirmativa a través de negociaciones en un mundo globalizado”, en María Virginia Amezttoy (coord.), *Buenos Aires Boliviana. Migración, construcciones identitarias y memoria*, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (Temas de patrimonio cultural, 24), pp. 149-158.
- LEACH, E. (1978), *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Madrid: Siglo XXI.
- LÉON, O. (2000), “Balance de una década de resistencia”. Artículo disponible en [<http://www.servicioskoinonia.org/agenda/archivo/obra.php?ncodigo=376>], 31 de enero de 2017.
- LONGONI, A. (2009), “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de

- Jorge Julio López”, en *Errata*, año 1, núm. 0, diciembre, Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, pp. 16-35.
- LÓPEZ, M.; ASCENCIO, E.; ZEBADÚA, J. P. (2015), *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*, México: Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (Cesmecca) / Juan Pablo Editores.
- MARÍN, M.; MUÑOZ, G. (2002), *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores / Fundación Universidad Central.
- MARTÍNEZ, J. (2016), “Elementos del contexto sociocultural de origen que inciden en la decisión migratoria de los estudiantes universitarios huastecos residentes en Monterrey”, en *Universidades*, vol. LXVII, núm. 68, mayo-agosto, México: Unión de Universidades de América Latina y el Caribe, pp. 23-39.
- MEZA, M. (2008), “Los medios masivos de comunicación y las identidades indígenas”, en *Revista Unimar*, núm. 48, octubre-diciembre, San Juan de Pasto: Universidad Mariana Centro de Investigaciones y Publicaciones (CIP), pp. 104-109.
- MOLINA, I. (2000), “EZLN y el uso de los medios de comunicación”, en I. Molina, *El pensamiento del EZLN*, México: Plaza y Valdés.
- MORAGA, M.; SOLORZANO, H. (2005), “Cultura urbana Hip-Hop. Movimiento contracultura emergente en los jóvenes de Iquique”, en *Última década*, vol. 13, núm. 23, diciembre, Valparaíso: Centro de Estudios Sociales, pp. 77-101.
- NASCIMENTO, A. M. (2014), “Ideologías e prácticas lingüísticas contra-hermónicas na produção de rap indígena”, en *Polifonia*, vol. 21, núm. 29, pp. 259-281.
- NAVARRETE, F. (2004), *Las relaciones interétnicas en México*, México: UNAM.
- OLVERA, J.; DONCEL, J.; MUÑOZ, C. (2014), *Indígenas y educación*, Nuevo León: Fondo Editorial de Nuevo León.
- PIÑUEL, J. (2002), “Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido”, en *Estudios de Sociolingüística*, vol. 3, núm. 1, Vigo: Universidade de Vigo, pp. 1-42.
- PUJADAS, J. J. (1993), *Etnicidad. Identidad cultural de los pueblos*, Madrid: Eudema.

- ROS, J. (2004), “Los indígenas olvidados”, en *Comunicar*, núm. 22, Huelva: Grupo Comunicar, pp. 109-114.
- ROSA, C. (2007), “La cultura rap: comunicación y lenguaje de los bordes”, en *Culturas Populares. Revista Electrónica*, núm. 4, enero-junio, Alcalá: Imoversidad de Alcalá. Artículo disponible en: [<http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/rosa1.pdf>], 15 de septiembre de 2016.
- RUIZ, J. (2007), *Metodología de la investigación cualitativa*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- SANDOVAL-FORERO, E. A. (2013), “Los indígenas en el ciberespacio”, en *Agricultura, Sociedad y Desarrollo*, vol. 10, núm. 2, mayo-agosto, Texcoco: Colegio de Postgraduados, pp. 235-256.
- SANTOS, M. (1997), “Geografía en decibeles: utopías pancaribeñas y el territorio del rap”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 45, enero-junio, Perú: Dartmouth College, pp. 351-364.
- TICKNER, A. (2008), “Aquí en el Ghetto: Hip-hop in Colombia, Cuba, and México”, en *Latin American Politics and Society*, vol. 50, núm. 3, otoño, Coral Gable: University of Miami, pp. 121-146.
- TIJOUX, M.; FACUSE, M.; URRUTIA, M. (2012), “El Hip Hop: ¿arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?”, en *Revista Latinoamericana*, vol. 11, núm. 33, Santiago: Universidad de los Lagos, pp. 429-450.

Fecha de recepción: 27 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 27 de enero de 2017

