



Rev. nuestraAmérica, 2023, n.º 21, edición continua, e8031338

Artículo depositado en Zenodo. DOI <https://doi.org/10.5281/zenodo.8031338>

Publicado en HTML, PDF y XML <http://nuestramerica.cl/ojs/index.php/nuestramerica/article/view/e8031338>

Rap social y nuevas identidades étnicas en Urraka negra y El indio Javi

Rap social e novas identidades étnicas em Urraka negra e El indio Javi

Social rap and new ethnic identities in Urraka negra and El indio Javi

María Agustina Arias

Magister en Tecnología Educativa y becaria doctoral de CONICET

Universidad Nacional del Sur - CONICET

Bahía Blanca, Argentina

agustina.arias@uns.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-5375-4493>

Resumen: El rap canción puede abordarse desde múltiples dimensiones y esferas sociales: estética, cultural, artística, política, económica, sociolingüística, entre otras. En su categorización en tanto "rap social" (Caldwell 2008) o "rap conciencia" este género posibilita la manifestación de los conflictos que atraviesan los grupos sociales y refuerza aspectos de conformación identitaria. Este trabajo focaliza en dos propuestas estéticas de rap social vinculado con la cosmovisión mapuche: "Urraka negra MC" y "El indio Javi", a fin de relevar y analizar las interseccionalidades que se articulan en torno a sus poéticas y sus figuras. Se observa que en el espacio discursivo de "Urraka negra MC" se articulan de modo indisoluble las categorías de género y etnia, mientras que en "El indio Javi" se ponen de manifiesto las variables de etnia y clase. Ambos raps, con sus especificidades, performan una imagen social artista de rap como cronista y agente de cambio social.

Palabras clave: rap social, rap originario, interseccionalidades, imagen social.

Resumo: As canções de rap podem ser abordadas de múltiplas dimensões e esferas sociais: estética, cultural, artística, política, econômica, entre outras. Na sua categorização como "rap social" (Caldwell 2008) ou "rap de consciência", este gênero permite a manifestação dos conflitos que os grupos sociais atravessam e reforça aspectos da formação da identidade. Este artigo destaca duas propostas estéticas de rap social ligadas à cosmovisão Mapuche: "Urraka negra MC" e "El indio Javi", a fim de destacar e analisar as interseccionalidades que se articulam em torno da sua poética e das suas figuras. Observa-se que no espaço discursivo de "Urraka negra MC" as categorias de gênero e etnia são inseparavelmente articuladas, enquanto em "El indio Javi" as variáveis de etnia e classe são reveladas. Ambas, com as suas especificidades, realizam uma imagem social do artista de rap como um cronista e agente de mudança social.

Palavras-chave: rap social, rap das comunidades indígenas, interseccionalidades, imagem social.

Abstract: Social rap can be focused on multiple perspectives: aesthetic, cultural, artistic, political, and economic. Specifically in terms of 'social rap' (Caldwell 2008) or 'conscious rap', this genre implies conflicts that involve social groups and reinforces some aspects of identity construction. This paper centers on two social rap projects associated with a Mapuche cosmovision: Urraka Negra MC y El indio Javi, in order to describe and analyze how interseccionalities articulate in their poetics and artistic personas. It can be observed that in Urraka Negra MC 's discursive space, the categories of gender and ethnicity are indissociably articulated, whereas in that of El indio Javi, social class and ethnicity variables become noticeable. Both artists, with their singularities, enact (bring to life) a social image of rap artists as chroniclers and agents of social change.

Keywords: social rap, originarian rap, interseccionalities, face work.

Recibido: 17 de agosto de 2022

Aceptado: 14 de abril de 2023

Publicado: 13 de junio de 2023



Introducción

En las últimas décadas, el rap ha cobrado fuerza en las trayectorias y modos de ser de las nuevas juventudes. Esta práctica (conocida como *rapping/MCing*) forma parte del movimiento norteamericano hip-hop, que comprende otras disciplinas artísticas, como la música del Dj (Djing), el baile (*breakdance*) y el graffiti (*writing*) (Alim y PennyCook 2007). En tanto manifestación oral, en sus dimensiones poética, discursiva, musical y corporal, el rap constituye una “forma de vida” para jóvenes que lo ejercitan de manera improvisada en estilo libre (*freestyle*) o premeditada, en formato canción. En particular, ostenta una potencia creativa en la que se conjuga la palabra, la voz y el cuerpo en un acto de ejecución performático. Como señala Frith (2003), el rap es un medio estético basado en la voz para producir presencia, que reconoce el lugar en el que se encuentra y desde donde se articulan luchas por el derecho a estar ahí: “es identidad producida en la ejecución” (2003, 194), que ofrece una percepción tanto del yo, como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo.

Junto a su valor estético como expresión artística, una de las funciones más significativas que asume la canción rap es la de transmitir valores y visibilizar experiencias en lo que se conoce como “rap conciencia” o “rap social”, entendido como un medio que ofrece una “voz” para los marginados sociales. Como señala Caldwell, el rap en su dimensión política “es una poderosa denuncia contra el racismo, la opresión y la violencia que llama nuestra atención sobre la crisis de los centros urbanos y describe vívidamente la difícil situación de los afroamericanos” (2008, 14)¹.

Más allá de su contexto original norteamericano, el rap canción también se ha convertido en portavoz de minorías silenciadas y “explota con maestría todas las estrategias lingüísticas y musicales para luchar contra la exclusión y hacerse escuchar en el ámbito político” (Iglesias Botrán 2014, 93)². En tal sentido, en otros ámbitos sociales desfavorecidos, como acontece en Francia, el rap se inscribe en la canción ideológicamente comprometida, entendida como:

(...) conjunto de canciones que cumplen no solo la función artística de divertir y entretener sino que también presentan un contenido textual que versa sobre los participantes e interlocutores situados en un contexto determinado y cuya función ideológica tiene como objetivo defender las causas injustas y vulnerables, protestar contra una determinada situación, acción o persona considerada contraria a los intereses generales o de la ideología del autor de la canción. (Iglesias Botrán 2014, 97)

En esa misma línea, se advierte que el rap crea una ideología basada en una ética que favorece la construcción del sujeto, el respeto por uno mismo y la configuración de un nuevo mundo que pueda propender a la resolución de los problemas que son constitutivos del propio movimiento: racismo, intolerancia o exclusión. Asimismo, dado que su ideología define a un determinado grupo social y cultural (Iglesias Botrán 2014), el rap, en su dimensión expresiva, comunicativa y creativa, forma parte de los procesos de construcción de las identidades, permite manifestar los conflictos que atraviesan los grupos sociales y refuerza aspectos de identidad (Haddad et al. 2019).

En este marco, en relación con el rap social asociado a comunidades originarias y a nuevas identidades étnicas, este género pone de manifiesto la fecunda capacidad de los artistas para “estrategizar” elementos culturales y organizar con ellos un espacio discursivo que enfatiza problemáticas, al mismo tiempo que les permite construir una voz propia, autónoma o apropiada (Rekedal 2014). En el hip-hop mapuche se advierte la manifestación de una performance artística en la que convergen no solo la música, sino también la literatura y la expresión lingüística, en la mezcla

¹ La traducción nos pertenece “At its best rap is a powerful indictment of racism, oppression, and violence that calls our attention to the crises of the inner cities and vividly describes the plight of AfricanAmericans” (Caldwell 2008, 14).

² La autora reconoce que esta función no es exclusiva del rap ni de la figura de los raperos contemporáneos, a quienes entronca en una larga tradición europea integrada por juglares, trovadores, poetas populares o cantantes de protesta.

de español y *mapudungun*; se la concibe como “un ejercicio en cruzar fronteras culturales” (2014, 7), en el que se combinan referencias musicales y culturales asociadas con el movimiento mapuche.

El presente artículo se inscribe en una investigación en marcha³ en la que se abordan las estrategias discursivas empleadas por jóvenes raperos para la gestión de vínculos interpersonales y la obtención de la eficacia comunicativa en los intercambios verbales de desafío. Este trabajo en particular tiene por fin explorar y analizar dos expresiones artísticas adscriptas al rap social vinculado con la cultura mapuche: “Urraka negra MC” y “El indio Javi”, con el fin de revelar las interseccionalidades establecidas en la construcción de sus identidades e imágenes sociales. Al mismo tiempo, se indaga en las identidades asumidas por estos artistas a través del empleo de distintos recursos lingüísticos y discursivos puestos en juego en las letras de sus canciones.

Este artículo se estructura de la siguiente forma: se presenta el estado de la cuestión de las contribuciones precedentes más salientes sobre rap social y rap asociado a pueblos originarios, el marco teórico, los aspectos metodológicos, los principales hallazgos en torno a las identidades evocadas y, finalmente, la discusión.

Estudios previos

Sin finalidad de exhaustividad, reseñamos algunas de las contribuciones más significativas en torno a: (2.1.1) el rap en general y el rap en su dimensión social, en especial, como expresión concreta de “rap conciencia” atravesado por diversas luchas y opresiones, entre ellas asociadas con (2.1.2) los pueblos originarios.

Estudios sobre rap en general en el ámbito anglosajón, europeo y latinoamericano

Este género ostenta una importante tradición de estudios en tanto manifestación musical y como expresión de ideología e identidad (Shusterman 1991; Rose 1994; Mitchell 1996), donde, especialmente en el ámbito anglo-americano, en el que tuvo su génesis el rap como elemento constitutivo del movimiento hip-hop (Chang 2014), y es uno de los géneros que recibe mayor visibilidad y atención por parte de la crítica (Marc 2014).

Desde la perspectiva sociolingüística, en los últimos años se ha desarrollado una prolífica área de investigación denominada Lingüística del Hip Hop (HHLx) que contempla una diversidad de enfoques para el estudio del lenguaje, desde la variación sociolingüística y la lingüística aplicada, pasando por la poética y el enfoque crítico de los estudios culturales, hasta el trabajo de campo etnográfico requerido en estudios antropológicos (Alim 2006; Terkourafi 2010). En el marco de esta creciente corriente de trabajos, la variedad lingüística del hip-hop ha adquirido gran relevancia en contribuciones centradas en rasgos del inglés negro vernáculo empleado por raperos afroamericanos, en fenómenos como *language crossing* (Cutler 2007; Álvarez Mosquera 2012), que refieren al cruce de variedades en el rap cantado por raperos blancos o, como en las batallas de gallos, entre raperos norteamericanos y de otras latitudes (Checa Fernández y Camargo Fernández 2022).

Por su parte, en el panorama académico europeo son cuantiosas las contribuciones en el campo de estudios sociales que abordan el rap fuera de su contexto original de producción. Además de los estudios sobre rap francés (Bouneau, Tobossi y Behar 2014; Iglesias Botrán 2014; Marc 2014), con el

³ La investigación se realiza con el apoyo de la beca doctoral de CONICET dirigida por la dra. Elizabeth Mercedes Rigatuso (Universidad Nacional del Sur, CONICET). El plan de tesis doctoral se denomina: “Estrategias discursivas del rap en duelo en la variedad lingüística del español bonaerense” y persigue como propósito central ofrecer un aporte a la práctica del rap como dispositivo dinamizante de creación, recreación y fortalecimiento de identidades e imágenes sociales entre jóvenes raperos hablantes de la variedad del español bonaerense. Asimismo, a su vez, el trabajo se adscribe al proyecto de grupo de investigación (PGI) “Variación pragmática y gestión interrelacional en la interacción verbal del español bonaerense: uso y percepciones”, subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Sur y desarrollado en el marco del Grupo de Estudios sobre Discurso Interacción y Sociedad en Español Bonaerense (EDISEBO), dirigido por la dra. Elizabeth Mercedes Rigatuso.

desarrollo del rap en España, se inician estudios sobre las características lingüísticas del rap en español, centrados en el rap como discurso de especialidad (Jiménez Calderón 2012; 2014) o en la renovación de figuras retóricas clásicas (Santos Unamuno 2001; Pujante Cascales 2009). Desde la antropología social y el campo de los estudios culturales, Cámara Arenas y Filardo Llamas (2014) en *Cuarenta años de trova urbana. Acercamientos textuales al rap* compilan diversos artículos y ensayos de investigadores españoles que abordan el rap estadounidense, francés y español como objeto de estudio multidisciplinar. Se contempla la dimensión sociopolítica del rap como herramienta de lucha contra la exclusión social e intento de construir y sostener la identidad individual del rapero.

Por su parte, en el escenario de estudios latinoamericanos, una serie de trabajos interdisciplinarios exploran el tema de las identidades construidas en la gestión de este género musical, por ejemplo, en el rap ecuatoriano (Shanti Pillai 1999), guatemalteco (Sepúlveda 2014), peruano (Alvarado 2018), venezolano (Piña 2007), colombiano (Garcés Montoya, Tamargo y Medina 2007), mexicano (Hernández Mejía 2017), entre otros. Estos trabajos, con sus particularidades, revelan la importancia que reviste la apropiación del hip-hop en diferentes contextos para comprender sus dimensiones políticas e identitarias (Benítez Vasconcellos 2021).

Otra serie de contribuciones refieren al movimiento chicano y la participación femenina en la expansión del movimiento hip-hop en relación con lo identitario. La noción de “hip-hop chicano”⁴ implica el “nombre de la resistencia que posibilita puntos de partida y de pensamiento culturales y políticos a través de las múltiples migraciones y dislocaciones de mujeres de ascendencia ‘mexicana’” (Peláez Rodríguez 2016, 374). A partir de este término se intenta identificar la conciencia crítica de saberse un cuerpo historizado con múltiples construcciones étnico-raciales, sexuales y de género. De este modo, el hip-hop chicano es definido por esta autora como un foro dialógico para producir una presencia femenina poderosa que interviene creativamente en la articulación de experiencias de vida, ideas, deseos, opiniones, críticas y luchas que representan las múltiples migraciones y dislocaciones de mujeres de ascendencia mexicana en Estados Unidos y desde donde se reconoce al barrio postindustrial de la ciudad de Los Ángeles como punto de partida.

Como señala Peláez Rodríguez, McFarland (2013) ofrece un riguroso estudio del rap chicano en el que advierte que la objetivación (cosificación) de la mujer y la violencia son temas recurrentes de manifestación de poder y reconoce tres tipos de productos culturales que contribuyen a este fenómeno: por un lado, los medios masivos dominantes controlados por grandes corporaciones que naturalizan valores androcentristas y etno-reduccionistas/ estereotipos; por otro, los aspectos de la hombría afroamericana y, finalmente, la cultura patriarcal mexicana y chicana, que con su discurso binario reduce el papel de la mujer a la dicotomía: “virgen/puta”. Estas representaciones de la feminidad son uni-dimensionales y soslayan la complejidad femenina.

Según Peláez Rodríguez, las raperas chicanas buscan construir una contramemoria y descolonizar saberes borrados y fragmentados por las prácticas coloniales de organización del conocimiento y resignificarlos. Así, la recuperación y apropiación de lo femenino tiene lugar desde la gran Diosa Madre (en oposición a la Madre de Dios), que les ofrece una dimensión espiritual distinta a la que experimenta la religión católica, porque buscan conectarse con la dualidad interna y universal. La Diosa Madre se percibe tanto como creadora y quitadora de vida, asociada a la madre tierra, todopoderosa, autónoma, dueña de su cuerpo y de su ejercicio sexual. De este modo, términos aparecidos en el rap de las raperas chicanas como *guerrera*, *independiente* y *creadora* conforman las cualidades de la mujer ideal para estas artistas.

⁴ Se considera que el hip hop chicano constituye un aporte tanto a los estudios sobre este movimiento cultural como al feminismo de la tercera ola (Peláez Rodríguez 2016). Por su parte, el movimiento del *xicanismo* plantea que la identidad étnica xicana es historizada (no biológica) y se construye desde múltiples construcciones raciales sobre los cuerpos desde “el descubrimiento” de los pueblos originarios en América. En ese sentido, *ser xicano* es reconocerse en un cuerpo donde se intersecan distintos niveles: género, clase, sexualidad, etnicidad; todos igualmente importantes.

Estudios sobre rap originario: toba/qom, mbyá guaraní y guaraní-kaiowa, altiplánico aymara, mapuche

La diversidad de estudios sociales sobre hip-hop y rap ha cobrado variados matices en los últimos años, entre los que se destaca la hibridación explícita de este género con otros de carácter tradicional, y el crecimiento de diversas propuestas indigenistas que “exaltan y enfatizan las raíces y la espiritualidad indígenas, al igual que se discuten temáticas políticas de la lucha indígena” (McFarland citado en Peláez Rodríguez 2016). La mayoría de estos trabajos conciben el rap en tanto forma de expresión reivindicatoria y herramienta de denuncia ante injusticias sociales (Hernández Mejía 2017; Pimentel 2017), y como refuerzo identitario en relación con los procesos de resistencia y reafirmación étnica de los jóvenes de comunidades indígenas latinoamericanas (Haddad *et al.* 2019).

Particularmente en relación con el rap originario definido desde un posicionamiento étnico por Hernández Mejía como “el rap que se hace en lenguas originarias de América, desde el norte hasta el sur, de los pueblos originarios” (2017, 45), encontramos que el hip-hop permite a los jóvenes enfatizar y resignificar el orgullo de su identidad étnica, pero también lo utilizan como un canal para pedir respeto en contextos en los que son invisibilizados. En otros trabajos Hernández Mejía profundiza sobre el rap originario en relación con la palabra y la música, en especial, a través de la fusión con instrumentos y objetos prehispánicos. Asimismo, Haddad (2020) concibe al rap originario como una expresión cultural que contribuye al reconocimiento étnico de los jóvenes y redefine los modos de ser indígena en la actualidad.

Rap toba/qom

En relación con las prácticas de rap de jóvenes toba/qom y mbyá guaraní, Haddad *et al.* advierten respecto de los modos particulares en los que los jóvenes se apropian, construyen y reelaboran una pertenencia étnica. En sus hallazgos señalan que para los jóvenes de la comunidad qom el rap se presenta como una práctica mayormente masculina que los impulsa a pensar en los diferentes modos de ser indígena en la actualidad y, al mismo tiempo, articula maneras de pensar, sentir y concebir la realidad juvenil contemporánea. Al mismo tiempo, “permite actualizar el pasado de un grupo étnico y dar lugar a diversas y nuevas representaciones” (2019, 44). El *freestyle* creado por estos jóvenes remite a, por un lado, ciertas continuidades musicales y marcadores de identidad, como la incorporación del instrumento *nviqué*⁵ o el uso de la lengua indígena, y, por otro, a una reconstrucción propia y creativa en sus prácticas de rap. A su vez, los jóvenes de estas comunidades manifiestan plena conciencia de pertenencia étnica y la recreación de una memoria en el presente reforzando lazos con el pasado, con lo que ellos llaman “sus raíces”.

Rap mbyá guaraní

Por su parte, Haddad *et al.* indagan en las prácticas de rap los grupos mbyá guaraní presentan dos situaciones diferentes en relación con la lengua: cuando el auditorio está compuesto por gente de su comunidad, el contacto tiene lugar en lengua mbyá. En cambio, cuando se pretende masificar, se expresan en español y, ocasionalmente, incorporan algunas palabras en lengua indígena, apoyándose en la identidad y valoración de su cultura, espacio e historia.

La perspectiva de esta contribución de Haddad *et al.* enfatiza el carácter procesual de las identidades y la multiplicidad de sentidos de pertenencia. Se observa cómo a través del rap los jóvenes de las comunidades indígenas no solo habilitan la definición de fronteras étnicas propias y

⁵ Se trata de un instrumento monocorde (una sola cuerda frotada) cuya sonoridad posee un significado cultural relevante para la comunidad qom, dado que funciona como símbolo de conexión directa con sus prácticas culturales. Posibilita ejecutar una escala tritónica (sucesión de tres sonidos, alturas o notas diferentes) que remite al pasado y cumple la función de ostinato, similar a la base instrumental o *beat* característico del rap.

distintivas sino que contribuyen con el desarrollo de procesos de difusión y visibilización de las lenguas indígenas que se dan de abajo hacia arriba.

La compilación de Pérez Ruiz y Valladares de la Cruz (2017) recoge investigaciones en diversos países de América Latina sobre jóvenes indígenas contemporáneos en sus interacciones y contextos situados, culturales e identitarios (Andes peruanos y bolivianos, Amazonía brasileña y algunos espacios geográficos de México: Yucatán, Puebla, Michoacán, Chiapas, Hidalgo, Oaxaca y Ciudad de México). En el discurso del rap de estas comunidades se abordan aspectos sustantivos en torno a ser indígena joven en distintas facetas de la dimensión social y, en particular, en torno a la producción cultural de hip-hop como forma apropiada y resignificada de comunicación y participación social.

Rap guaraní-kaiowa

En relación con los guaraníes de Brasil, Pimentel (2017) examina cómo el hip-hop brasileño se ofrece en tanto herramienta para visibilizar las injusticias. Presenta el caso del grupo indígena de rap guaraní-kaiowa “BRO MC’ s”, quienes emplean su música para denunciar el arrebato de sus tierras, el desplazamiento y las consecuencias ocasionadas por ello.

Rap altiplánico aymara

En especial, del conjunto de estudios de la publicación de Pérez Ruiz y Valladares de la Cruz (2017), destacamos el trabajo de la antropóloga Johana Kunin (2017) “Jóvenes que rapean al ritmo de los cambios en el altiplano boliviano”, en el que explora el rap altiplánico boliviano (paceño y alteño) como parte de un proceso de reconstrucción discursiva de las identidades contemporáneas aymara y boliviana. La autora sostiene que el rap no es solo una expresión cultural, sino también política, social y económica, porque está sujeta al momento histórico y económico de producción y a la resignificación que se le otorgue a categorías como indígena o aymara. En su trabajo apunta algunas tendencias que demuestran que el rap altiplánico debe comprenderse en el marco de diversos matices de apropiación de las raíces indígenas, posicionamientos políticos y métodos de financiamiento de sus proyectos musicales. Así, Kunin (2017) categoriza, por un lado, un tipo de rap realizado lingüísticamente en español por estos grupos, con recursos económicos para sustentarlo, por otro, una clase de rap asociado a la reivindicación de la identidad aymara, boliviana y latina, que realiza críticas a los medios y se apoya en centros culturales para financiar sus proyectos, otro rap llevado adelante por pequeños grupos de rap político con participación institucional ocasional, raperos marginales que se consideran “antisistema”, no rapean en lengua aymara pero retoman sonidos andinos en sus canciones y, por último, otro grupo de raperos independientes con estudio propio que se han convertido en productores de otros artistas y que, aunque no rapean en aymara, emplean sonidos del universo andino.

Rap mapuche

En relación con el hip-hop mapuche, el etnomusicólogo Rekedal (2014) demuestra que este género cumple una importante función social y política para la comunidad mapuche. Según este autor, la performance (desde el enfoque compartido entre la etnomusicología y la antropología) se entiende como una instancia no solo de representación, sino también de construcción y cambio del mundo que habitan el intérprete y el público, con todas las posibilidades y riesgos asociados con esa posibilidad.

Marco teórico

El término *interseccionalidad*, acuñado por Kimberlé Williams Crenshaw en 1989⁶, pone de relieve un debate que ya tenía antecedentes en el campo de las ciencias sociales: las categorías de análisis de raza y género como excluyentes. La *interseccionalidad* se define como un sistema complejo de estructuras de opresión que son múltiples y simultáneas y se ofrece como un modelo de análisis de las diferencias sociales que aborda el fenómeno del desempoderamiento, que se produce cuando se cruzan, en un mismo sujeto, diferentes modalidades y formas de discriminación, analizando particularmente la relación entre la discriminación racial y sexual/género. Se caracteriza por ser un instrumento de análisis de las desigualdades entre hombres y mujeres desde la diversidad y experiencias individuales y no desde una visión de conjunto. Por ello, la interseccionalidad se revela como herramienta analítica para estudiar, entender y responder a las maneras en las que el género se cruza con otras identidades y cómo estos cruces contribuyen a experiencias únicas de opresión y privilegio. En palabras de Crenshaw (2012)⁷, en su estudio de las mujeres negras, se trata de: “*las distintas formas en las que la raza y el género interactúan y cómo generan las múltiples dimensiones que conforman las experiencias de las mujeres Negras en el ámbito laboral*” (Crenshaw 1989, 139 autocitada 2012, 89). La *interseccionalidad*, de esta forma, posibilita un análisis de las identidades múltiples exponiendo la discriminación y las desventajas que se dan como consecuencia de la combinación de dichas identidades⁸.

Asimismo, en relación con el concepto de empoderamiento, seguimos los aportes de Judith Butler. Según esta autora, el empoderamiento refiere a la resignificación del sujeto femenino como respuesta a las estructuras sistemáticas de desempoderamiento que sitúan a la mujer fuera de la categoría de oprimidos. De este modo, el empoderamiento comprende la capacidad de construcción identitaria de la mujer, alejada de la faccionalización que supone estudiar lo femenino desde una concepción unitaria o universal (Butler 2001): al no existir un mismo patrón común, es preferible hablar de “mujeres” y no de “mujer”⁹.

En relación con la dimensión lingüística, integramos aportaciones referidas al contacto de lenguas en torno al fenómeno del cambio de código en general (Gumperz 1971; 1982; Myers-Scotton 1993; Heller 2009) y, en particular, relativo al cambio de código en las prácticas de rap (Sarkar *et al.* 2005; Flores Ohlson 2009; Androutsopoulos 2010). Igualmente, se incorpora bibliografía referida al fenómeno sociopragmático de la (des) cortesía verbal para la gestión de imágenes e identidades sociales (Goffman 1967) y aportes teóricos sobre gestión interrelacional (Spencer-Oatey 2000; Fant y Granato 2002).

El cambio de código se define como el uso variable o alternativo de los recursos que potencialmente proveen dos o más lenguas o variedades en el mismo intercambio comunicativo, que no necesariamente corresponden a dos sistemas aislados, completos y cerrados (Heller 2009). Según Gumperz (1982), el cambio de código conversacional consiste en la “yuxtaposición, dentro del mismo intercambio de palabras, de pasajes del discurso pertenecientes a dos sistemas o subsistemas gramaticales diferentes” (1982, 59), mientras que el cambio de código situacional se encuentra condicionado por la situación, las relaciones entre los participantes o el tema, que determinan la

⁶ Introduce este concepto en el artículo «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics».

⁷ Originalmente publicado en inglés. Véase: Crenshaw, Kimberlé. (1991). «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color». *Stanford Law Review* 43, iss 6: 1241-99. <https://www.jstor.org/stable/1229039>

⁸ Este término deriva de la teoría feminista de la transversalidad, que parte de la premisa de que el individuo vive identidades múltiples. Como señala Corral-Rodríguez (2016), tradicionalmente las mujeres han estado ligadas al ámbito privado, se las ha estudiado desde un punto de vista que restringía cualquier posibilidad emancipadora en cuanto participantes de la vida pública. Limitar su existencia y su estudio a la condición de “madres” o “amas de casa” subordina la producción femenina en una jerarquía biológicamente estructurada, al mismo tiempo que obtura un abanico de perspectivas altamente enriquecedor (Corral-Rodríguez 2016). De tal modo que, unanimizar un concepto de mujer conlleva olvidar las diferencias raciales, sociales y económicas: en muchas ocasiones se ha percibido la cultura como objeto material perteneciente a la comunidad blanca o caucásica. Véase Corral-Rodríguez, Andrea. 2015. «Empoderamiento en el hip-hop femenino español». <https://repositori.upf.edu/handle/10230/25251> (consultado el 15 de mayo 2022)

⁹ A partir de la conferencia de Beijing de 1995, el empoderamiento femenino se entiende como un aumento de la participación de las mujeres en los procesos de toma de decisiones y de acceso al poder. Actualmente se lo relaciona con la toma de conciencia del poder que, individual y colectivamente, ostentan las mujeres y que trata con la recuperación de su propia dignidad como personas. Además, en los últimos años las investigaciones muestran una tendencia considerable entre las feministas que logra posicionar a la música como nueva estrategia de empoderamiento.

elección de un código u otro. Desde una perspectiva gramatical es posible distinguir tres tipos de cambio de código: interoracional, intraoracional y etiqueta (*tag*) (Poplack 1980). El cambio de código *interoracional* implica un cambio de código entre oraciones, el *intraoracional* implica un cambio dentro de los límites de la oración o cláusula mientras que el cambio *etiqueta* puede ocurrir en cualquier lugar de la conversación, dado que es independiente sintácticamente (muletillas, exclamaciones, interjecciones, entre otros).

Asimismo, atendemos al modelo Lengua Matriz, basado en la idea de que en el cambio de código, siempre hay una lengua dominante (lengua matriz) que proporciona la gramática y la estructura morfosintáctica del discurso y otra insertada, menos dominante en el discurso. En ese sentido, seguimos los lineamientos de la Teoría de la Marcación (Myers-Scotton 1995), que descansa en la idea de que, en una comunidad en la que se emplea más de una lengua o variedad, una de ellas constituye la elección esperada, es decir, no marcada, mientras que el empleo de la otra será la no esperada, o marcada. Estas elecciones se ubican en un continuum en el que las formas marcadas son las menos usuales. A esto subyace, además, la premisa de que los hablantes son conscientes de que la elección de una variedad lingüística o de una lengua en lugar de otra expresa significado social. En este contexto, las elecciones de código son entendidas como negociaciones de identidad. En relación con los préstamos, Myers-Scotton clasifica dos grupos: préstamos culturales, que describen objetos nuevos en la sociedad y, por lo tanto, no tienen una equivalencia en la otra lengua y préstamos núcleos, que generalmente tienen una palabra equivalente en la propia lengua y representan una forma de identificarse con la otra lengua y su cultura.

Respecto de la construcción de imagen (*face work*), seguimos a Goffman (1967) y su conceptualización de la actividad comunicativa como una escena donde los actores interpretan un papel, como un personaje que se va definiendo en el proceso mismo de la interacción con los otros. Así, el *self* (sí mismo) es una construcción social que se manifiesta a través de la imagen (*face*) con la que cada actor se presenta en las ocasiones de interacción. Esta noción constituye un concepto dinámico que está inmerso en el tejido de las interacciones y supone el valor social positivo que una persona reclama para sí misma a partir de la posición que otros asumen en el marco de la interacción. La definición de la imagen parte de los otros y de la manera como estos interpretan y valoran la línea u orientación que una persona asume en una situación de comunicación determinada. Asimismo, integramos la noción de gestión interrelacional (Spencer-Oatey 2000), en tanto actividad discursiva mediante la cual los interlocutores construyen su autoimagen y la aloimagen. La autoimagen supone proyectar, mantener, proteger y defender la imagen de uno mismo, mientras que la aloimagen implica proteger o restablecer la imagen social del interlocutor (Fant y Granato 2002).

Metodología

En el aspecto metodológico, este trabajo sigue un diseño cualitativo. El corpus de análisis se compone de una muestra conformada por 16 producciones audiovisuales (videoclips y/o canciones) editadas, disponibles en plataformas de distribución musical de "Urraka negra MC" y "El indio Javi" (*YouTube*, *Spotify*, *Bandcamp*)¹⁰. Las producciones corresponden a la artista rapera "Urraka Negra" (nacida en Puel Mapu, en el territorio mapuche de Neuquén) y al artista rapero "El indio Javi" (nacido en Comodoro Rivadavia, Chubut) y fueron recogidas en el período comprendido entre el año 2017 hasta mayo 2022 (se registran ocho videoclips/canciones de cada uno de los raperos)¹¹. Cada pieza musical se examina siguiendo aspectos en relación con la distribución de las lenguas en las producciones de rap canción atendiendo a los rasgos más relevantes vinculados con el fenómeno

¹⁰ Véase <https://www.youtube.com/c/UrrakaNegraMC/featured> <https://www.youtube.com/watch?v=PgnwOt4Ryjk> (consultado el 15 de mayo de 2022).

¹¹ Las canciones que integran el corpus son: "Las ancestras", "Cuerpos recuperados", "Yerpun", "Pesada calle", "Aquí en warria Mew", "Macho dirigente", "Pareces blancas", "Reversión argesina" de la rapera "Urraka negra" y "Danos música", "Asumiendo el reto", "Tormenta", "Denominalo al Tobiah", "Todos lloran" de "El indio Javi".

de contacto de lenguas entre el español y el mupudungun¹², empleo de lenguaje inclusivo y estrategias discursivas asociadas a la gestión de imágenes e identidades sociales.

Asimismo, se integran fuentes complementarias provenientes de entrevistas gráficas y audiovisuales brindadas por estos artistas (Página 12¹³, Colibrí¹⁴, Con Sello Patagónico¹⁵, Wallmapu¹⁶), como así también publicaciones extraídas de sus cuentas oficiales en redes sociales (Facebook, Instagram) a fin de contrastar las percepciones de los raperos con los resultados obtenidos en el análisis.

Hallazgos

A continuación, se presentan los resultados obtenidos en relación con la construcción de imágenes e identidades sociales en el rap de “Urraka negra” y “El indio Javi”. Se observa que las identidades evocadas por estos raperos se asocian, principalmente, a la conformación de una *imagen étnica*, de *artista* y de *género*, que se realizan a través del empleo de diferentes recursos discursivos y lingüísticos. Si bien cada una de estas imágenes adquiere una orientación particular (acentuada en la etnia, en su rol social como raperos y en el género), en nuestros hallazgos y en la discusión advertimos que pueden solaparse, dado que algunos aspectos resultan transversales a más de una identidad.

Conformación de la autoimagen étnica

Para construcción de la imagen étnica, en las selecciones lingüísticas de ambos raperos se acude a dos estrategias: por un lado, la elección de sus nombres y, por otro, la presencia de procesos derivados del contacto del español con el *mapudungun* (cambio de código y préstamos).

Nombre artístico (A.K.A)

En el ámbito del rap, el nombre artístico (también llamado A.K.A¹⁷) implica la construcción de una identidad y de una imagen social, aspectos fundamentales en este género (El Chojín y Reyes 2010). Mediante este alias, los raperos pueden “sentirse libres de volver a empezar”, es decir, de crear una nueva personalidad en la que ser genuinos, prescindiendo de los preceptos sociales imperantes. En el rap (como también en la práctica del *graffiti*) el A.K.A llega a sustituir al nombre de pila y puede no permanecer estable, ya que los raperos pueden rebautizarse más de una vez (*ibidem*).

En el caso de “Urraka negra”, se evidencia que el seudónimo elegido para su representación artística se construye sobre la base de la reapropiación de un insulto recibido. En palabras de la propia artista, el término “urraca” constituía un insulto propinado hacia ella, que decidió transformar “en fortaleza, en unidad”. Así lo manifiesta en una de sus entrevistas:

Lo transformé en mi nombre artístico y lo transformé en palabra y canto, ¿qué mejor que para un artista representar lo que algo violento en creatividad, en arte y algo que fluye y que no es estanco? El arte y las palabras son semillas que quedan y germinan en los oídos de quien escuche (entrevista a “Urraka negra” concedida a Colibrí 2020)

Si bien reconoce que la urraca es un animal que no existe en el territorio mapuche, a través de su nombre resignifica la importancia de las aves, como elementos de conexión entre la tierra y el cielo

¹² Para el análisis de sus transcripciones, seguimos las publicaciones oficiales de ambos autores (cuentas oficiales de plataformas musicales).

¹³ Véase El indio Javi. 2021. «Los negros y los lúmpenes tenemos pensamiento crítico», por Yumer Vera Rojas. *Página 12*, 10 de junio. <https://acortar.link/ZnfCYp>

¹⁴ Véase Urraka Negra. 2020. «“La tierra se levanta en la voz de una mujer” – Entrevista a Urraka Negra MC», por Paula Colavitto. *Colibrí*, 18 de agosto. <https://acortar.link/3whvRy>

¹⁵ Véase El indio Javi. 2021. «La música ‘es el periodismo de la calle’». *Con sello patagónico*, sección Cultura. 13 de junio. <https://acortar.link/jykoIP>

¹⁶ Véase Urraka Negra. 2021. «Entrevista a Urraka Negra MC: el testimonio de una mujer mapuche que carga en su cuerpo la historia de dos genocidios y la memoria de decenas de pichi zomo (niñas) apropiadas y desaparecidas», por Gustavo Figueroa. *Wallmapu. Periodismo de mar a mar*, 4 de julio. <https://acortar.link/YyEilc>

¹⁷ Se trata de un acrónimo de la expresión inglesa “Also known as...” (también conocido como). En español podríamos decir que son los alias o los seudónimos (Chojín y Reyes 2010, 348) elegidos por los raperos para sus *performances*.

(*mapu* y *huenu* en mapudungu, respectivamente). Además, el gesto de ponerse un nombre alude al sentimiento de resiliencia para transformar la violencia que ejercieron hacia su comunidad mapuche. En este caso, el “estigma” (no solo en relación a la animalización sino también a la racionalización en el término “negra”) se vuelve un valor positivo, algo que también sucede en otros géneros musicales populares, como por ejemplo en la cumbia (Liffredo 2019) y en la propia producción del rap (Arias 2021) en relación con la presencia del lunfardo¹⁸ en sus letras.

Diferentes estudios ponen de manifiesto que la animalización es uno de los procedimientos metafóricos mediante el cual se elabora un insulto o expresión considerada lesiva para la imagen del interlocutor, en el contexto de las batallas de rap, funcionan estratégicamente para marcar claramente la división entre “yo” y “vos” (Deditius 2015). Así, en una de sus canciones¹⁹, “Macho dirigente”, la rapera alude al animal en extensión metafórica de su aspecto físico: *desplumada y con las patas abiertas*, para aludir a la postura de una mujer oprimida por un poder superior:

No naturalices la violencia de tu dirigente
si te presiona, te grita o te amenaza
vas a terminar *como la urraca*
desplumada y con las patas abiertas
no le hagas caso y sigue firme en tus ideas

También se observa un proceso similar en la elección del nombre del rapero “El indio Javi”: “indio” seguido de su nombre de pila en su forma apocopada *Javi*. Según reconoce este artista, el apodo surgió porque era la forma de llamarlo por parte de amistades cercanos, debido a “su forma de ser bien paisana”. Es decir, la revalorización de su nombre artístico revela la recuperación de un valor identitario adscrito a su vinculación con el pueblo originario mapuche.

Procesos derivados del contacto del español con el mapudungun

En las canciones analizadas de nuestro corpus advertimos que la mayoría de las letras tiene como base la lengua española y, en menor medida, algunas palabras o expresiones en *mapudungun*, en carácter de préstamos núcleo o como alternancia de código. En relación con la distribución de la lengua mapuche en las canciones, encontramos que, mientras que los préstamos suelen insertarse en versos que se encuentran distintas secciones de las canciones de rap: al inicio, en el intermedio o en el final, en los casos de cambio de código estos se distribuyen estratégicamente en fases de inicio (en modo “recitado”, a modo de presentación), en estribillos (de manera reiterativa) o en fases de cierre de las canciones (como arenga o “grito” final).

En los siguientes ejemplos damos cuenta de los préstamos más frecuentes que se registran en nuestro corpus:

Ejemplo 1: Canción “Las ancestras” de “Urraka negra”. En la tercera estrofa de la canción se alude a la voz *winka* (‘blanco’) asociada al sustantivo “violencia”:

Confusión, ansiedad, maltrato sin piedad
Es la violencia *winka* esparciendo su enfermedad

Ejemplo 2: Canción “Cuerpas recuperades” de “Urraka negra”. En mitad de la canción, se insertan las voces *kimun* (‘saber, conocer, aprender’) y *machis* (‘curandero/a’) vinculadas a la sabiduría y al poder de curación de la cultura mapuche. El rol de las *machis* es muy importante dado que puede ser asumido por pocas personas, generalmente elegidas por fuerzas sobrenaturales para cumplir esa función. No estamos hablando de simples curanderxs, sino de personas con la capacidad de entrar

¹⁸ En una ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Lunfardo (2021), registramos en nuestro corpus el uso de la inversión silábica *rocho* » *chorro* y *grone* » *negro*, en boca de jóvenes raperos para representar su autoimagen en contextos de batallas de rap improvisado.

¹⁹ “véase” <https://soundcloud.com/urricane/macho-dirigente>

en trance mediante determinados cantos y rituales, con la posibilidad de comunicarse con esos seres no humanos que habitan los territorios y todos los planos de la vida mapuche.

La iglesia ha asesinado a muchas de nuestras ancestras
Porque tenían el *kimun* para sanar y liberar, liberar y sanar
Somos las nietas de las *machis* que no pudieron

Ejemplo 3: Canción “Yerpun” de “Urraka negra”. La estrofa inicial comienza con una exhortación en la que se hace alusión a *Ñuke Mapu* (‘madre tierra’) y al *yerpun* (‘al pasar, llevar consigo algo de allí, distante de la persona que habla’):

Que se levanten
Que se vuelvan a levantar
De las entrañas de *Ñuke Mapu*
Para transitar *yerpun*
Y levantar firme la cabeza
Porque saben muy bien
Que si volvemos a *Ñuke Mapu*
Destruiremos sus cimientos

Ejemplo 4: Canción “Paredes blancas” de “Urraka negra”. En la parte final de la canción.

Se creyeron superiores
pero la *mapu* en su silencio inmenso
se encargará de ellos

Ejemplo 5: Canción “Aquí en warria New” de “Urraka negra”. En la estrofa inicial de la canción.

El *kütral* se siente bien adentro
No te confundas que aquí en *warria mew*
También estamos resistiendo

Ejemplo 6: Canción “La tormenta” de “El indio Javi”. En la instancia inicial de la canción, a modo de recitado se repite dos veces la voz *Kiñe pu* (‘uno, dos’):

Kiñe pu, Kiñe pu en el micrófono

Luego, en instancia intermedia se alude a la ‘tierra madre’:

La *Ñuke mapu* es nuestra madre y gracias le doy

Y, a modo de estribillo, se hace referencia a *peñi lamgen* (‘hermano, hermana’) y se alude con sentido negativo a la presencia de los políticos blancos (*wingka tegüa*):

Yo dedico mi canción a *peñi lamgen* de la mapuche nación
no para el *wingka tegüa* con su constitución
arma montajes con la prensa pa’ meterlos en prisión

Por su parte, el cambio de código predominante en el nivel interoracional, en expresiones o frases fijas que, por lo general, funcionan como títulos, estribillos, cierre y coda de las composiciones musicales. En el siguiente ejemplo (7) correspondiente a un rap de “Urraka negra”, la frase resulta significativa dado que se repite cinco veces: al inicio, entre cada estrofa, hasta el cierre y se intercala con el verso en español, que refuerza el contenido del verso en mapudungun:

Ejemplo 7: Canción “Aquí en warria New” de “Urraka negra”²⁰. En este caso, se emplea el verso en lengua étnica en primer orden y su traducción debajo, en español:

Chonkelpe tati kütral
Que el fuego nunca se apague *lamgen*

Ejemplo 8: Canción En “Paredes blancas” de “Urraka negra”. La frase escogida enteramente en *mapudungun* se usa en el inicio y en la parte intermedia de la canción ²¹.

Inche kiñe antu
Nutruntun
Tañi trutruka mew
Azkintun tañi
Kuifike kuzেকেñuke
Azkintun tañi
Kuifike futakechao
Azkintun tañi
Pu newen

En otros casos, solo se emplean frases como coda de la canción, es decir, en el bloque de cierre, tal como se demuestra en el siguiente ejemplo para referir a “la fuerza de las mujeres”:

Ejemplo 9: Canción “Cuerpas recuperades” de “Urraka negra”. Instancia final de la canción.

¡Zomo Newen!
¡Zomo Newen!

Como hemos anticipado, también “El indio Javi” emplea en sus canciones voces provenientes de la lengua mapuche. Así, en el rap “Danos música” de “El indio Javi” el enunciado en *mapudungun* funciona como estribillo, hacia el final de la canción y se alterna con otras frases en español, que no expresan equivalencia de significado entre sí. El verso en lengua mapuche presenta la cuenta numérica: “uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis” y se usa con una finalidad estética para provocar la rima hacia el final de los versos pares (2 y 4) y favorecer la musicalidad de la composición (la voz *cayu* ('seis') rima, de forma asonante, con “sur” y “luz”):

Ejemplo 10: Canción “Danos música” de “El indio Javi”. Se presenta como estribillo de la canción.

Kiñe epu küla meli kechu cayu
Escuchá cómo rimamos en el sur
Kiñe epu küla meli kechu cayu
Danos música cuando nos falte luz

Además, es muy frecuente el uso del procedimiento estilístico de la personificación en elementos de la cosmovisión natural mapuche, en especial: pájaros, agua y montaña. La voz de “Urraka” y su enunciación discursiva pretende provocar un efecto de mimetización y de empatía con el universo natural, en contraposición con lo urbano:

Ejemplo 11: Canción “Las ancestras” de “Urraka negra”. En la parte final de la canción.

Pero yo soy esos peces que muriendo están
(...)
Soy agua que corre libre, soy tierra en la piel
Soy pájaro que vuela en un nuevo atardecer

²⁰ Véase <https://urakanegramc.bandcamp.com/track/aqu-en-warria-mew> (consultado el 15 de mayo de 2022).

²¹ Véase <https://urakanegramc.bandcamp.com/track/paredes-blancas> (consultado el 15 de mayo de 2022). “Un día yo/con mi trutruka / busco mi / ancianas antiguas / busco mi /padres antiguos / busco mi / fuerzas” (la traducción le pertenece a Andrea Pichilef).

Conformación de la autoimagen de artista

Además de la conformación de sus nombres artísticos a través de la elección de un apodo reivindicatorio y de la recurrencia a recursos derivados del contacto del español con la lengua mapuche, los datos del corpus muestran que la construcción de la autoimagen en su rol de artista. Esto se pone de manifiesto a través de dos maneras de posicionarse ante la realidad social que los atraviesa: por un lado, como cronistas o *storytellers* de la realidad social que los interpela y, por otro, como agentes de cambio y transformación. Es decir, no solo se reconocen como sujetos con una visión crítica para relatar, contar, testimoniar sino también como actores activistas del cambio. Al mismo tiempo, la gestión de sus imágenes como artistas se asienta sobre la base de dos perspectivas: por un lado, la visión del rapero como cronista social de la actualidad y, por otro, la visión del rapero como testimonio de lo ancestral. Si bien estas visiones están presentes en ambos artistas, se registran con distintos grados de aparición en uno y en otro.

De la observación de entrevistas y notas gráficas, encontramos que la rapera “Urraka negra” se autopercibe con una identidad triple: “rapera, mapuche y feminista”. En su relato biográfico, afirma haber construido su identidad desde la violencia, la exclusión, la denigración y el racismo. Tuvo una formación religiosa, en la ciudad y creció siendo objeto de discriminación por ser mujer e indígena, “india”. Según se registra en entrevistas efectuadas a la artista, desde pequeña abrazó el dibujo, la poesía, el diseño gráfico y el rap: “cuando estoy en el beat las palabras brotan como el *leufu* ('río')”, refiere en una entrevista concedida a “Wallmapu. Periodismo de mar a mar” (2021). Esta autora encontró en el rap una herramienta de expresión en la que confluyen dos intereses claves en su *püllü* ('espíritu'): el poder de la palabra y el reconocimiento de la identidad. En otra entrevista reconoce:

El rap viene a romper con la hegemonía comunicacional. Sus raíces vienen de los hermanos y las hermanas negras que reivindicaban su identidad y también denunciaban la violencia racista que estaban viviendo, fundamentalmente en Estados Unidos. (entrevista a “Urraka negra”, concedida a Wallmapu. Periodismo de mar a mar, 2021)

En relación con el interés por sus elecciones lingüísticas respecto de la lengua mapuche *mapudungun*, reconoce que en su infancia solo pronunciaba dos palabras inculcadas por su abuela adoptiva: *ruka* ('casa') y *chape* ('trenzas'). Como se observa en su propuesta artística, “Urraka negra” construye su imagen de artista a partir de la recuperación de la lengua: “recuperar nuestra lengua es una lucha muy importante [...] parte del genocidio es que nos prohibieron hablar nuestra lengua. Y recuperar nuestra *kimvn*, es decir, nuestra sabiduría”. Admite que se trata de una lengua viva, mientras que el idioma español es letra muerta: “individualmente, para quien se esté construyendo en su identidad mapuche es una lucha que se tiene que dar constantemente” (entrevista concedida a Colibrí, 2020).

Respecto del reconocimiento de la identidad, advierte que el rap le resulta funcional para expresarse y canalizar su mensaje feminista contra el silencio que impone la violencia patriarcal, con el fin de sacudir las conciencias de quienes escuchen, motivando a buscar ancestralidades y defender *meli newen mapu* ('nuestra tierra'), posicionándose en contra de la violencia machista y denunciando el genocidio que sufrieron los pueblos originarios. Asimismo, la autora reconoce una impronta machista en la música, donde hay principalmente hombres hetero-cis: el patriarcado y el racismo son estructurales, forman y moldean todos los espacios. En general, su música se caracteriza por sus bases instrumentales (*beats*), fusionadas con instrumentos del ecosistema musical mapuche como *trutruka*, *kasawillas*, *kultrún* o *pifilka*, elementos que junto, con la palabra, contribuyen con la generación de una evocación sonora mapuche.

Por su parte, en las entrevistas que componen nuestro corpus “El indio Javi” concibe la música rap como herramienta de construcción, transformación y comunicación: “es el periodismo de la calle, que testimonia todos los días lo que le pasa a la gente de a pie”, asegura en una entrevista concedida

a *Con Sello Patagónico*. En sus producciones artísticas acude al retrato de lo cotidiano y logra resignificar ciertas expresiones catalogadas como insultantes, como es el caso del título de su trabajo discográfico "Lumpen", concebido como resignificación de su lugar de origen. En relación con esta operación discursiva, sostiene:

Mientras la clase media más concheta se refiere a la gente del barrio como 'negro de mierda', muchas veces el progresismo usa la palabra 'lumpen' de forma denigrante. Es una forma de respuesta. Tu insulto es mi identidad: somos los negros y los lumpen. Tenemos un pensamiento crítico y la capacidad de poder organizarnos. Rompo con ese concepto que está tan mal visto. (entrevista de "El indio Javi" concedida a Página 12, 2021)

"El indio Javi" asume seguir en vinculación con su lugar de procedencia y priorizar sus "raíces" a través de canciones comprometidas que refieren a temáticas como la megaminería, los conflictos docentes, los incendios forestales, entre otros. Además de su perfil artístico, se reconoce en su rol político activo y sostiene que la izquierda debe "replantearse, reformularse y contextualizarse en la época en la que vivimos" (entrevista de "El indio Javi" concedida a Página 12, 2021).

Ejemplo 12: Canción "Lumpen" de "El indio Javi"

Dedico mi canción a todo ser humano que tenga corazón
no para congresistas que deciden por vos
y sobre el cuerpo de las pibas y la madre que me parió
Van por Pü Longko, Pü Weichafe
Pü Machi y también por vos
Fuera Benetton y todas las transnacionales
libertad a todxs lxs presxs políticos mapuches

Además de lo aludido a "Urraka negra" en relación con su lucha feminista y con la reconstrucción de la memoria ancestral, encontramos en "El indio Javi" la referencia explícita hacia su rol como "cronista", que aprende de la observación de su entorno:

Ejemplo 13: Canción "Asumiendo el reto" de "El indio Javi"

yo no puedo obviar lo que pasa a mi alrededor
si escucho un racista le bajo yo el comedor
yo no puedo obviar lo que pasa a mi alrededor
con la sangre caliente y los puños llenos de sabor
Asumiendo el reto, escribiendo sonetos
sintiendo la fuerza al ghetto, aprendo cómo hacer resto
entiendo que el rap es esto: vivencia y fundamentos
los giles que viven de los pretextos

Conformación de la imagen de género

Por último, en relación con la gestión de sus imágenes de género, resulta significativo el uso del lenguaje inclusivo en las letras de ambos artistas, aunque aparece con mayor frecuencia en las composiciones de "Urraka negra". La variante de aparición más frecuente corresponde al uso con la desinencia en -e, especialmente aplicada en adjetivos, vocativos o pronombres en número plural, con una carga valorativa simbólica. Esta forma se presenta en coocurrencia con las formas canónicas del español de género gramatical femenino y masculino:

Ejemplo 14: Canción "Yerpun" de "Urraka negra". Esta pieza es una de las que ostenta mayor presencia de lenguaje inclusivo, tanto en la fase inicial, en la intermedia como en la de cierre.

Otra vez proscriben nuestra existencia
El tiempo se vuelve a repetir y *hermane*,

*Hermane ¿qué me vas a decir?
Mientras nosotros
Seguimos encerrades en sus museos
Nos quisieron olvidados
Nos quisieron negados
Nos quisieron olvidadas
Nos quisieron negadas
Nos quisieron olvidades
Nos quisieron negades
Porque lo que está bien es ser pasive y poner la otra mejilla
que nos quiere con miedo y encerrades
Caminando por esta maldita ciudad*

Y una pregunta a ver, señor, señora:

Ejemplo 15: Canción “Cuerpas recuperades” de “Urraka negra”.

*Nuestras cuerpas territorio recuperado
De maternidades obligadas
Muches fuimos*

En las composiciones de “El indio Javi”, solo se advierte el uso de la grafía “x” en la escritura, empleada en concordancia entre artículo y sustantivo (véase *ejemplo 12*).

Discusión

Luego de la exposición de nuestros resultados en torno a las propuestas estéticas de “Urraka negra” y “El indio Javi”, artistas que comparten la experiencia de rap asociado al universo mapuche, pudimos observar las diversas formas en las que la etnicidad, el rol social del rap y el género interactúan y se articulan dinámicamente en la conformación de distintas identidades e imágenes sociales.

En relación con la conformación de su identidad étnica, se observa cómo la gestación de sus nombres artísticos, así como la nominación de sus trabajos artísticos (álbumes, canciones) ponen de manifiesto la apropiación de expresiones consideradas insultantes con un sentido positivo y de reafirmación de su identidad (“urraka”, “negra”, “lumpen”, “indio”). Además, las elecciones lingüísticas plasmadas en sus letras, como en cualquier lengua o variedad, develan relaciones de poder históricas, territoriales y socioculturales, lo que implica que posicionarse en el uso de una u otra lengua constituya un acto de auto-reconocimiento y esté profundamente relacionado con la construcción de sus identidades étnicas. En ambos casos, la lengua “no prestigiada” es percibida y empleada como instrumento de identidad que posibilita crear espacios discursivos de resistencia y exclusión de las miradas ajenas. Al igual que lo que sucede en trabajos sociolingüísticos análogos sobre rap originario, el contrapunto de lenguas conlleva potencialmente un significado que va más allá del puro valor referencial (o de contenido); revela una forma de identificación con la cultura mapuche y sus valores más representativos.

Las voces en *mapudungun* insertadas en estas canciones, a modo de préstamos núcleo (Myers-Scotton 1995), constituyen términos significativos para la cultura mapuche que, marcadamente, se emplean para dar cuenta de una pertenencia étnica. En un sentido amplio, aluden a elementos propios de la cosmovisión mapuche: *kimun* ('saber', 'conocer', 'aprender', 'sentir', 'adivinar'), *ñuke mapu* ('nuestra tierra'), *kūtral* ('fuego'), *yerpun* ('al pasar, llevar consigo algo de allí, distante de la persona que habla'), *machis* ('curandero/a'), *winka* ('blanco'), sin sus equivalentes semánticos en español en las canciones originales, lo que pone en tensión el vínculo entre lengua e identidad: ponen de manifiesto que la relación entre lenguas no es unívoca ni unilineal. Asimismo, indican lazos de

pertenencia e identificación con una identidad étnica a través de la alusión a figuras de líderes o referentes representativos para la comunidad mapuche como *Pü Longko*, *Pü Weichafe* y *Pü Machi* y refieren a lazos afectivos a partir de las voces *peñi* y *lamgen* ('hermano' y 'hermana', respectivamente).

La mezcla de repertorios y mecanismos lingüísticos desafía la noción de lengua "pura", estándar y oficial como diacrítico de identidad, impuesta por la sociedad hegemónica. Mediante diversos procedimientos ambos artistas logran poner en tensión el lenguaje a través de estrategias discursivas y esto constituye sus poéticas particulares, sus peculiares formas de rapear y su identidad. Además de su distribución en el marco de la canción rap resulta interesante el uso estratégico de la repetición de estos enunciados en lengua étnica, como un elemento estético potente en el discurso, dado que está pensado como herramienta de refuerzo, en especial en instancias de estribillos y momentos de cierre de las piezas musicales.

Por su parte, la conformación de sus imágenes como artistas revela dos perspectivas: por un lado, la visión del rapero como *storyteller* de la realidad actual y, por otro, como portador de ancestralidad. En sus construcciones discursivas, estos artistas recuperan el valor estético, político e ideológico del rap canción no solo para exhibir sus relatos y testimonios sino también para promover discursos de cambio en relación con sus raíces y su legado ancestral y las problemáticas contemporáneas. A través de sus canciones, revelan una serie de temáticas que contemplan: historias personales, la honra a las mujeres de la comunidad mapuche, el cuidado de la tierra, la vida cotidiana en contextos urbanos, la pobreza, la migración, las violencias, entre otros. Tanto la aproximación a las canciones y entrevistas de "Urraka negra" como a las de "El indio Javi" revelan la complejidad del entramado contextual y simbólico de un tipo de rap social atravesado por tensiones cotidianas de opresión: la etnia, el género, la clase, el color de piel, entre otros aspectos.

En las conformaciones de imágenes sociales de "Urraka negra" el posicionamiento en sus letras de rap se asocia con mayor presencia a la etnicidad y al género: se cruzan ambas categorías como centro mismo del proceso de identificación y reconstrucción de la memoria no hegemónica. En el corpus de canciones analizadas se configura un espacio discursivo para expresar y reclamar luchas en la articulación de etnicidad y género, en el marco de una canción rap ideológicamente comprometida. En consonancia con la gestión de la imagen étnica, resulta significativa la fusión de la música rap de "Urraka" con instrumentos prehispánicos como la *trutruka* o el *kultrún* ²². Este gesto también da cuenta de una "continuidad musical" en la que se reelabora la pertenencia étnica en integración con otros sonidos representativos del hip-hop, como el *scratch*²³, por caso. El contraste que surge entre un elemento cultural tradicional y un sonido musical de alta tecnología, refuerza la contemporaneidad de las canciones y contribuye en la conformación de su imagen de artista de rap social. En el caso de "El indio Javi", las identidades evocadas no remiten a su historia indígena ni performan una raíz "ancestral" para deconstruir aquellos tradicionales sin soberanía y trascendencia, pero sí reafirman su vinculación con la cultura mapuche y su compromiso social con asuntos políticos de coyuntura y de agenda feminista.

En relación con la conformación de una imagen de género, se advierte la presencia del lenguaje inclusivo. Los adjetivos que se ilustran en el ejemplo 14, poseen una notable carga simbólica vinculada a las ideas de opresión: *pasividad*, *encierro* y *olvido*. La forma marcada en estos términos evidencia el cruce de luchas feministas y de liberación, tanto en lo formal como en el contenido. En el caso de los vocativos para la interpelación a la segunda persona, se usa la voz *hermane* (en términos de afiliación) y *señore* (con valor de autonomía, para delimitar distancia con el otro).

Además de los usos frecuentes de variantes en -e señalados, en la poética de "Urraka" encontramos la alusión a los términos *cuerpa* y *ancestras*, es decir, dos sustantivos masculinos en su forma de género

²² El pulso del *kultrún*, tambor que la antropóloga María Ester Grebe (en Rekedal 2014) describe como un microcosmo del universo y un objeto sagrado en la cosmología mapuche, evoca la asociación entre "latido" y *kultrún*.

²³ Sonido característico del *Djing* del hip-hop.

gramatical femenino, inexistentes para la normativa lingüística del español. Estos usos en declinación femenina dan cuenta de cómo los hablantes crean nuevas unidades lingüísticas o modifican las existentes por medio de alteraciones y creaciones de morfemas o modificaciones en las estructuras sintácticas y la expresión de nuevos contenidos semánticos que contrastan con la lengua estándar. Se trata de un gesto representativo del género rap: habilidad para crear palabras nuevas, dado que la creación léxica es uno de sus mecanismos para generar un “antilenguaje” antihegemónico y de resistencia (Martínez Vizcarrondo 2011). La alusión a la voz *cuerpa* evidencia la elaboración de una noción de cuerpo historizado, cargado de diversas construcciones de género, sexuales y étnico-raciales. Asimismo, la construcción de la “ancestralidad” tiene lugar desde la importancia de lo femenino: son las mujeres del pasado las que guían el camino de su presente. La recuperación del linaje está centrada en la figura femenina del pasado y se enuncia, problematiza y revaloriza en género femenino. A través de este recurso, se reivindica lo femenino como un lugar de poder desde donde enunciar diferencias y negociar las distintas relaciones sociales constituidas en términos de subordinación.

En suma, como se evidencia en la conformación de las tres imágenes señaladas confluyen múltiples identidades subalternas que ubican a los artistas en una situación de vulnerabilidad, ante la cual encuentran en la canción rap una forma de expresión alternativa y de articulación creativa, estética y política. Así, se revela la interseccionalidad de ser mujer, indígena y sufrir permanentes violencias, por ejemplo, en el caso de “Urraka negra”, o la interseccionalidad de pertenecer a una clase empobrecida y adscribirse a una pertenencia étnica mapuche, en el caso de “El indio Javi”. Observamos que los modos en los que estos artistas se vinculan con la existencia de categorías étnicas relacionadas con nociones ya cristalizadas de lo que significa ser indígena ostenta formas de reapropiación de prácticas sociales ancestrales, que se adaptan al nuevo contexto, sobre continuidades y rupturas. El rap social en formato canción logra conciliar orgánicamente dos categorías: lo artístico y lo político y demuestra las articulaciones entre los movimientos sociales, la música popular, el lenguaje y la cosmología del pueblo mapuche.

Referencias

Alim, Salim y Alastair PennyCook. 2007. «Global Linguistic Flows: Hip-Hop Culture (s), Identities, and the Politics of Language Education». *Journal of language, identity and education* 6, n.º 2: 89-100. <https://doi.org/10.1080/15348450701341238>

Alim, Salim. 2006. *Roc the mic right. The language of Hip Hop Culture*. New York: Routledge.

Alvarado Alamo, Rosmery Mariela. 2018. «Apropiación y construcción del sujeto en la escena subterránea del movimiento hip hop peruano». *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 12: 138-152. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/11-rosmery-alvarado.pdf>

Álvarez-Mosquera, Pedro. 2012. *Identidad y language crossing. El uso de inglés afroamericano por raperos blancos*. Berlín: Peter Lang.

Androutsopoulos, Janis. 2010. *The languages of Global Hip Hop. Multilingualism, Ethnicity and Genre in Germany's Migrant Hip Hop*. Continuum International Publishing Group. <https://jannisandroutsopoulos.files.wordpress.com/2009/12/androutsopoulos-2010-multilingualism-ethnicity-and-genre.pdf>

- Benítez Vasconcelos, Osiris Israel. 2021. «Y así lo hacemos por aquí. Escenas musicales emergentes: la escena rapera oaxaqueña». Tesis de Maestría. Universidad Benito Juárez.
- Bouneau, Laureant, Fif Tobossi y Tonie Behar. 2014. *Le rap est la musique préférée de français*. Francia: Don Quichotte éditions.
- Butler, Judith. 2001. «Fundamentos Contingentes: el Feminismo y la Cuestión del “postmodernismo”». *La Ventana* 2, n.º 13: 7-41. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5202163>
- Caldwell, David. 2008. «Affiliating with rap music: political rap or gangsta rap?». *Novitas-ROYAL* 2, n.º 1: 13-27. <https://dergipark.org.tr/en/pub/novroy/issue/10821/130422>
- Camargo, Laura y Francisco Checa Fernández. 2022. «Interdiscursividad y variación estilística en la obra de Gata Cattana». *Tono digital*, n.º 42. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/2931>
- Chang, Jeff. 2014. *Generación Hip-Hop. La guerra de pandillas y el grafiti al gansta rap*. Argentina: Caja negra editora.
- Crenshaw, Kimberlé Williams. 1989. «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics». *University of Chicago Legal Forum* 1989, n.º 1: 139-67. <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>
- Crenshaw, Kimberlé Williams. 2012. «Cartografiando los márgenes Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color». En *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada. Temas contemporáneos*, editado por Raquel (Lucas) Platero, 87-122. http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2020/11/2020_EdG_Williams-Crenshaw_Cartografiando-los-margenes.pdf
- Cutler, Cecelia. 2007. «Hip-Hop Language in Sociolinguistics and Beyond». *Language and Linguistics Compass* 1, n.º 5: 519-38. <https://doi.org/10.1111/j.1749-818X.2007.00021.x>
- Deditius, Sabina. 2015. «El insulto como ritual en la Batalla de Rap. Estudio pragmalingüístico». Tesis doctoral. Universidad de Silesia.
- El Chojín y Francisco Reyes. 2010. *Rap. 25 años de rimas. Un recorrido por la historia del rap en España*. Barcelona: Viceversa.
- Fant, Lars y Luisa Granato de Grasso. 2002. «Cortesía y gestión interrelacional: hacia un nuevo marco conceptual». *SIIS Working Papers IV*.
- Flores Ohlson, Linda. 2009. «El cambio de código español/inglés en la letra del rap “Mentiroso” de Mellow Man Ace». *Moderna Språk* 102, n.º 2: 84-95. <https://doi.org/10.58221/mosp.v102i2.8509>
- Frith, Simon. 2003. Música e identidad. En *Cuestiones de Identidad*, editado por Stuart Hall y Paul du Gay, 181-213. España: Amorrortu.
- Garcés Montoya, Ángela, Paula Tamargo y José Medina Holguín. 2007. «Territorialidad y hip hop en Medellín». *Anagramas* 5, n.º 10: 125-38. <https://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/777>

Goffman, Erving. 1967. *Interaction Ritual: Essays on face-to-face behavior*. New York, NY: Doubleday Anchor.

Gumperz, John. 1971. «Social meaning in Linguistic Structures: code switching in Norway». *Language in Social Groups*, 274-310. Stanford University Press.

Gumperz, John. 1982. «Conversational code switching». En *Discourse Strategies*, 59-99. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511611834.006>

Haddad, Rosario, Victoria Beiras del Carril, Noelia Enriz y Mariana García Palacios. 2019. «Experiencias musicales juveniles. Las prácticas musicales religiosas y el rap entre jóvenes toba/qom y mbyrá guaraní». En *Experiencias formativas interculturales de jóvenes tobas/qom, wichí y mbyrá-guaraní de Argentina*, compilado por Ana Carolina Hecht, Mariana García Palacios y Noelia Enriz, 37-50. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20201014062658/Experiencias-formativas.pdf>

Haddad, Rosario. 2020. «El rap originario como expresión cultural en América Latina». Actas del XII Congreso de la IASPM-AL. Mendoza.

Heller, Mónica. 2009. *Bilingualism. Language, Culture, and Society*. Inglaterra: Cambridge University Press.

Hernández Mejía, Nicolás. 2017. «Rap originario. Experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en la Ciudad de México». Tesis de Maestría. CIESAS. México.

Iglesias Botrán, Ana María. 2014. «El rap francés como historia urbana: un objeto de estudio multidisciplinar». En *Cuarenta años de trova urbana: acercamientos textuales al rap*, editado por Enrique Cámara Arenas y Laura Filardo Llamas, 83-102. España: Ediciones Universidad de Valladolid.

Jiménez Calderón, Francisco. 2012. «El Rap español en el ámbito de los discursos de especialidad». *Pragmalingüística*, n.º 20: 164-82. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4204397>

Jiménez Calderón, Francisco. 2014. «Estudio del rap español como género discursivo. Temas y secuencias textuales». *Tonos Digital*, n.º 26. <https://acortar.link/86UJ6m>

Kunin, Johana. 2017. «Jóvenes indígenas que “rapean” al ritmo de los cambios en el altiplano boliviano». En *Juventudes indígenas de hip-hop y protesta social en América Latina*, coordinado por Maya Lorena Pérez Ruiz y Laura R, 165-204. Valladares de la Cruz. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Marc, Isabelle. 2014. «Identidad cultural y contestación en el rap francés old school». En *Cuarenta años de trova urbana: acercamientos textuales al rap*, editado por Enrique Cámara Arenas y Laura Filardo Llamas, 103-20. Ediciones Universidad de Valladolid.

Mitchell, Tony. 1996. *Popular music and local identity. Rock, pop and rap in Europe and*

Myers-Scotton, Carol. 1993. *Duelling languages*. Oxford: Clarendon Press.
Oceania. London: Leicester University Press.

- Peláez Rodríguez, Diana Carolina. 2016. «Hip Hop Chicana en Los Ángeles: saberes y luchas del barrio latino en femenino». *Polisemia* 12, n.º 22: 73-90.
<https://doi.org/10.26620/uniminuto.polisemia.12.22.2016.73-90>
- Pérez Ruiz, Maya y Laura Valladares de la Cruz. 2017. «Introducción. Historicidad y actualidad de las juventudes indígenas en América Latina». En *Juventudes indígenas de hip-hop y protesta social en América Latina*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pillai, Shanti. 1999. «Hip hop Guayaquil: culturas viajeras e identidades locales». *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 28, n.º 3: 485-99. https://www.persee.fr/doc/bifea_0303-7495_1999_num_28_3_1381
- Pimentel, Spensy. 2017. «Bro MC's: los guaraní kaiowá de Brasil y el reencantamiento del hip hop en la lucha por la tierra». En *Juventudes indígenas de hip-hop y protesta social en América Latina*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Piña Narváez, Yosjuan. 2007. Construcción de identidades (identificaciones) juveniles urbanas: movimiento cultural underground. El hip-hop en sectores populares caraqueños. *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Daniel Mato y Alejandro Maldonado Fermín. 163-80. Buenos Aires: CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100717014258/mato.pdf>
- Poplack, Shana. 1980. «"Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español": toward a typology of code-switching». *Linguistics* 18, n.ºs 7 y 8: 581-618.
- Pujante Cascales, Basilio. 2009. «La retórica del RAP. Análisis de las figuras retóricas en las letras de violadores del verso». *Tonos Digital*, n.º 17. <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-15.htm>
- Rekedal, Jacob. 2014. El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo. *Lengua y Literatura Indoamericanas*, n.º 16: 7-30. <https://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/indoamericana/article/view/268/211>
- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, C.T.: Wesleyan University Press.
- Santos Unamuno, Enrique. 2001. «El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap». En *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*, Roma, 16-18 settembre 1999, coordinado por Antonella Cancellier y Renata Londero, Vol. 2, 235-242. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2356148> (consultado el 15 de mayo 2022)
- Sarkar, Mela; Lise Winer y Kobir Sarkar. 2005. «Multilingual Code-Switching in Montreal Hip-hop: Mayhem Meets Method or, "Tout moune qui talk trash kiss mon black ass du nord"». ISB4: Proceedings of the 4th International Symposium on Bilingualism, editado por James Cohen, Kara T. McAlister, Kellie Rolstad y Jeff MacSwan, 2057-74. Somerville, MA: Cascadilla Press.
- Sepúlveda, Monserrat. 2014. «La filosofía de la noviolencia en Guatemala: retirándose de la violencia a través del hip-hop». *Anuario de Estudios Centroamericanos* 40: 263-288. <https://www.redalyc.org/pdf/152/15233350013.pdf>

Shusterman, Richard. 1991. The Fine Art of Rap. *New Literary History* 22, n.º 3: 613-32. <http://www.jstor.org/stable/469207>

Spencer-Oatey, Helen (2000). «Rapport Management: A Framework for Analysis». En *Culturally Speaking: Managing Rapport through Talk across Cultures*, editado por H. SPENCER-OATEY, 11-46. London: Continuum.

Terkourafi, Marina. 2010. «A Fresh Look at Some Old Questions». En *The languages of Global Hip Hop*. Continuum International Publishing Group.

Biodata

María Agustina Arias: Centro de Estudios Lingüísticos "María Beatriz Fontanella de Weinberg", Universidad Nacional del Sur-CONICET. Es locutora nacional, profesora y licenciada en Letras, Universidad Nacional del Sur, magister en Tecnología Educativa, Universidad Abierta Interamericana, y becaria doctoral de Conicet. Se desempeña como docente universitaria en Universidad Nacional del Sur y Universidad Salesiana Argentina (Bahía Blanca). Participa del proyecto de grupo de investigación (PGI) «Variación pragmática y gestión interrelacional en la interacción verbal del español bonaerense: uso y percepciones», subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Sur y desarrollado en el marco del Grupo de Estudios sobre Discurso Interacción y Sociedad en Español Bonaerense (EDISEBO). <https://uns.academia.edu/AgustinaArias>