



Mezcla y resistencia en el rap mapuche: lo *champurria* en la música de las raperas Fátima Rivera y MC Millaray

Mixture and resistance in Mapuche rap: *champurria* in the music of female rappers Fátima Rivera and MC Millaray

Marjorie Huaiqui
Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de Chile
<https://orcid.org/0009-0004-6778-3190>
marjorie.huaiqui@uchile.cl

Nelson Rodríguez
Departamento de Música,
Universidad de Concepción
<https://orcid.org/0000-0002-6438-5128>
nelsonrodriguez@udec.cl

Recibido: 20/8/2025

Aceptado: 9/12/2025

Resumen: El artículo examina la música de las raperas Fátima Rivera y MC Millaray, cuyas producciones se articulan en torno a la noción de *rap mapuche*. A través del análisis de dos canciones, se propone una reflexión crítica sobre la hibridez identitaria y discursiva que atraviesa sus propuestas artísticas, centrando la atención en el concepto de *champurria* que en mapudungun (la lengua mapuche) significa “mezcla”. El artículo discute cómo estas expresiones musicales desestabilizan visiones esencialistas de la identidad indígena, y explora el rap como un medio de agencia y posicionamiento en un contexto contemporáneo. Así, planteamos que el rap mapuche, en este caso hecho por mujeres, puede entenderse como una práctica socialmente situada que conecta herencias ancestrales con lenguajes estéticos actuales y experiencias urbanas juveniles.

Palabras clave: rap mapuche, champurria, mujeres raperas, Chile.

Abstract: The article examines the music of women rappers Fátima Rivera and MC Millaray, whose productions are articulated around the notion of *Mapuche rap*. Through the analysis of two songs, we propose a critical reflection on the identity and discursive hybridity that permeates their artistic proposals, focusing on the concept of *champurria*, which in Mapudungun (the Mapuche language) means “mixture”. The article discusses how these musical expressions destabilize essentialist visions of indigenous identity and explores rap as a means of agency and positioning in a contemporary context. Thus, we propose that Mapuche rap, in this case performed by women, can be understood as a socially situated practice that connects ancestral heritages with current aesthetic languages and youthful urban experiences.

Keywords: Mapuche rap, *Champurria*, Female rappers, Chile.



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

*Mestizo híbrido chorizo, champurria, espera.
Pero pesa más la sangre de la tierra.
Sin apellido indígena no te aferras.
La pureza es minoría, tontería.
Siempre hay mezcla.*

Versos iniciales de la canción “Champurria” (mestizo/mestiza) por Luanko.

La expansión del rap en Chile ha propiciado la emergencia de diversas formas de subjetivación ligadas a los perfiles socioculturales de quienes lo cultivan. Entre estas expresiones destacamos el denominado *rap mapuche*, entendido como aquellas manifestaciones musicales de rap producidas por personas que se reconocen como parte de la nación Mapuche, y que incorporan en su discurso musical elementos lingüísticos, sonoros y simbólicos asociados a dicho pueblo. Esta práctica puede leerse como una forma particular de apropiación del rap (Mitchell 2001), que tensiona y resignifica tanto las matrices culturales originarias mapuche, así como los códigos estéticos tradicionales del rap y del hip-hop a nivel global.

El rap mapuche constituye un espacio simbólico donde se articulan memorias colectivas, disputas territoriales, experiencias de etnización y procesos de afirmación identitaria. En este sentido, su emergencia y consolidación puede ser interpretada como una respuesta creativa frente a las condiciones de exclusión histórica, pero también como una forma contemporánea de intervención en la vida urbana chilena por parte de jóvenes mapuche. Tal como lo señala Jacob Rekedal (2014a), estas expresiones dan cuenta de un proceso complejo de inserción y reconfiguración cultural que se despliega en el contexto urbano, articulando elementos de la modernidad musical con formas de resistencia y continuidad étnica.

Por su parte, las raperas mapuche incorporan en sus producciones una mirada situada que articula no solo su identidad étnica, sino también una experiencia de género atravesada por múltiples desigualdades. Aunque la visibilidad de estas raperas es menor en comparación con la de sus pares varones –situación que refleja una tendencia general dentro del panorama del rap chileno (Rodríguez Vega 2025)–, estas artistas tienen un discurso musical que pone en primer plano una visión de mundo marcada por la denuncia de las problemáticas que afectan tanto al pueblo Mapuche como a otras comunidades marginadas. Es así como en sus letras se entrelazan temas como la violencia patriarcal, el extractivismo, la represión estatal, el racismo estructural y las formas de despojo material y simbólico que han afectado y afectan actualmente a los pueblos originarios en Chile.

En este artículo proponemos una mirada crítica de la identidad mapuche y chilena proveniente del Estado chileno y las propuestas nacionales. Para ello, nos apoyamos en el concepto de *champurria* entendido como “mezcla” en mapudungun –lengua mapuche– para estudiar a dos mujeres raperas y sus canciones: Fátima Rivera y MC Millaray.

Gabriela “Fátima Rivera” es una rapera originaria de Santiago, y madre que mantiene un trabajo fuera del ámbito musical. Su propuesta de rap *neosoul*¹ se distingue por un marcado contenido crítico, al concebir este género como una herramienta de comunicación, capaz de visibilizar injusticias y promover la reflexión sobre las diversas problemáticas que afectan a la sociedad. Mientras que MC Millaray –Darling Millaray Jara Collío–, proviene

¹ Utilizamos el concepto de *neosoul* dentro del rap cuando los cantantes desarrollan un canto “más” entonado y/o combinan el rappear con el cantar melódico.

de una familia con un profundo aprecio por el rap. Esta rapera mapuche comenzó a desarrollar desde temprana edad un vínculo estrecho con la música, a través de una propuesta que fusiona el arte con la lucha política y cultural del pueblo Mapuche. Su nombre alcanzó mayor notoriedad en el circuito musical chileno en 2020, cuando participó con la destacada rapera nacional Ana Tijoux en la canción “Rebelión de octubre” donde conmemoraron las movilizaciones sociales de Chile en 2019.

Dentro del corpus de composiciones propias de estas raperas, destacamos específicamente “Recuperar” de Fátima Rivera y “Mi ser mapuche” de MC Millaray. Desde nuestra perspectiva, estas canciones permiten visibilizar lo champurria, tanto en los aspectos sonoros como en los textos líricos y en las dimensiones visuales de sus propuestas. En lo musical, se advierte una fusión entre el rap y elementos vinculados a la sonoridad mapuche. En lo lírico, se problematizan las fracturas, continuidades y tensiones que atraviesan sus experiencias como mujeres mapuche en contextos urbanos. Mientras que, desde lo visual – portadas de álbumes, singles y videoclips–, se construye una estética que recupera especialmente símbolos indígenas. Además, es necesario mencionar que elegimos estas canciones por su popularidad y viralización en el espacio virtual².

Frente a esto, destacamos la *posicionalidad* de uno de los investigadores de este artículo. Tal noción consiste en problematizar la influencia que ejerce la posición del investigador en el proceso de indagación, ya que sus experiencias personales y su ubicación social configuran también sus maneras de percibir y comprender los fenómenos que son de su interés (Fisher 2015). Para Marjorie Huaiqui Hernández, poeta e investigadora mapuche, estudiar el rap hecho por mujeres de su propia identidad étnica ha facilitado observar críticamente el relato champurria en la sociedad. De este modo, ella se ha situado en un lugar de cuestionamiento con respecto a las representaciones de las mujeres mapuche en la sociedad chilena, por ejemplo, al ser llamada de “poeta mapuche”. Al escuchar esto, a menudo las personas esperan encontrar una mujer que use vestimenta tradicional, que domine el mapudungun y que haya tenido una vida de comunidad. Este tipo de expectativas a las que se ha visto enfrentada, la llevaron repensar su práctica como docente en interculturalidad urbana, y a querer descubrir los procesos culturales con relación a la formación de identidades de las personas y los discursos que el Estado y la sociedad proyectan sobre ellas (Huaiqui Hernández 2022).

Desde este marco de preocupaciones, el rap y el hip-hop han contribuido a vislumbrar la identidad champurria a partir del punto de vista personal que posee Marjorie Huaiqui Hernández y las raperas chilenas. La tradición oral presente en la cultura mapuche es visible en la transmisión de oficios, la formación de autoridades y en los roles de la cultura tradicional. Mientras que en la cultura del hip-hop las cuatro ramas son visibles también desde la tradición oral, tanto en el break dance, el Dj acompañado del o la Mc, el rap y el graffiti. Es por este motivo que el estudio del hip-hop, unido a una dimensión biográfica, nos han permitido pensar en cómo se configura la identidad champurria, proponiendo que las mezclas están presentes en las raperas chilenas y en las identidades mapuche urbanas y contemporáneas, produciéndose una identificación mapuche-champurria.

² “Recuperar” de Fátima Rivera acumulaba 191 visualizaciones de su pista (solo audio) y 2.500 visualizaciones del videoclip en YouTube en septiembre de 2025. En esta misma fecha y plataforma, “Mi ser mapuche” acumulaba 291 visualizaciones de su pista y 91.000 respecto a su interpretación en el canal *Sesiones de Estaciones* donde MC Millaray cantó en vivo.

Champurria: una mezcla de identidades

La composición cultural conocida como identidad champurria surge de la intersección entre la cultura mapuche y lo que excluyó la identidad chilena oligárquica (Huaiqui Hernández 2022). Es una aproximación lingüística a un criollismo que no responde solo al folklore tradicional ni tampoco a la cultura propia de una localidad, sino que se gesta entre los fragmentos de la cultura originaria mapuche y todo lo eliminado por el Chile erudito, institucional y patriarcal (Castedo y Encina en Biagini 2015).

El concepto champurria nace en la emergencia de una sociedad altamente jerarquizada y dominante, creada por los proyectos republicanos que tempranamente negaron las relaciones multiculturales existentes en la sociedad pluricultural del siglo XIX (Huaiqui Hernández 2022).

Así, el sentido simbólico *champurria* lo ha llevado a ser un resistente de la oficialidad, al cargar la vida de energías que invierten los sistemas de creencias del paradigma oficial, con el fin de eludir los diversos obstáculos que se le cruzan. Su imagen y su decir interrelacionado a veces con astucia, con ingenuidad en otras, logran saltarse el ámbito de lo convencional e institucionalizado y penetrar en el territorio escindido. La figura *champurriada* ha podido, además, proponer una imagen de vida distinta de aquella narrada por los modelos de nación y adoptada por los programas político-culturales dominantes (Castedo y Encina en Biagini 2015: 46).

Lo champurria funciona como una categoría que permite una apropiación universal de la cultura popular chilena. Se trata de un concepto indefinido, pero que ha trascendido dando continuidad a los orígenes del proyecto nacional chileno y, a la vez, se disputa y se construye desde las autoidentificaciones de las personas con sus experiencias de vida. En términos generales, alude a la “expresión popular de origen mapuche que connota la idea de mezcla, mixto, mezclado, heterogéneo” (Castedo y Encina en Biagini 2015: 45).

Si bien la sociedad chilena ha insistido en dejar de lado sus prácticas e identidades champurriadas (Huaiqui Hernández 2022), lo champurria ha logrado pervivir en la cotidianidad de sujetos populares (Milanca 2015). Es así como podemos escuchar expresiones orales vinculadas a dicho concepto: “preparó un champurriado de cebollas, huevos y ají”, “cantó un champurriado de boleros, salsa y no sé qué más”, “es un champurriado de chicha y vino”, “reza un champurriado de todo”, “habla un champurriado incomprendible”. Esto nos deja en claro que, en el quehacer champurria, hay una práctica que se empeña en urdir un tejido heterogéneo de relaciones humanas y un estado híbrido y pluricultural que se reafirma en el imaginario de la tradición chilena (Huaiqui Hernández 2022).

Asimismo, lo champurria es un concepto utilizado oralmente por pueblo Mapuche para nombrar a las personas que tienen un apellido o un origen filial chileno por padre o madre; y que por lo mismo no corresponden exactamente a la figura del *winka*. Según el poeta Elicura Chihuailaf (2015: 41): “sabemos, que no todos los chilenos son *winka* –ladrón, usurpador– ni son el Estado chileno, tal como no todos los españoles son el Estado español”. El origen del concepto champurria en el pueblo Mapuche es, por ende, una respuesta a la construcción de un estereotipo que ha realizado la sociedad chilena para caracterizar a las personas mapuche (Huaiqui Hernández 2022).

Desde la literatura, es posible observar en la obra de Javier Milanca (2015), *Xampurria*³, cómo esta palabra está vinculada a la exclusión y a las consecuencias que esto ha tenido. Prologado por Fernando Pairican, este autor explica que ser champurria es un desprecio mapuche, aludiendo a que las palabras del autor suenan rudas, crudas y barrocas:

Porque han sufrido un doble desprecio: por un lado, la sociedad mapuche que remarcá los orígenes ‘indios’; y por el otro, la sociedad chilena que remarcá los orígenes ‘chilenos’. En el trasfondo, una contradicción que no es más que el proceso histórico: las consecuencias de la Ocupación de la Araucanía (Pairican en Milanca 2015: 10).

Siguiendo esta perspectiva de análisis, ser champurria respondería a una identificación no del todo grata, pues al parecer hasta ahora ser identificado como tal no es algo valorable, ni para el pueblo mapuche ni para el pueblo chileno. Sin embargo, las posibilidades comunicativas que otorga el arte y la literatura, han permitido valorar dicha identidad. Sebastián Calfuqueo⁴, artista visual, plantea un diálogo entre la mirada esencialista en torno a lo champurria que han propuesto los proyectos nacionales chileno y mapuche. En su obra *Champurria*, expuesta en el Centro Cultural de Carahue en 2018, aborda la identidad mapuche, analizando los prejuicios y estereotipos que están operando dentro de esta comunidad y la sociedad chilena, y planteando interrogantes con respecto a su propia identidad personal.

Claudio Alvarado (2016), a partir de las memorias segregadas, aborda las relaciones sociales que se han establecido desde la empresa colonial y que han permanecido desde el siglo XIX hasta la actualidad. Su aporte está en abrir la posibilidad de tensionar los relatos que crean las personas mapuche sobre su cotidiano, transformando la literatura en memorias que funcionan como una agencia que va formando una nueva ciudad. Vinculado a esta última propuesta, que permite valorar la posibilidad de identificarse, es posible concebir que lo champurria es un conjunto de identidades no estáticas, pues no surgen de los proyectos nacionales, sino que responden a las experiencias de las personas con sus propias historias de vida. Dicha identidad tiene en común el origen de la cultura mapuche y el legado que ha ido dejando a lo largo del tiempo en sus diversas manifestaciones con la gestualidad que entrega la oralidad de la cultura popular.

Sin duda, la sociedad chilena ha sostenido históricamente una continuidad de prácticas racistas en la construcción de su identidad nacional. Este proceso no solo ha excluido sistemáticamente a los pueblos originarios, sino que ha intentado también absorberlos dentro de un proyecto nacional homogeneizador, que reproduce jerarquías raciales y culturales bajo la lógica de la asimilación. En este marco, se ha buscado imponer una imagen del sujeto mapuche subordinado, folklorizado o incompatible con la modernidad. Sin embargo, han sido las propias personas que se reconocen como parte del pueblo Mapuche quienes, a través de sus obras, acciones y experiencias, han desafiado y deconstruido activamente esas representaciones (Milanca 2015; Paredes Pinda 2014).

Desde el rap mapuche en clave champurria también emergen discursos que confrontan un relato nacional hegemónico, y donde se proponen otras formas de existir,

³ En este texto mantendremos la escritura de la palabra “champurria”, pero en este caso el título del libro del autor es “Xampurria”.

⁴ Entrevista a Sebastián Calfuqueo en El Informador/Wülzugufe donde explica su obra *Champurria*: <https://cctt.cl/2018/08/04/champurria-entre-lo-winka-y-lo-mapuche/> [acceso 6/2020].

nombrarse y resistir. Estas voces y estéticas rearticulan el mapa simbólico del país desde una perspectiva situada, crítica y comprometida con la autodeterminación cultural y política, como demuestran las producciones musicales que analizaremos más adelante.

Hacia una idea de rap mapuche

Hablar de música mapuche necesariamente implica interrogarse acerca de qué elementos constituyen lo mapuche dentro de la música a la cual nos enfrentamos. Como en toda manifestación sonora que aspire a representar un imaginario cultural, histórico o étnico específico, la incorporación de componentes reconocibles a aquello que se busca evocar es un aspecto crucial.

El rap, en su forma más extendida, se caracteriza por recurrir a bases sonoras de naturaleza electrónica, estructuradas en forma de loops o secuencias recurrentes breves que articulan la dinámica rítmico-melódica (Katz 2012). A ello se suma la presencia de patrones de percusión con acentuación en los tiempos fuertes de un compás de cuatro tiempos, configurando un pulso constante y energético que sostiene la entonación vocal (Chang 2015). Asimismo, la propia práctica del rapear se distingue por un fraseo recitado con escasas inflexiones melódicas, priorizando la rítmica y la métrica para lograr un mejor despliegue de los textos que se interpretan a nivel de la voz (Segreto 2017).

Es sobre este marco sonoro característico del rap que se superponen, en el caso mapuche, algunos elementos que pueden ser indicativos de un rap reconocible como tal. Según Rekedal (2014a), uno de los aspectos distintivos radica en el uso particular del lenguaje, mediante la alternancia o la fusión del español con el mapudungun que no solo introduce referencias identitarias, sino que también reactualiza la lengua ancestral en un contexto contemporáneo. Además, sostiene, el rap mapuche puede definirse como tal cuando se incorporan instrumentos tradicionales o vinculados a la cultura mapuche, tales como el kultrun –timbal sonaja–, la pifilka –silbato de tubo cerrado– o el trompe –idiófono de lengüeta–, integrándose específicamente en las bases musicales para rapear.

Por otra parte, cuando escuchamos una manifestación musical que puede ser calificada como rap mapuche resulta habitual encontrarnos con discursos vinculados a las problemáticas históricas, sociales y políticas de este pueblo originario. Diversos investigadores que se han aproximado a este tipo de música coinciden en que estas expresiones constituyen un espacio en el que se articula de manera explícita las luchas históricas y los dilemas contemporáneos que afectan al pueblo Mapuche en Chile (Rekedal 2014a, 2014b, 2024; Hurtado 2022; Soto-Silva 2017).

Es necesario recordar que los mapuche experimentaron un proceso de sometimiento particularmente intenso durante la segunda mitad del siglo XIX, en el marco de la denominada *Pacificación de la Araucanía*. Esta campaña militar, impulsada por el Estado de Chile, tuvo como objetivo incorporar forzosamente los territorios mapuche a la jurisdicción chilena, desplazando a sus habitantes y expropiando sus tierras para luego entregarlas principalmente a colonos extranjeros (Sosa 2015). Dicho proceso de desposesión, lejos de haber sido resuelto históricamente, sigue generando tensiones en torno a la reivindicación de territorios ancestrales y a la oposición frente a la instalación de empresas forestales y otros proyectos extractivos en zonas consideradas por las comunidades mapuche como parte de su territorio histórico (Pinto Rodríguez 2020).

En este contexto, el rap refuerza su condición de expresión política. A través de sus letras, los raperos mapuche abordan de forma directa la memoria de la violencia colonial, al

mismo tiempo que interpelan las formas contemporáneas de despojo, desigualdad y racismo estructural que aún perviven. Esta dimensión política resulta inseparable del propio imaginario mapuche, que se construye y reconstruye alrededor de nociones de resistencia, autonomía y autodeterminación. Al incorporar estos contenidos en el marco de una estética musical definida como el rap, se genera entonces un espacio de resignificación que permite actualizar la lucha mapuche en códigos musicales más sintonizados con las nuevas generaciones de mapuche que viven en zonas urbanas, principalmente de la zona centro y sur de Chile (Rekedal 2014a).

Pero las expresiones de rap mapuche no se limitan exclusivamente a tematizar problemáticas de orden histórico o enunciar dilemas contemporáneos de alcance general. Este tipo de manifestaciones musicales también elaboran discursos vinculados a cuestiones sociales específicas, y profundamente ancladas en los territorios en los que circulan (Rekedal 2014b; Soto-Silva 2017). Esta dimensión local resulta relevante, ya que la presencia Mapuche en Chile se extiende a una amplia diversidad de espacios geográficos, cada uno de los cuales presenta características propias en términos de dinámicas culturales, realidades económicas y entramados sociales. En consecuencia, las producciones de rap mapuche recogen y reflejan estas particularidades territoriales, otorgando visibilidad a conflictos o demandas que, si bien comparten un trasfondo común vinculado a la memoria de la colonización y el despojo, adquieren matices diferenciados según el lugar donde emergen (Soto-Silva 2017).

También resulta pertinente señalar que el rap mapuche se nutre de otros elementos que contribuyen a definir su identidad. Siguiendo el planteamiento de Rekedal (2014b), las primeras manifestaciones de rap mapuche en la Región de la Araucanía tuvieron su origen en las llamadas “poblaciones”. En Chile, las poblaciones o “poblas” corresponden a asentamientos en sectores periféricos de las ciudades, caracterizados por una alta concentración de habitantes provenientes de estratos socioeconómicos bajos, así como por condiciones de precariedad habitacional, escaso acceso a servicios públicos y una elevada presencia de problemáticas sociales vinculadas a la pobreza estructural (Sepúlveda 1998). Estos espacios urbanos han sido históricamente significativos en la configuración de la cultura hip-hop en Chile (Meneses 2014), y en particular del rap que ha encontrado en estos territorios una plataforma de expresión de las demandas y reivindicaciones de las clases populares (Rodríguez Vega 2019). En el caso del rap mapuche, la conexión con la “poba” adquiere una significación profunda, ya que muchos mapuche viven en estos sectores de las ciudades. De esta manera, los raperos mapuche asumen esta experiencia de marginalidad, integrándola en sus narrativas musicales y proyectándola como un espacio de resistencia (Rekedal 2014a, 2014b, 2024).

Otra noción relevante es la manera en que los raperos mapuche nutren su performance a partir de la idea de lo *underground*. Esto se refiere a una forma de producción y circulación musical que deliberadamente se mantiene al margen de los circuitos mediatizados y comerciales, tradicionalmente dominados por sellos discográficos multinacionales y grandes conglomerados radiales y televisivos (Negus 2013). Esta orientación del rap mapuche hacia la autonomía artística (Rekedal 2014a), buscaría proteger los mensajes críticos presentes en sus composiciones. Así, pueden preservar su identidad cultural y sus reivindicaciones colectivas, evitando verse obligados a suavizar o neutralizar los contenidos de sus letras para adaptarse a un mercado discográfico masivo que, en general, se muestra reticente a asumir narrativas que desafían las estructuras de poder vigentes o que generan polémica en la sociedad (Negus 2013).

La noción de rap mapuche, en este sentido, no implica la existencia de una estética estricta, rígida o inmutable. Ciertamente, responde a una práctica similar a la conformación de la identidad urbana conocida en mapudungun como *warriache*; una formación híbrida que en términos performativos produce un espacio en donde se intersectan elementos de orden local, nacional y transnacional (Imilan 2014); entendibles como el proceso de construcción de identidades champurria. Por lo tanto, se trata de una categoría abierta, en constante resignificación, que puede admitir diferentes formas de expresión y musicalidades, pero siempre a partir de una cierta autenticidad que otorga el *ser mapuche*.

Lo champurria en “Recuperar” (Fátima Rivera) y “Mi ser mapuche” (MC Millaray)

La canción “Recuperar”⁵ de Fátima Rivera forma parte del álbum *Amukan* (2022), una producción discográfica autogestionada compuesta por trece pistas que profundizan en el estilo de rap *neosoul* característico de esta artista. *Amukan*, que en mapudungun significa “viajar”, transita por distintas temáticas: la identidad en clave mestiza y mapuche (“Mestiza”, “Desapego”, “Amukan”, “Recuperar”), la violencia de género (“Dónde están”, “Parto”), las desigualdades estructurales (“Resentía”, “Desafío a la gravedad”, “Evolucionar”, “Recuperar”) y la corrupción política y su impacto social (“Estaba escrito”).

La portada de *Amukan*, de inspiración muralista, es sugerente. Se nos muestra una mujer de rasgos y estética indígena que acaricia a un puma en actitud amenazante, como si solo ella lo pudiera apaciguar. Esta imagen sugiere una relación profunda entre la figura femenina, la naturaleza y una fuerza contenida que puede volverse peligrosa si no es comprendida (Figura 1). En la parte superior de la portada aparece el título del álbum, acompañado de una media luna, y en la parte inferior se lee el nombre de la intérprete y compositora. El fondo evoca un entorno no urbano –posiblemente un bosque o una selva– representado con colores intensos, como el violeta, que iluminan una noche estrellada.



Figura 1: Portada del álbum *Amukan* de Fátima Rivera (Santiago, autogestión, 2022).

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=upczIDl2sok&list=RDupczIDl2sok&start_radio=1 (videoclip de la canción “Recuperar”).

Ubicada en el noveno lugar del álbum, “Recuperar” se construye musicalmente a partir de una estructura que alterna estrofas rapeadas con estribillos cantados, generando un contraste expresivo entre ambos tipos de secciones. En las estrofas, esta rapera despliega un rap de carácter claro y firme que se articula mediante un estilo silábico que marca con precisión cada palabra y sílaba. Además, la voz en esta sección se sitúa en un registro más grave en comparación con los momentos cantados melódicamente, lo que acentúa el contraste sonoro y emocional. Mientras que, en el estribillo, podemos apreciar una cierta destreza vocal, pues la melodía superior (Figura 2), que interpreta Rivera, abarca un registro amplio, destacando su fluidez cuando alcanza las notas más agudas de este material musical. También resalta en el estribillo una armonización a distancia de tercera a cargo de otra voz femenina en el registro de contralto.

J = 150

Re - cu-pe-rar re-cu-pe-rar la me-mo ri-a, re - cu-pe-rar re-cu-pe-rar

nues-tra his - to____ ria. Re - cu - pe - rar re - cu - pe - rar

el cie - lo_a zul y la co - ne____ xión con el es - pi - ri - tú.

Figura 2: Estribillo de “Recuperar” cantado a dos voces.

La letra de “Recuperar” propone un retorno simbólico a una forma de vida ancestral, interpelando críticamente las imposiciones de la modernidad occidental. La primera estrofa funciona como una reflexión íntima, en la que la hablante reconoce los efectos del desarraigo y la alienación provocados por las lógicas de la razón y la sociedad moderna.

Yo propongo irme al bosque,
recuperar el norte.
Indagar los caminos,
que no incluyan pasaportes.
Dudar hasta de mi propio raciocinio y moral
¿Es genuino lo que pienso
o es mi construcción social?
La sangre indígena sabe,
y por eso la quieren aniquilar.
(versos de la primera estrofa de “Recuperar”).

La segunda estrofa adopta un tono más combativo, en contraste con la introspección de la primera. Si allí predominaba la reflexión individual y el anhelo por reconnectar con una sabiduría ancestral y la naturaleza, en esta nueva sección se formula un llamado colectivo a la acción. La letra convoca a la unión como condición fundamental para forjar una

cosmovisión, una comunidad y una sociedad propias, basadas en principios distintos a los impuestos por las lógicas imperantes.

Propongo recuperar,
los espacios prohibidos.
Centrarnos en aunar las fuerzas,
junto a los amigos.
Pero centrar la fuerza,
en nuestro poder.
Unirnos en mayoría,
crear nuestra propia ley
(versos de la segunda estrofa de “Recuperar”).

En la tercera estrofa, la letra avanza hacia la explicitación del conflicto: se menciona abiertamente la necesidad de destruir el sistema impuesto y anuncia la guerra que dicha confrontación conllevará. Pero este pasaje no debe entenderse solo como una incitación literal a la violencia, sino también como la expresión poética de una ruptura necesaria frente a un orden históricamente opresivo, sostenido en la negación de los pueblos originarios y la reproducción de desigualdades estructurales. La noción de guerra, en este contexto, se inscribe en una tradición de lucha mapuche por la autodeterminación.

Propongo destruir,
todo lo conocido.
Para poder sentir,
lo que estaba escondido.
Todo el conocimiento,
que estuvo perdido.
Yo soy más que ganado,
invento mi destino.
Vida en comunidad,
recuperar la tierra.
El momento es ahora,
ya comenzó la guerra
(versos de la tercera estrofa de “Recuperar”).

“Recuperar” sintetiza parte importante del discurso político de Fátima Rivera. La cantante reflexiona de esta manera sobre dicha composición:

Tengo una canción que se llama “Recuperar” [...] el coro dice ‘recuperar, recuperar, la memoria, recuperar, recuperar, nuestra historia, recuperar, recuperar, el cielo azul y la conexión con el espíritu’. Y en esa hablo también de recuperar todo lo que nos han robado, porque también es contestatario y de recuperar la tierra, y de recuperar nuestra libertad y nuestra autonomía mental, lo más precioso que se supone que tenemos es el pensamiento. Entonces hemos permitido que nuestro pensamiento sea encasillado (comunicación personal con los autores, 19 de noviembre de 2022).

Asimismo, “Recuperar” cuenta con un videoclip cuya narrativa visual refuerza el contenido lírico. Rivera aparece en diversos entornos naturales –un lago, un bosque, zonas arbustivas–, desplazándose entre ellos con una actitud contemplativa y sensorial; se la

observa caminando por el bosque, sumergida en el agua o sentada junto a un arbusto. Esta relación con la naturaleza encarna el gesto de “recuperar” un vínculo ancestral con la tierra. Otro aspecto destacable del videoclip es la variedad de vestimentas que utiliza la rapera: ropas de estilo hip-hop (Figura 3) y atuendos más casuales (Figura 4). Esta multiplicidad estilística sugiere una fluidez identitaria que trasciende los encasillamientos culturales. En lugar de proponer una imagen única y fija, el video construye una identidad compleja y abierta a la mezcla.

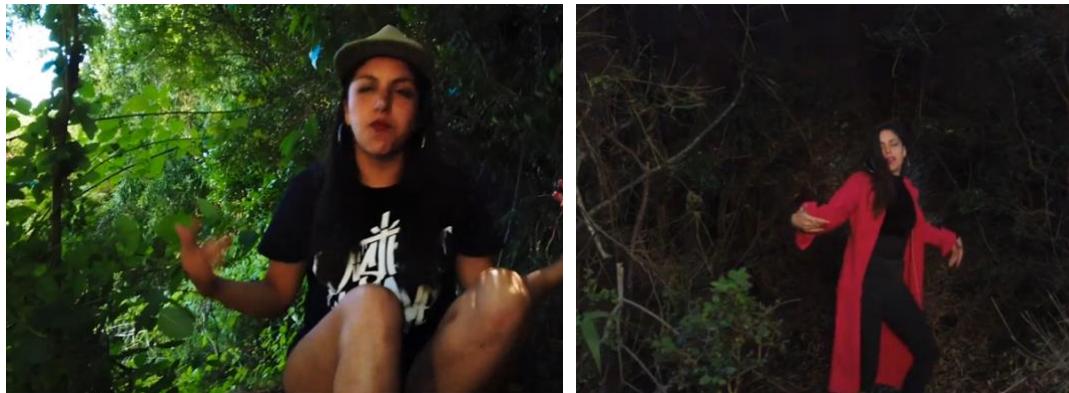


Figura 3: Fotograma del videoclip
“Recuperar”.

Figura 4: Fotograma del videoclip
“Recuperar”.

Por su parte, MC Millaray ha seguido un camino singular en relación con las formas más convencionales de desarrollar una carrera musical. A diferencia de otros artistas que estructuran su producción en torno a álbumes, ella ha optado más bien por trabajar a través de la publicación de singles. Uno de los más destacados es “Mi ser mapuche”⁶. Su portada posee una alta carga simbólica y cuidado visual (Figura 5). En ella, MC Millaray aparece en primer plano, vestida con indumentaria y joyería tradicional mapuche. Con los ojos cerrados, su expresión transmite una sensación de introspección o meditación, como si se tratara de una conexión profunda con su propia esencia y herencia cultural.



Figura 5: Portada del single “Mi ser mapuche” de MC Millaray (Santiago, autogestión, 2022).

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=jvMvQPUc2lA&list=RDjvMvQPUc2lA&start_radio=1 (presentación de “Mi ser mapuche” en la tercera temporada de Sesiones de Estación).

En el videoclip grabado para el canal de YouTube, Sesiones de Estación, MC Millaray adopta una estética notablemente distinta respecto a la carátula aludida. En este registro audiovisual, su apariencia se alinea con los códigos visuales tradicionales del hip-hop global: luce una chaqueta de estilo fútbol americano y trenzas de inspiración afro, elementos que remiten directamente a la estética afroamericana con la que históricamente se ha asociado el rap. Así, al menos desde una perspectiva visual, MC Millaray se proyecta aquí como más cercana a la cultura hip-hop que a la mapuche. Pero, tal como ocurre con Rivera en el videoclip de “Recuperar”, las diferentes visualidades no revelan contradicciones, sino identidades flexibles que priorizan el mensaje por sobre una estética cerrada. El foco está en comunicar discursos, afinidades, territorios compartidos y proyectos vitales comunes, más que en marcar diferencias individuales.



Figura 6: Fotograma del videoclip “Mi ser mapuche” en Sesiones de Estación.

En “Mi ser mapuche” la conexión con lo mapuche se establece desde los primeros segundos. Antes de que comience la base musical, se escucha el sonido de una trutruka y una breve declaración de principios que dice: “Para mis tierras ancestrales, el ser mapuche”. A diferencia de otras canciones de rap donde se alternan secciones rapeadas y cantadas, en “Mi ser mapuche” predomina exclusivamente el rap como única forma de entonación; por este motivo, la canción se desarrolla como un continuo, pues no presenta secciones significativamente contrastantes entre sí como suele suceder en aquellas composiciones musicales que se adhieren a la forma *canción*⁷.

La interpretación de MC Millaray se caracteriza por un fraseo preciso y enfático, que alcanza su punto más alto en la parte final de la canción donde raea en mapudungun. En ese segmento, su voz se eleva notablemente en volumen y se vuelve más intensa, incorporando además leves inflexiones melódicas que acentúan el carácter emocional de este cierre.

Desde lo musical, la base es simple pero efectiva; una línea de bajo eléctrico que sostiene la armonía (Figura 7) y un acompañamiento rítmico de percusión que marca el pulso con sobriedad. Esta economía de elementos permite que la voz se mantenga al centro de la composición, otorgando protagonismo a la palabra como vehículo para desarrollar un discurso.

⁷ La forma *canción* alude a una estructura estándar que desarrolla la música popular urbana basada en una introducción, verso o estrofa, estribillo, verso, estribillo, interludio y estribillo.



Figura 7: Línea de bajo eléctrico en “Mi ser mapuche”.

La letra de “Mi ser mapuche” transita por una senda discursiva afín a la propuesta de Rivera en “Recuperar”, ya que combina una reflexión subjetiva con un llamado explícito a la acción colectiva. Denuncia las múltiples formas de despojo y violencia –territorial, cultural y epistémica– ejercidas por el colonialismo, y reafirma la necesidad de continuar la resistencia como una manera de recuperar las tierras arrebatadas que constituyen el hogar ancestral de los Mapuche.

Mis tierras ancestrales,
ya se deben levantar.
Más de quinientos años,
sin parar de luchar.
Y seguimos resistiendo,
no nos van a derrotar.
(versos de la primera parte de “Mi ser mapuche”).

Otro eje temático central es la afirmación identitaria, especialmente en lo que respecta a las dimensiones simbólicas y materiales del cuerpo. El uso de vestimenta tradicional mapuche no solo es una práctica cultural heredada, sino un acto político de visibilidad y resistencia. MC Millaray afirma que la lucha no ha terminado, y su cuerpo –vestido, visible, joven, femenino, mapuche, urbano– es prueba viviente de esa continuidad histórica y política.

Para que usted me entienda,
para que usted me comprenda.
Que no es solo llegar y ponerse una prenda,
porque todo tiene su significado.
Ser mapuche corre por mi sangre.
Y yo me enorgullezco.
Vamos luchando,
y exigiendo los derechos.
(versos de la parte intermedia de “Mi ser mapuche”).

Luego la canción adquiere un tono de denuncia de la violencia y saqueo que han padecido históricamente el pueblo Mapuche. Además, se vuelve a hacer hincapié en la importancia de perseverar en la lucha para acabar con las injusticias.

Hay niños sufriendo,
y la demencia no quiere parar.
Diciendo mentiras,
nos piensan engañar.
Hablando de cuidar al pueblo,
y por la espalda apuñalar.
Nosotros seguimos resistiendo,
no nos van a derrotar.

Ellos roban, matan, mienten,
oprimen a nuestro pueblo.
Ya van quinientos años,
y no descansaremos.
(versos de la parte final de “Mi ser mapuche”).

Como fue mencionado, en la parte final de la canción se rapea en mapudungun. Aquí el uso del mapudungun otorga a la performance una carga de autenticidad cultural y una resonancia épica que trasciende lo estrictamente verbal.

Yo soy mapuche,
ando con fuerza.

Sigamos nuestra lucha,
sigamos así mismo nuestra vida.

Los invasores ladrones,
son mentirosos.

Por más de quinientos años,
han mentido.

Vamos hermanos,
ustedes tienen fuerza.

(posible traducción al español de los versos en mapudungun de “Mi ser mapuche”)

En conjunto, tanto “Recuperar” de Fátima Rivera como “Mi ser mapuche” de MC Millaray, configuran un diálogo complejo con lo mapuche en múltiples niveles: cultural, simbólico, ancestral, lingüístico y discursivo. Ambas canciones articulan estos elementos desde una matriz sonora anclada en el rap, un género profundamente ligado a la modernidad, la tecnología y los espacios urbanos. Esta especie de tensión –entre lo ancestral/indígena y lo contemporáneo/moderno– se expresa como una hibridez productiva que da forma a una experiencia situada del ser rapera, mujer y mapuche en el presente. Es precisamente en esa intersección donde se cristaliza lo champurria, no como una carencia o impureza, sino como una condición vital, histórica y creativa. Lo champurria opera aquí como categoría estética y política que permite habitar las contradicciones del mestizaje y el desarraigado sin renunciar a la memoria ni a la lucha. En este sentido, ambas canciones reconfiguran el rap como una herramienta válida para narrar identidades en movimiento y luchas y territorios en disputa.

Reflexiones finales

Las raperas Fátima Rivera y MC Millaray comparten trayectorias vitales y artísticas que permiten trazar conexiones significativas entre sus propuestas. Ambas han coincidido en escenarios y encuentros⁸, configurando una colaboración y reconocimiento mutuo desde donde se articula una representación champurria del rap en Chile. Esta representación se proyecta como una forma de habitar colectivamente el hip-hop desde el sur global, incorporando herencias culturales mapuche y experiencias urbanas contemporáneas. Un hito

⁸ Otra participación conjunta de gran relevancia entre Fátima Rivera y MC Millaray ocurrió en 2023, cuando ambas participaron de la conmemoración de los cincuenta años del hip-hop celebrada en Santiago. Además de presentar su música junto a otros destacados exponentes del rap chileno, participaron de un conversatorio donde tuvieron la oportunidad de dialogar e intercambiar perspectivas sobre el potencial político del rap, visibilizando también el rol de las mujeres en la escena del hip-hop chileno.

simbólico relacionado a esto fue su participación como representantes del Wallmapu – territorio ancestral del pueblo Mapuche que abarca zonas del sur de Chile y Argentina– en el Bronx, barrio fundacional del hip-hop (Figura 8). A pesar de desarrollar estilos musicales y estéticas distintas dentro del amplio campo del rap, es posible pensar que ambas artistas encarnan y aspiran a una idea de hip-hop champurria, como una práctica que combina ancestralidad, reivindicación cultural, sentido de comunidad y crítica estructural a la sociedad chilena. En sus canciones, el canto se transforma en experiencia crítica y vehículo de memoria y transformación.

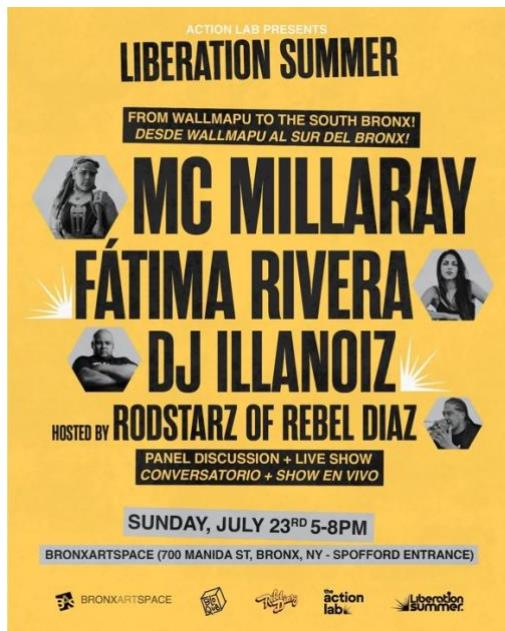


Figura 8: Afiche promocional del evento *Liberation Summer. From the Wallmapu to the South Bronx*.

Es precisamente en esta dimensión donde la concepción de lo champurria cobra pleno sentido, al referirse a las mezclas constitutivas que atraviesan las prácticas artísticas de ambas raperas. En ambas canciones subyace una crítica implícita al ideario mestizo promovido por el Estado de Chile, el cual nunca integró de forma real ni simbólica a los pueblos originarios. La colonización interna chilena dejó como herencia un discurso blanqueado y racializado que impuso una lógica binaria: se es mapuche o se es chileno, negando así la posibilidad de identidades mixtas, mestizas o champurrias. Tanto en las letras como en las performances visuales de Fátima Rivera y MC Millaray se visibiliza el deseo de vivir mejor, proponiendo una noción de vida basada en el bienestar integral. Si bien estos postulados pueden rastrearse en las demandas políticas de los movimientos indígenas y populares latinoamericanos de los años setenta y ochenta, hoy en día se expresan con fuerza renovada en los cuerpos y las voces de mujeres jóvenes. Estas canciones reactivan el horizonte del *buen vivir* –en mapudungun, *küme mongen* o *küme felen*– donde realizan su arte en plena relación con la fuerza de la vida.

Desde este enfoque, creemos que la identificación champurria expande los márgenes establecidos por el Estado de Chile respecto de cómo las personas pueden construir y proyectar sus procesos identitarios. Al contradecir el marco estatal que concibe la identidad como algo estático, anclado a categorías fijas y desvinculado de las dinámicas sociales,

territoriales y culturales, lo champurria plantea una posibilidad que, si bien ha sido velada o deslegitimada, revela el carácter fluido, relacional y situado de las identidades contemporáneas.

Esta forma de identificación promueve una comprensión más profunda de la existencia colectiva, al permitir que las personas se reconozcan como sujetos activos en la creación de sentidos, prácticas y saberes culturales. Lo champurria se presenta como un proyecto vivo y en constante evolución, que no renuncia al origen ni a la memoria, pero que se despliega en diálogo con las transformaciones sociales actuales. Más que una vuelta literal al pasado prehispánico o precolonial, se trata de una reactivación simbólica y política de ese legado en el presente: el hip-hop emerge como una experiencia estética y performativa que hace posible articular y visibilizar estas identificaciones dentro del espacio urbano moderno.

En cuanto a las posibilidades identitarias mapuche, lo champurria contribuye a diversificar la imagen de un pueblo históricamente homogeneizado, manteniéndolo vivo, abierto al cambio y al mestizaje crítico. De este modo, permite proyectar identificaciones en sintonía con las afinidades sociales y afectivas que experimentamos cotidianamente, sin necesidad de contradecir los procesos que nos constituyen. Al contrario, abre la posibilidad de pensarnos desde relaciones sociales basadas en la simetría, la equidad y el reconocimiento mutuo, desafiando activamente el proyecto oligárquico, erudito y jerárquico que intenta imponerse sobre las expresiones de la cultura popular gestadas por el propio pueblo.

Bibliografía

- Alvarado, Claudio. 2016. “Mapurbekistán: de indios a mapurbes en la capital del reyno. Racismo, segregación urbana y agencias mapuche en Santiago de Chile”. Maestría en Historia y Memoria, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Biagini, Hugo. 2015. *Diccionario de pensamiento alternativo: adenda*. Buenos Aires: Biblos.
- Chang, Jeff. 2014. *Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el graffiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Chihuailaf, Elicura. 2015. *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago: LOM.
- Fisher, Karen. 2015. “Positionality, Subjectivity, and Race in Transnational and Transcultural Geographical Research” en *Gender, Place & Culture*, 22/4: 456-473.
- Huaiqui Hernández, Marjorie. 2022. “Leyéndolas y leyéndome: pensando la identidad champurria a partir de dos raperas y mi autobiografía. Una continuidad y (des) continuidad de la oralidad originaria mapuche en Chile”. Magíster en Estéticas Americanas, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Hurtado, Sebastián. 2022. “El hip-hop chileno y la cultura mapuche, ¿una intersección cultural inesperada?”. Grado de Profesor de Historia, Geografía y Educación Cívica, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago.
- Imilan, Walter. 2014. “Experiencia warriache: espacios, performances e identidades mapuche” en *Poblaciones en movimiento: etnificación de la ciudad, redes e integración*. Walter Imilan, Alejandro Garcés y Daisy Margarit eds. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado: 254-278.
- Katz, Mark. 2012. *Groove Music: the Art and Culture of the Hip-hop DJ*. New York: Oxford University Press.
- Meneses, Lalo. 2014. *Reyes de la jungla. Historia visual de Panteras Negras*. Santiago: Ocho libros.

- Milanca, Javier. 2015. *Xampurria. Somos el lof de los que no tienen lof*. Santiago: Pehuén Editores.
- Mitchell, Tony. 2001. *Global Noise: Rap and Hip-hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Negus, Keith. 2013. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Paredes Pinda, Adriana. 2014. *Parías zugun*. Santiago: LOM.
- Pinto Rodríguez, Jorge. 2020. *La Araucanía. Cinco siglos de historia y conflictos no resueltos*. Santiago: Pehuén Editores, Editorial Universidad Católica de Temuco.
- Rekedal, Jacob. 2014a. “Hip-hop Mapuche on the Araucanian Frontera” en *Alter/nativas, Latin American Cultural Studies Journal*, 2: 1-35.
- _____. 2014b. “El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo” en *Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, 16: 7-30.
- _____. 2024. “Mapuche Hip-hop in Time, Space and Testimony” en *Journal of World Popular Music*, 11/2: 142-165.
- Rodríguez Vega, Nelson. 2019. “Confrontación en la comunidad Hip-hop chilena por el valor de la autenticidad: disputa entre la vieja y nueva escuela durante los 90”. Magíster en Artes mención Musicología, Universidad de Chile, Santiago.
- _____. 2025. “Música de la calle, inmigración y género como nodos de la cultura musical del hip-hop en Concepción, Chile”. Doctorado en Artes mención Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Segreto, Marcelo. 2017. “A presenza da fala na melodia do rap” en *Música Popular em Revista*, 5/1: 7-34.
- Sepúlveda, Daniela. 1998. “De tomas de terreno a campamentos: movimiento social y político de los pobladores sin casa, durante las décadas del 60 y 70, en la periferia urbana de Santiago de Chile” en *Revista Invi*, 13/35: 103-15.
- Sosa, María. 2015. “La conquista de la Araucanía: la expansión de la República de Chile sobre el Wallmapu” en *Revista Sures*, 6: 149-162.
- Soto-Silva, Ignacio. 2017. “Música como actividad sociopolítica. Discursos de resistencia en la música urbana mapuche williche” en *Revista Vórtex*, 5/3: 1-19.

Discografía

- Fátima Rivera. 2022. *Amukan*. Santiago: LP.
- MC Millaray. 2022. “Mi ser mapuche”. Santiago: single.