



Revista de Humanidades
ISSN: 0717-0491
revistahumanidades@unab.cl
Universidad Nacional Andrés Bello
Chile

Barros C., María José
Vengo (2014) de Ana Tijoux: activismo, descolonización y feminismo 1
Revista de Humanidades, núm. 41, 2020, -Junio, pp. 37-73
Universidad Nacional Andrés Bello
Chile

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321262129002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

VENGO (2014) DE ANA TIJOUX: ACTIVISMO, DESCOLONIZACIÓN Y FEMINISMO¹

**VENGO (2014) BY ANA TIJOUX: ACTIVISM, DECOLONIZATION
AND FEMINISM**

MARÍA JOSÉ BARROS C.

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile
Avenida Capitán Ignacio Carrera Pinto 1025
Santiago, Chile
mjbarro1@uc.cl

RESUMEN

En el artículo se analiza el disco *Vengo* (2014) de la rapera chilena Ana Tijoux como una manifestación del activismo artístico contemporáneo, que instala una posición crítica y disidente frente a la racionalidad moderna/colonial/patriarcal/capitalista que todavía rige a las sociedades latinoamericanas. Desde esta

¹ Este artículo se enmarca en el Fondecyt 3180228 “Artistas y activistas del siglo XXI: retóricas de la resistencia y genealogías descolonizadoras en Cecilia Vicuña, Ana Tijoux y Camila Huenchumil” (2018-2020), del cual soy investigadora responsable. Versiones preliminares de este trabajo fueron presentadas en los congresos de LASA Cono Sur (Montevideo, 19-22 de julio de 2017) e IILI (Bogotá, 12-15 de junio de 2018).

perspectiva, se entiende el trabajo musical de Tijoux como una poética activista, descolonizadora y feminista, que promueve el desprendimiento de las pedagogías coloniales y patriarcales, el cuidado de la naturaleza y la defensa del pluralismo epistémico.

Palabras clave: activismo, descolonización, naturaleza, feminismo, rap.

ABSTRACT

The album entitled *Vengo* (2014), from Chilean rapper Ana Tijoux, is analyzed in this article as an expression of contemporary artistic activism in which a critical and dissenting stance is introduced with regard to the modern/colonial/patriarcal/capitalist rationality that still governs latinamerican societies. In this light, the musical work of Tijoux is understood as activist, decolonizing, and feminist poetics that promote the dissolution of colonial and patriarchal pedagogies, care for the environment, and the defense of epistemic pluralism.

Keywords: Activism, Decolonization, Nature, Feminism, Rap.

Recibido: 06/12/2018

Aceptado: 13/05/2019

*Liberarse de todo el pudor
Tomar de las riendas
No rendirse al opresor
Caminar erguido sin temor
Respirar y sacar la voz.
“Sacar la voz”, Ana Tijoux*

I. “VIVIR LO QUE SE ESCRIBE Y ESCRIBIR LO QUE SE VIVE”: ACTIVISMO Y RAP EN TIJOUX²

Luego de ser la vocalista de Makiza, banda de rap chilena cuyas canciones “En paro” y “La rosa de los vientos” hicieron bailar a toda una generación de jóvenes a fines de los noventa, Ana Tijoux inicia en el año 2007 su carrera como solista que ya reúne cuatro discos³. Considerada como una de las raperas más importantes de la escena musical latinoamericana, sus canciones se escuchan en festivales, tocatas alternativas y encuentros de barrio, pero también en las plataformas del mercado global como la serie *Breaking Bad* o los premios Grammy⁴ y en producciones audiovisuales nacionales como *Los Pulentos* o *El reemplazante*⁵. Como artista y activista, Tijoux ha logrado posicionar su proyecto musical en un mundo preferentemente masculino y masculinizante como el hip-hop y apropiarse de los circuitos de la industria para difundir un discurso abiertamente crítico y de denuncia que

² Fragmento extraído de la canción “Delta”. Esta cita de Tijoux y todas las que vienen a continuación corresponden a su disco *Vengo*, a menos que se indique lo contrario.

³ *Kaos* (2007), *1977* (2009), *La bala* (2011) y *Vengo* (2014).

⁴ La canción “1977” de su disco homónimo fue incluida en la serie *Breaking Bad* y en el videojuego FIFA 11. Con respecto a los premios Grammy, Tijoux ha sido nominada varias veces. El disco *Vuelvo*, por ejemplo, fue nominado en la categoría mejor álbum de rock latino, urbano o alternativo en 2015, premio que finalmente obtuvo Calle 13.

⁵ *Los Pulentos* (2005) es una serie infantil animada, transmitida por Canal 13, que cuenta la historia de cinco adolescentes que tienen una banda de hip-hop llamada Pulentos. Tijoux participó siendo la voz de Nea, vocalista y MC del grupo. Con respecto a *El reemplazante* (2012), teleserie de Televisión Nacional, Tijoux compuso e interpretó el tema central titulado “Mi verdad”, que luego fue incorporado en su disco *Vengo*. Además de estas producciones audiovisuales transmitidas en televisión, la cantautora ha participado en el documental *Genoveva* (2014) de la directora Paola Castillo y la película *Subterra* (2003) del director Marcelo Ferrari.

nos retrotrae a los orígenes de este estilo musical afroamericano. Tal como explican María Emilia Tijoux, Marisol Facuse y Miguel Urrutia, el hip-hop surge a fines de los años sesenta en Nueva York “como expresión de un arte popular y como movimiento contestatario en sectores marginados de la ciudad” (431). Sin lugar a duda, la artista que aquí nos convoca mantiene el espíritu contestatario de sus antecesores negros y lo reelabora de acuerdo con las luchas y demandas de su nicho contextual. Valgan como ejemplos su apoyo al movimiento estudiantil de 2011 con la canción “Shock”, su participación en la campaña contra el Acuerdo Transpacífico de Cooperación Económica con el tema “No al TPP” o sus publicaciones en redes sociales a favor de la libertad de los presos políticos mapuches, entre otros.

Vengo, el último disco de Tijoux lanzado en 2014, se distancia de sus producciones anteriores por varios motivos. En términos musicales, y según lo explicado por la misma artista en distintas entrevistas, es un disco que por primera vez no tiene sampler y que además se caracteriza por fusionar el rap con sonoridades latinoamericanas, especialmente andinas, al incorporar instrumentos como la quena, el charango, el cuatro, el quenacho, el cajón peruano y la gaita colombiana. En *El Desconcierto*, Tijoux cuenta que la inquietud por incorporar la música del continente se venía gestando hace años, específicamente, desde su disco *1977*; sin embargo, no fue sino hasta *Vengo* que este propósito se concreta, tras realizar un viaje por Estados Unidos que la hace cuestionarse por su identidad y lugar en la escena mundial:

Me vino entonces el cuestionamiento. Yo hago rap, es lo que me gusta, pero cómo sería mezclar con música de acá, porque el borrón musical ha sido tan violento que también uno está en una limpieza y autodescolonización de manera muy lenta. (*El Desconcierto*)

El disco, entonces, se plantea como un rescate descolonizador de las tradiciones musicales populares de América Latina, pero desde la plataforma del hip-hop y el rap. Con respecto a las letras, estas mantienen el tono contestatario de siempre, pero abordan nuevas temáticas como el patriarcado, “Antipatriarca”; la guerra, “Oro negro”; la segregación urbana, “No más”;

el capitalismo; “Todo lo sólido se desvanece en el aire”; la naturaleza, “Río abajo” y la maternidad, “Emilia” y “Los peces gordos no pueden volar”, dando cuenta del compromiso de Tijoux con las causas que movilizan a las sociedades actuales. “Rendirse jamás como primer manifiesto”, tal como canta en “Delta”, parece ser la consigna que sintetiza este espíritu.

Desde esta perspectiva, me aproximo al último disco de Tijoux como una manifestación del activismo artístico contemporáneo, en la que se elabora una retórica de la resistencia que vuelve porosos los límites entre el arte y lo político, el artista y la comunidad, el escenario y la calle, el arte y la vida, instalando una posición crítica y disidente frente a la racionalidad moderna/colonial/patriarcal/capitalista que aún rige a las sociedades latinoamericanas. ¿Pero qué entendemos por activismo artístico? De acuerdo con Chantal Mouffe, las prácticas artísticas que cumplen un papel crítico se caracterizan por fomentar el disenso e impugnar el consenso de las democracias actuales, logrando intervenir, ampliar y reconfigurar —desde el arte— el espacio público entendido como un campo de batalla o lucha “agonista”. A estas manifestaciones Mouffe las llama, indistintamente, arte crítico o activismo artístico⁶. En el caso de Tijoux, las canciones de *Vengo* transitan hacia la esfera pública al volver visibles y audibles las subjetividades excluidas, silenciadas y racializadas por el capitalismo transnacional (indígenas, mujeres, migrantes, pobres, refugiados, niños), perturbando —para decirlo en términos de Jacques Rancière— el “reparto de lo sensible”, es decir, la constitución simbólica de lo social que define a quiénes se separa y excluye (los sin-parte) y a quiénes se les hace participar (tener-parte) del mundo (70).

Por otro lado, el activismo artístico de Tijoux también se articula desde lo que Jonathan Harris ha llamado el globalismo utópico, es decir, expresiones artístico-culturales que sostienen creencias idealistas y de transformación del orden social, que se materializan en formas visuales y

⁶ Desde la crítica literaria, Rubí Carreño también aborda la noción de disidencia para referirse al repertorio musical y literario chileno y latinoamericano “que cotidianamente enfrenta y resiste creativamente a los poderes fácticos que lo consideran mano de obra, residuo o, desde el plano de la representación, ‘el otro’” (*Av. Independencia* 14). Para referirse a estas expresiones artísticas Carreño acuña el concepto de biopoética, que retomaremos más adelante.

físicas concretas y que se encuentran ligadas a formas de representación y difusión de los medios de comunicación y el espectáculo (7-33). Un ejemplo paradigmático del globalismo utópico sería la performance *Bed-in* (1969) de John Lennon y Yoko Ono, artistas-activistas que hicieron circular su mensaje de paz en contra de la guerra y el imperialismo utilizando los medios de masas y estrategias publicitarias: “el ‘Bed-in’ ofrecía una crítica del orden social capitalista, pero al mismo tiempo participaba de él y contribuía a su espectáculo” (Harris 42). Algo similar ocurre con la rapera chilena quien, definiéndose como “anticapitalista”⁷, ha sabido apropiarse de las plataformas digitales como Instagram, Twitter o Facebook –grandes empresas de la era virtual– para difundir su trabajo musical y discurso político. Ella usa las nuevas tecnologías para llevar su mensaje a una escala global, ampliar sus audiencias y establecer un contacto más cercano y cotidiano con el público. Lo anterior revela la utilidad de las redes sociales como herramientas de empoderamiento de los activismos contemporáneos y como un medio para estrechar los vínculos entre el artista y la calle, produciéndose así una relación de mayor proximidad y horizontalidad que, a mi juicio, diferencia al artista-activista del artista-intelectual⁸.

De acuerdo con lo anterior, me parece importante recalcar también que Tijoux ha sabido posicionarse en los grandes escenarios de la industria musical (pienso en festivales de renombre internacional como Vive Latino,

⁷ En la entrevista antes citada publicada en *El Desconcierto*. Ver bibliografía.

⁸ De acuerdo con Nina Felshin, quien estudia el arte activista a fines de los sesenta en el marco de los movimientos por los derechos civiles, el feminismo y la revolución estudiantil en Estados Unidos, el arte conceptual sería un ejemplo de las estéticas democratizadoras que conjugaron arte y activismo y que buscaron poner de relieve la participación y colaboración del público mediante prácticas artísticas como la performance o el happening. En el caso de los artistas-activistas como Tijoux, las plataformas digitales cumplen un papel fundamental que les permite difundir sus trabajos a una mayor escala y establecer una relación más cercana con su público, dando cuenta del espíritu democratizador que marcó a los activismos artísticos de los sesenta y setenta. Esto distancia a los artistas-activistas de los artistas-intelectuales del siglo XX que, como bien señala Claudia Cabello –a propósito de Gabriela Mistral– adoptan una “práctica intelectual [que] está atravesada por actitudes paternalistas, el imperativo de mediar y entregar ‘cultura’ (canónica) y una visión muchas veces estereotipada del pueblo” (39).

Lollapalooza o Damon Dayz) para hacer circular sus canciones, revelando –como diría Nato Thompson– la importancia de ocupar las infraestructuras oficiales ya existentes y al mismo tiempo crear o participar de espacios alternativos de difusión como lo hicieron las vanguardias. Ahora bien, los cruces entre activismo, género e industria musical no están exentos de conflictos, y de ello da cuenta el reciente retiro de M.I.A., cantante y activista inglesa de origen tamil, quien ha anunciado que dejará su carrera musical porque la industria le ha cerrado las puertas debido a su mensaje político⁹. Como bien señala Tijoux en su canción “Somos todos erroristas”, “crear es un acto que incomoda” y ello implica saber transitar en espacios como el de la industria musical, donde los imperativos del mercado muchas veces buscan neutralizar e incluso censurar las voces que tensionan y disputan el orden social.

¿Pero desde qué lugar Tijoux se apropia del rap y cómo ha ido forjando su carrera musical de la mano con el activismo? En uno de los capítulos de *La Makinita*¹⁰ dedicado a la cantautora, Ana Tijoux entrega una visión iluminadora acerca del hip-hop y el rap, enraizada en su propia biografía como hija de exiliados en Francia y habitante de barrios de inmigrantes. En sus palabras, el hip-hop “es el gran lenguaje de los migra. Y por eso hay rap en Senegal, hay rap en Turquía, hay rap en Chile. [...] es como la música de los sin tierra y los sin voz”. El rap, entonces, es pensado por la artista chilena como un territorio político y de acción, pero también como un territorio migrante y fronterizo, abierto a los cruces, mezclas y encuentros entre distintas subjetividades, identidades y culturas, ideas que a mi parecer se condicen con el sello desde el cual ella cultiva este género

⁹ En una entrevista publicada el 7 de octubre de 2018 en YouTube, M.I.A. señaló: “Todos me dicen que tengo una plataforma pero ¿qué significa eso? Mis álbumes prácticamente están enterrados a causa de los problemas que etiquetan conmigo. Soy alguien que no encaja con la imagen de ‘diversidad’ de los Estados Unidos, no soy digerible, así que no tengo una plataforma porque estoy fuera de los cánones de lo que les resulta aceptable. Si quiero ser más grande, tengo que quedarme callada” (Camargo).

¹⁰ La Makinita, proyecto desarrollado por la banda chilena Juana Fe, es una plataforma de producción y difusión de proyectos musicales independientes.

musical: un rap comprometido, político, no purista y siempre abierto a diversas fusiones con otros estilos musicales. En este sentido, sus años de vida en Francia parecen incidir en cómo Tijoux construye su propio camino en el mundo del hip-hop y su manera de comprender, vivir y performar el rap, siendo importante mencionar también cómo ella –en su condición de retornada– nutre con sus experiencias y aprendizajes traídos desde Europa la escena artístico-cultural del hip-hop nacional, especialmente como parte del grupo Makiza. Como bien explica Pedro Poch, una de las vías por las cuales el hip-hop ingresa a Chile es, justamente, a través de los hijos de exiliados que retornan al país y grupos como La Pozze Latina y Makiza son ejemplos paradigmáticos de ello (38).

Como vocalista de Makiza, grupo que junto con Tiro de Gracia lidera desde fines de los noventa la masificación, comercialización y expansión territorial del hip-hop a nivel nacional (Quitow 9; Poch 75; Tijoux, Facuse y Urrutia 434; Salas 216), Tijoux comienza a hacerse un nombre como MC¹¹ en la escena del rap chileno, realizando además algunas colaboraciones con otros artistas como Los Tetas, Los Tres, Santo Barrio y Julieta Venegas, entre otros. Luego, desde el año 2006, comienza su carrera como solista; sin embargo, solo a partir de *1977* (2009), álbum que fue ignorado en un principio¹², el trabajo musical de Tijoux empieza a ser reconocido y valorado tanto a nivel nacional como internacional. En el 2010, la artista inicia una gira por Estados Unidos que le permite ingresar en el mercado norteamericano y Thom Yorke, vocalista de Radiohead, sitúa “1977” en el primer lugar de su lista de canciones favoritas “para escuchar fuera de la oficina” (Cooperativa 24 mayo 2010)¹³. Desde entonces, nominaciones y premios, invitaciones a distintos lugares del mundo y colaboraciones con otros músicos van en alza. En ese mismo período los lazos de Tijoux con

¹¹ En el mundo del hip-hop, el rapero también es conocido como MC (Maestro de Ceremonias por su sigla en inglés).

¹² Al respecto, ver el capítulo de *La Makinita* citado más arriba, en el que Tijoux se refiere a la primera recepción de su disco *1977*.

¹³ Ahora bien, este halago le produce a Tijoux “sentimientos encontrados”, pues a su juicio demuestra que en “la idiosincrasia chilena hay que esperar la alabanza de alguien externo para tener el apoyo” (Cooperativa 21 julio 2010).

los movimientos sociales y en particular con los estudiantes se vuelven visiblemente más estrechos, de lo cual su disco *La bala* es un ejemplo emblemático. En 2014, la revista *The Rolling Stones* la elige como “best rapper en español” y su disco *Vengo* es aclamado por la crítica, además de situarse en los primeros lugares de venta en Amazon e iTunes. El 2018 se convierte en la primera mujer en ganar el premio Ícono del Rock Chileno y el 8 de junio de 2019, antes de asentarse nuevamente en Francia, celebra sus 22 años de carrera con un concierto que repletó el teatro Caupolicán.

El éxito de Ana Tijoux en estos momentos es indiscutible; sin embargo, ello no le ha impedido circular libremente en distintos circuitos de difusión y potenciar su agenciamiento político desde el activismo artístico. Su proyecto musical, lejos de neutralizarse, sigue siendo coherente con el discurso contestatario y atento a la realidad social que caracteriza al hip-hop como movimiento contracultural. Su compromiso es cada vez más activo y ello se condice con el papel que, según Portavoz, tiene el rap en el contexto chileno actual:

es súper bueno que el rap se convierta en un medio de información alternativo, contrahegemónico, y que nazca desde los pueblos, porque hoy en Chile existe un monopolio de información, un monopolio de expresión. [...] Entonces una de las tareas que los raperos y raperas tenemos es convertirnos en un medio de comunicación que levante la voz. (Jürgensen 205)

Algo similar cantaría Tijoux en su canción “Sacar la voz” del disco *La bala*, revelando cómo la música, la poesía y la calle se imbrican en el rap —al igual como en la lira popular y luego en la Nueva Canción Chilena con figuras como Víctor Jara (Román 2017)— para visibilizar, desde un lenguaje cercano y creativo, lo que muchos preferirían no escuchar.

Considerando lo anterior, me propongo analizar a continuación cómo en el disco *Vengo* se elabora una poética activista, descolonizadora y feminista, que promueve el desprendimiento de las pedagogías coloniales y patriarcales, el cuidado de la naturaleza y la defensa del pluralismo epistémico.

2. “VENGO A MIRAR EL MUNDO DE NUEVO”: DESAPRENDER LAS PEDAGOGÍAS COLONIALES

Las representaciones visuales incluidas en el disco, elaboradas por el ilustrador y diseñador Pablo de la Fuente, más conocido como Gráfika Diablo Rojo¹⁴, anuncian desde un comienzo el posicionamiento vital e ideológico desde el cual se articula este último proyecto musical. En el caso de la portada (imagen 1), observamos la transformación del cuerpo de Tijoux en un árbol, mientras sus pies y mano derecha tocan la tierra y sus brazos son cubiertos por diseños de textiles indígenas. Situada en el centro y acompañada de dos pájaros rojos con sus alas extendidas, su figura se encuentra rodeada de rayos luminosos que recuerdan la estética de la religiosidad popular latinoamericana y que confieren a esta escena la idea de un alumbramiento o momento epifánico.

Esta imagen inicial dialoga estrechamente con “Vengo”, canción que da nombre al disco y que circuló como primer sencillo, y que a mi parecer funciona como una suerte de manifiesto o declaración de principios la artista. Si en “La rosa de los vientos” se presentaba como una trotamundos en su condición de hija de exiliados¹⁵, en “Vengo” se representa como una sujeto que regresa a su tierra o punto de partida para reencontrarse con sus orígenes y aprender las historias silenciadas del continente: “Vengo en busca

¹⁴ Según lo señalado por de la Fuente en la entrevista de Kauza, su carrera como diseñador teatral y musical se inicia cuando estudiaba diseño teatral y comienza a hacer la gráfica de la compañía La Patriótica Interesante. Desde entonces se involucra con compañías de teatro calle y bandas nuevas, llegando a diseñar los discos y la gráfica de importantes grupos de la nueva escena musical chilena como Banda Conmoción, Juana Fe, Ana Tijoux y Movimiento Original. De hecho, con el disco *MovrapandReggae* de Movimiento Original gana la categoría mejor arte en los premios Pulsar 2018. En diálogo con algunos de sus referentes gráficos y artísticos mencionados en la misma entrevista (Eduardo Kingman, Augusto Marín, el muralismo, Vicente Larrea, el hip-hop, Inti y Bansky), el trabajo de Gráfika Diablo Rojo también se caracteriza por su compromiso con causas políticas y sociales vinculadas al pueblo mapuche, Palestina y el movimiento estudiantil, entre otras. Al respecto, se sugiere ver la sección “Propaganda” del sitio web del autor.

¹⁵ Es una de las canciones más conocidas de Makiza y forma parte del disco *Aerolíneas Makiza* (1999).

de respuestas / Con el manojo abierto y las venas abiertas / Vengo como un libro abierto / Ansiosa de aprender la historia no contada de nuestros ancestros”. Con referencias a Eduardo Galeano, todo parece remitir a un proceso de búsqueda identitaria donde la voz explicita su predisposición e interés por nutrirse de los saberes, las historias y las memorias de su amada tierra, en compañía de las distintas formas de vida y elementos que integran la riqueza natural de América Latina: “Vengo con las flores y los árboles sus cantos / Vengo con el cielo y sus constelaciones / [...] Vengo con la madera, la montaña y la vida / Vengo con el aire, el agua, la tierra y el fuego”. Al igual que en la portada del disco, sus palabras señalan el deseo de volver a enraizarse como un árbol en el lugar que fuera su morada.



Imagen 1. Carátula del disco *Vengo*. @Gráfica Diablo Rojo

Este retorno a los orígenes o viaje a la semilla es pensando como un proceso de descolonización tanto personal como colectivo, gesto que nos permite entender el disco *Vengo* en diálogo con lo que el grupo latinoamericano modernidad/colonialidad¹⁶ ha denominado el giro decolonial. En palabras de Walter Mignolo: “El giro decolonial es la apertura y la libertad del pensamiento y de formas de vidas-otras (economías-otras, teorías políticas-otras); la limpieza de la colonialidad del ser y del saber; el desprendimiento de la retórica de la modernidad y de su imaginario imperial articulado en la retórica de la democracia” (“El pensamiento decolonial” 29-30). La descolonización, entendida en su dimensión epistémica, implica comenzar a desaprender los resabios coloniales de la racionalidad moderna para abrirse al intercambio y la pluralidad de saberes, sistemas de conocimientos y formas de vida históricamente subalternizados por la colonialidad del poder¹⁷.

¹⁶ Se denomina con este nombre al grupo de autores latinoamericanos —y muchos de ellos situados en la academia estadounidense— que, desde los años noventa, se ha apropiado de las problemáticas planteadas por los estudios poscoloniales anglosajones para pensar críticamente los resabios y particularismos del colonialismo y la modernidad en nuestro continente. En este contexto, han instalado la noción de giro decolonial para dar cuenta de las prácticas epistémicas que se nutren de las historias, formas de vida y sistemas de conocimiento de los sectores históricamente inferiorizados por la colonialidad del poder. Algunos exponentes de esta red son Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Santiago Castro-Gómez, Arturo Escobar, Catherine Walsh y Edgardo Lander, entre otros. Como bien indica Claudia Zapata en su excelente artículo “El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina”, los postulados de esta corriente teórica no han estado exentos de cuestionamientos por parte de académicos, intelectuales y activistas vinculados a las luchas anticoloniales latinoamericanas. Desde esta perspectiva, la académica chilena sistematiza y analiza las críticas realizadas al grupo modernidad/colonialidad por parte de “mujeres con trayectoria intelectual y política que residen en países de la región, que forman parte de sociedades racializadas y que poseen un fuerte vínculo con movimientos sociales” (52-3) como Silvia Rivera Cusicanqui, Ochy Curiel y Aura Cumes.

¹⁷ Aníbal Quijano es quien instala la noción de colonialidad del poder en los estudios del grupo modernidad/colonialidad y la define de la siguiente manera: “La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social” (“Colonialidad del poder y clasificación social” 93). ¿Pero cuáles son,

En el caso de “Vengo”, la voz buscará desprenderse de las pedagogías coloniales reivindicando su filiación indígena e incitando a otros a realizar juntos esta lucha de desaprendizajes y resistencias:

Vengo para mirar de nuevo,
para deducirte y despertar el ojo ciego
Sin miedo, tú y yo
Descolonizemos lo que nos enseñaron
Con nuestro pelo negro, con pómulos marcados
Con el orgullo indio en el alma tatuado.

La negación de los cuerpos y los saberes que no responden a los modelos de humanidad establecidos desde una perspectiva eurocéntrica se metaforiza en el fragmento citado como la imposición de un régimen escópico que controla lo que debe ser mirado y lo que no. En este sentido, la invitación a “despertar el ojo ciego” no solo polemiza con el posicionamiento hegemónico que ocupa la mirada en la racionalidad moderna en detrimento de los otros sentidos, sino también con la colonialidad del ver, es decir, la matriz visual colonial y occidental (Barriandos) que modela qué es lo que vemos y cómo nos aproximamos a eso que vemos o dejamos de ver. ¿Pero cómo despertar ese ojo ciego y aprender a mirar de nuevo?

En parte, la respuesta en “Vengo” se enmarca en la reivindicación de la diferencia racial desde una retórica del orgullo por los rasgos indígenas como el pelo negro y los pómulos marcados, cuyo antecedente podemos rastrear en la canción “La rosa de los vientos” de Makiza, donde la voz dice “Tengo sangre indígena, mejor porque es hermosa”. Entiendo este gesto a partir de lo que Achille Mbembe ha denominado la invocación de la raza, es decir, la

específicamente, esos ámbitos en los que interviene esta matriz colonial? Siguiendo la explicación de Mignolo, la colonialidad del poder opera de forma articulada en cuatro dominios de la experiencia humana: 1) económico; 2) político; 3) social; 4) epistémico y subjetivo/personal (36). Además, en sus escritos más recientes y a propósito de los planteamientos de Edgardo Lander y Vandana Shiva, Mignolo incorpora el control ejercido sobre la naturaleza y los recursos naturales, que inicialmente estaba circunscrito al dominio económico (*Desobediencia* 64).

exaltación de la raza negra por parte de los poetas de la negritud o el Black Panther Party con la intención de “salvar de la decadencia absoluta lo que había sido condenado a la insignificancia” (77) y reconstruir los vínculos de una comunidad diezmada. En sus palabras: “la invocación de la raza o el esfuerzo por constituir una comunidad racial apuntan principalmente a construir un lazo y a hacer surgir un lugar donde mantenerse de pie en respuesta a una larga historia de subyugación y de fractura biopolítica” (77). Este mismo concepto se podría aplicar al poema-performance *Me gritaron negra* (1970) de la peruana Victoria Santa Cruz, donde se relata la historia de una niña que transita desde la vergüenza y la negación de su cuerpo hacia el orgullo y la reivindicación de su condición negra: “Y bendigo al cielo porque quiso Dios / Que negro azabache fuera mi color”. Por lo tanto, un primer paso para descolonizarse y hacer frente a los discursos racistas es reivindicar aquellas razas inferiorizadas por la racionalidad moderna/colonial/patriarcal/capitalista en un gesto de autodeterminación y resistencia, tal como ocurre en los textos de Tijoux y Santa Cruz.

Lo interesante en el caso de Tijoux es cómo este discurso del orgullo indígena le permite cuestionar la “distribución racista del trabajo” (Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo” 205), situación de dominación que comienza con la expansión del capitalismo colonial y que continúa hasta hoy. Así como los conquistadores consideraron que el trabajo no asalariado como la servidumbre o la esclavitud debía ser realizado por las razas dominadas (207), hoy son los inmigrantes haitianos, peruanos o colombianos los que realizan junto con los chilenos pobres los trabajos menos valorados social y económicamente en nuestro país. Y al decir esto estoy pensando en el episodio ocurrido en el festival Lollapalooza del año 2014, donde un hombre del público le gritó a Ana Tijoux “cara de nana”. Como bien indica Claudia Zapata, esta expresión “revela una estructura social pigmentocrática” (“Racismo en Chile”) donde la piel morena es asociada con los estratos sociales bajos y trabajos de servicio como el de empleada doméstica. Ahora bien, lejos de considerar este grito como una ofensa, Tijoux reivindicó —desde un posicionamiento de clase— su morenidad compartida con la gran mayoría de los chilenos. Así respondió en su cuenta de Twitter:

“Yo soy esa cara de nana, esa cara parecida a la tuya, pequeña y pelo negro, yo soy esa cara con rasgos que parece incomodar tu clase desclasada”. De esta manera, la cantante cuestionaba no solo el racismo contenido en la expresión “cara de nana”, sino también el clasismo y el arribismo chilenos. Por lo tanto, parte del proceso de descolonización promovido en disco *Vengo* consiste en autorreconocerse y valorarse en lo que el poeta Elicura Chihuailaf ha llamado nuestra “hermosa morenidad” (112).

¿Pero cómo se produce este tránsito desde la descolonización personal propuesta en “Vengo” hacia una descolonización colectiva y comunitaria? En “Somos sur”, canción que Tijoux interpreta con la rapera palestina-británica Shadia Mansour, la descolonización adquiere una dimensión global situada en una localización geopolítica específica, el “sur”, que a partir de Sousa Santos entendemos como “metáfora del sufrimiento humano sistemáticamente causado por el colonialismo y el capitalismo” (12). “Somos africanos, latinoamericanos / Somos este sur y juntamos nuestras manos”, dice la voz en un fragmento. De ahí la mención a países como Nigeria, Bolivia, Palestina, Cuba, Guatemala, Siria, Argelia y Angola, o territorios como el *wallmapu*, que dan cuenta de una geografía racializada del mundo, donde las vidas de las personas son inferiorizadas, precarizadas y consideradas como excedentes (Bauman). En este sentido, no resulta casual la mención a Matías Catrileo, joven mapuche asesinado por un carabinero mientras participaba de un proceso de recuperación de tierras en el 2008 (“Saqueo, pisoteo, colonización, Matías Catrileo, *Wallmapu*, / Mil veces venceremos”), con quien la voz solidariza asumiendo un discurso de lucha que recuerda el “Venceremos” de la Unidad Popular y que se condice con el apoyo que la cantante ha manifestado en distintas oportunidades a la causa mapuche. (Pienso, por ejemplo, en sus publicaciones virtuales sobre la machi Francisca Linconao¹⁸ y el machi

¹⁸ Desde el año 2013 hasta el 2018, la machi Francisca Linconao ha debido enfrentar tres juicios y la privación de su libertad bajo la aplicación de la ley antiterrorista. Esto tras ser imputada junto a otros comuneros mapuches por su presunta participación en la muerte del matrimonio Luchsinger-Mackay, pareja de ancianos cuya casa fue atacada e incendiada el 4 de enero de 2013 en la comuna de Vilcún. A fines del 2016, cuando a la machi se le informa que deberá volver a prisión preventiva, comienza una huelga de hambre pese a su avanzada edad y delicado estado de salud. Su caso alcanza

Celestino Córdoba¹⁹, ambos acusados por la justicia chilena de acciones terroristas y privados de libertad en distintas circunstancias).

En términos generales, “Somos sur” es una canción de protesta que denuncia las viejas y nuevas formas de colonialismo, que van desde el imperialismo europeo y norteamericano a la ocupación de Palestina, la guerra en Siria o la militarización de Wallmapu. Desde esta posición de denuncia y lucha, ambas artistas-activistas articulan un discurso de resistencia basado en lo colectivo y la “alegre rebeldía del baile de los que sobran”. De ahí el coro que convoca a “Todos los callados (todos) / Todos los omitidos (todos) / Todos los invisibles (todos)”, cuya sonoridad recuerda la solemnidad de algunas canciones emblemáticas de la Nueva Canción Chilena, así como el videoclip donde se observa a Tijoux y Mansour cantando en medio de una multitud que ocupa la calle, haciendo coexistir el tinku andino²⁰ con bailes

gran notoriedad pública a nivel nacional e internacional y varios artistas, desde Calle 13 hasta Ana Tijoux, se movilizan públicamente para pedir su libertad. Linconao, que además es reconocida por ser la primera líder indígena que invocó exitosamente el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo para impedir la tala de árboles nativos por parte de una forestal y proteger los *menoko* que estaban siendo amenazados, fue absuelta de todos los procesos judiciales en los que se vio involucrada. En el 2018, fue postulada al premio nacional de Derechos Humanos por más de 50 organizaciones mapuches, chilenas e internacionales.

¹⁹ En 2014, el machi Celestino Córdoba fue condenado a 18 de años de presidio efectivo en el marco del caso Luchsinger-Mackay, siendo declarado culpable del delito de incendio con resultado de muerte, aunque se descartó la intencionalidad terrorista del ataque. En enero del 2018, el machi inició una huelga de hambre luego de que gendarmería de Temuco le negara salir de la cárcel por 48 horas para realizar la renovación de su *rewe*, ceremonia fundamental para el ejercicio de su rol como autoridad religiosa. En palabras de Pedro Cayuqueo: “En la cosmovisión mapuche aquello es parte del protocolo de los y las machi, estar cerca y renovar –cada tantos meses o años– el altar ceremonial –aquel tronco escalonado– que permite el tránsito entre el mundo material e inmaterial. *Ngei ku rewen* se llama la ceremonia. Y es clave para el normal desarrollo de sus labores curativas y religiosas” (*La Tercera*). Finalmente, después de permanecer más de cien días sin comer y en el marco de fuerte presiones por parte de distintas organizaciones y actores sociales, Córdoba fue autorizado a salir de la cárcel para poder realizar la renovación de su *rewe* bajo estrictas medidas de seguridad.

²⁰ Siguiendo a Francisca y Roberto Fernández Droguett, entendemos el tinku como una danza ritual originaria de Bolivia, que se realiza en la fiesta de la *chakana* o cruz del sur en Potosí a principios de mayo, época de cosecha en que los seres humanos deben retribuir a la madre tierra por los bienes entregados con ofrendas, cantos y

árabes y banderas palestinas. Frente al racismo que subyace a las lógicas de poder y dominación que gobiernan las relaciones entre los distintos países del mundo, en “Somos sur” Tijoux apuesta por la unión colectiva, la fiesta y la creación de nuevas solidaridades como estrategia de levantamiento. Como se señala en la primera parte de la canción, todos están llamados “a provocar un social terremoto en este charco”, es decir, a cuestionar y transformar las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales que devalúan las vidas y los conocimientos de quienes no responden a los modelos de humanidad proclamados por las hegemonías de turno. La invitación, entonces, es a descolonizarse/nos y transformar la realidad social desde los distintos sures que pueblan el mundo.

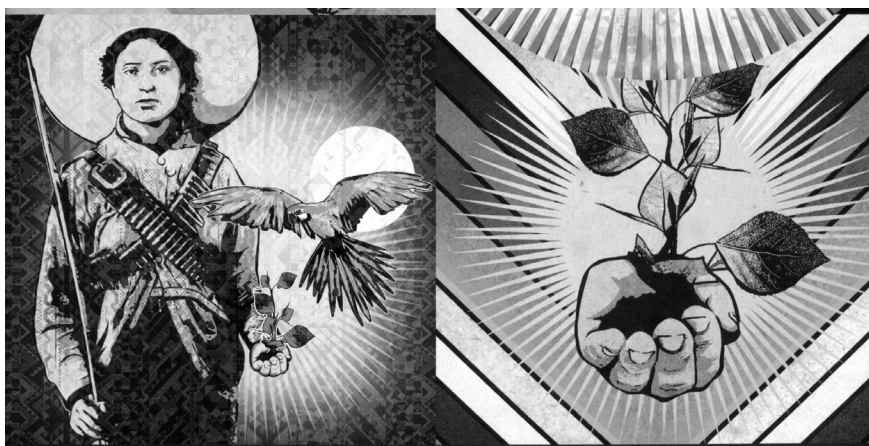
3. “SOY EL AGUA, SOY LA VIDA”: HACIA UNA DESCOLONIZACIÓN DE LA NATURALEZA

En otra imagen del disco vemos a una joven Adela Velarde Pérez²¹ con su fusil y sosteniendo en una de sus manos una planta con tierra (imagen 2). En la imagen contigua se reproduce el detalle de su mano en posición de entrega e iluminada con amplios rayos amarillos (imagen 3), elementos que leídos en conjunto ponen de relieve cómo la acción política de las mujeres y

bailes. En este contexto se lleva a cabo el tinku, encuentro y lucha corporal entre sujetos representantes de distintos *ayllus*, funcionando como un mecanismo de autorrepresentación que permite restablecer el equilibrio entre las comunidades y zanjar distintos tipos conflictos (63-4). Este baile andino ha alcanzado notoriedad en las manifestaciones y protestas públicas realizadas en Santiago en los últimos años, resignificado como un modo de expresión de demandas y reivindicaciones locales vinculadas a los pueblos indígenas y otros movimientos sociales que luchan contra el neoliberalismo, el patriarcado y la colonización (63-9). De ahí que el tinku pueda ser entendido, según estos autores, como expresión de una ciudadanía activista y un nuevo modo de politizar la ciudad a través de la danza y la música, aspectos que sin duda resultan coherentes con la canción “Somos sur” de Tijoux y su videoclip, donde la lucha política se articula desde lo colectivo y lo festivo.

²¹ Enfermera oriunda de Ciudad de Juárez, reconocida por su participación como soldadera en la Revolución Mexicana. Se dice que el famoso corrido “Adelita” se inspira en este personaje histórico y que el soldado Antonio del Río Armeta lo habría compuesto luego de ser atendido por ella en el año 1914 (Grilli 56).

su protagonismo tantas veces negado en el acontecer histórico se encuentra estrechamente vinculado a la defensa de la tierra y sus comunidades. En este sentido, ambas imágenes me recuerdan las luchas de activistas mujeres como Nicolasa Quintremán²² o Macarena Valdés²³, defensoras de la naturaleza y el territorio mapuche, quienes perdieron sus vidas en el intento por impedir las nuevas colonizaciones de la vida en el Chile actual.



Imágenes 2 y 3. Ilustraciones del disco *Vengo*. @Gráfica Diablo Rojo

²² Nicolasa Quintremán (1939-2013), junto con su hermana Berta, fue una de las activistas pehuenches que desde mediados de los noventa lideró el movimiento de resistencia en contra de la represa Ralco en el sector cordillerano de Alto Biobío. Luego de años de lucha y movilizaciones que reunieron a distintos actores y organizaciones sociales, y cuando la construcción de la represa ya se encontraba avanzada, Nicolasa firmó en 2003 un acuerdo con Endesa para permutar sus tierras y ser reasentada. En el 2013, la ñaña fue encontrada muerta en las aguas de la represa. Con respecto a esta emblemática figura de la resistencia mapuche, es importante señalar que en el disco *Vengo* también se incluye una ilustración de ella.

²³ Macarena Valdés (1984-2016), activista mapuche que vivía en la localidad de Tranguil junto a su familia y parte del movimiento local en contra de la construcción de una central hidroeléctrica de pasada por la empresa RP Global, fue encontrada colgada de una viga el 22 de agosto de 2016 en su casa. La versión oficial señaló que su muerte se debió a un suicidio; sin embargo, su familia y la Coordinación Newen Tranguil siempre sostuvieron que se trató de un asesinato. El 30 de octubre de 2017 la familia logró que se realizara una segunda autopsia al cadáver de Valdés, cuyos resultados contradicen la tesis del suicidio. Por esto sus defensores señalan que su muerte se trata de un feminicidio empresarial similar al de otras activistas ambientalistas latinoamericanas como Berta Cáceres y Marielle Franco.

Si gracias a la ecología política hemos entendido que la naturaleza es siempre una construcción social y material mediada por relaciones de poder (Prieto), sostengo que en la canción “Río abajo” y el disco *Vengo* en general Tijoux polemiza con las prácticas y los imaginarios de mercantilización de la naturaleza promovidos por el patriarcado capitalista. Retomo este concepto de la intelectual y activista india Vandana Shiva (*Biopiratería*), quien desde el ecofeminismo propone que las dicotomías patriarcales actividad/pasividad-cultura/naturaleza-masculino/femenino continúan operando como instrumentos del capitalismo transnacional en la colonización de los bosques, ríos, animales, semillas y mujeres, situación de violencia llevada al extremo con las nuevas biotecnologías, la ingeniería genética y las patentes sobre organismos vivos.

En otras palabras, el patriarcado capitalista se caracteriza por concebir la tierra como una materia muerta, manipulable e inanimada, representación desde la cual se legitima la explotación de sus recursos sin importar las consecuencias sociales o ecológicas, así como la biopiratería o el robo de distintas formas de vida y conocimientos ancestrales por parte de compañías transnacionales farmacéuticas y agrícolas. Frente a estos nuevos dispositivos de colonización, Shiva reivindica junto con las comunidades rurales de la India el principio *swadeshi* de Gandhi, entendido como “el espíritu de regeneración” que todos los seres humanos poseen y que resulta vital para la conquista de la libertad y la autonomía (*Biopiratería* 150). Por lo tanto, lo que moviliza a los grupos de activistas y artistas como Tijoux en contra de la mercantilización de la naturaleza no es una voluntad conservacionista inmovilizadora, sino la capacidad de crear y regenerar negada a la naturaleza y las mujeres impidiendo con ello su agenciamiento, sustento y autonomía.

¿Cómo es abordado el problema del agua por Tijoux y cómo se elabora su discurso ecológico en el disco *Vengo*? En la canción “Río abajo”, la primera parte destaca por la representación del agua como un ser o un espíritu dotado de vida, cuyo mensaje se articula con una serie de enunciados precedidos por el verbo “soy”, que van delineando una simbólica del agua afín a las creencias indígenas en torno al carácter divino y animado de las distintas manifestaciones terrestres (Reyes 104). De esta manera, el agua

es metaforizada como una fuerza femenina y fertilizante que irriga la tierra (“Soy la madre que cultiva los frutos y su siembra”), pero también como una fuerza poderosa que fluye y corre de manera constante. Por ejemplo, en el verso “Soy la pluma de la flecha andina con su danza”, las palabras pluma, flecha andina y danza conforman una intrincada red isotópica en torno al movimiento, lo ritual y la dualidad tierra/cielo, que recrea el principio de complementariedad andino y el valor sagrado del agua. La letra de esta primera parte acentúa especialmente la condición multiforme del agua (el agua es fuente cristalina, lluvia, aguacero, nieve, bruma, cascada, etc.), pero también su capacidad creativa para transformar la realidad en conjunto con otros elementos (“Soy el rocío que salpica fulminante los rayos de sol un arcoíris penetrante”) y generar vida (“Soy esa fuerza que se precipita en el centro del capullo donde nace la semilla”). La canción, entonces, comienza con un relato mítico-poético en el que se hace hablar al agua y que más adelante será repetido con una modificación: la voz lo presenta como un canto-susurro aprendido de la abuela (“Lo cantaba así la abuela grillo²⁴ / Susurrándote dulce en el oído”). Esta idea se condice, además, con la imagen de una machi anciana incluida en el disco, autoridad religiosa y política, que encuentra en la naturaleza los remedios para sanar a otros²⁵.

²⁴ La letra hace un guiño intertextual a *Abuela grillo* (2010), cortometraje animado del director Denis Chapon, en el que se recupera la leyenda indígena sobre Direjná –la abuela-grillo de los ayoreos y dueña del agua– para abordar un acontecimiento histórico reciente. Me refiero a la llamada Guerra del Agua que tuvo lugar en Cochabamba en el año 2000, nombre con el cual se conoce el levantamiento popular que puso fin al proceso de privatización del agua impulsado por el gobierno de Hugo Banzer en dicha ciudad (Sanz 2006). El filme, en este sentido, busca ser un homenaje “a todos los que lucharon y siguen luchando por el agua”, tal como se señala en la dedicatoria. Este trabajo audiovisual narra la historia de la Abuela Grillo, una viejecita que con su canto produce lluvia y agua para los ayoreos, pero que luego de ser expulsada de su comunidad termina siendo explotada en la ciudad por unos hombres de negocio que venden agua embotellada. Al final del cortometraje, cuando la multitud sale a las calles para protestar por la mercantilización del agua, la anciana vuelve a cantar y hace llover.

²⁵ Sobre los cruces entre plantas medicinales, literatura y música en la producción de mujeres ver el proyecto Fondecyt “Hacer cantar la maravilla: plantas medicinales en cantos rituales, tonadas y poemas de mujeres Chile-Wallmapu XX-XXI”, cuya investigadora responsable es Rubí Carreño.

Todo lo anterior nos remite a una concepción de naturaleza sagrada, nutricia y creativa coherente con los saberes ancestrales, característica que se deja entrever no solo en la letra de “Río abajo” y las distintas referencias al mundo andino, sino también a nivel musical. (Pienso en la sonoridad altiplánica de los instrumentos de viento incluidos en esta canción, pero también en las composiciones instrumentales que la anteceden, “Los diablitos” e “Interludio Agua”, ambos de filiación musical andina). De esta manera, Tijoux recrea y reivindica una “cultura del agua” (Shiva, *Las guerras del agua* 9) de raíz indígena, contraponiéndola en la segunda parte de la canción con la “cultura del agua” promovida por el libre mercado: “Tú no me puedes poner nombre / No me puedes apresar / Mi amor es demasiado enorme / No me sujetan tus cadenas / No quepo en tus embalses / [...] Yo fluyo río abajo sin que puedas dominarme / No me encierran tus botellas / Yo regalo agua desde la cordillera / No hay minera que pueda sustraerme”. El agua —espíritu indócil, libre y amoroso— se resiste a su privatización y a ser convertida en un bien de consumo, tal como se advierte en los distintos términos que remiten al control ejercido sobre el fluir de las aguas (nombrar, apresar, sujetar, encerrar). Es importante recordar que el modelo de gestión de aguas que nos rige actualmente se impuso durante la dictadura y que a nivel internacional es considerado como un ejemplo extremo de neoliberalización de los recursos hídricos (Prieto). Desde esta perspectiva, Tijoux polemiza con el accionar de las empresas mineras en los territorios atacameños, aymaras y diaguitas y las centrales hidroeléctricas en los territorios mapuches y patagónicos del país, que amenazan con despojar a los pueblos indígenas de un bien comunitario donado por la *Pachamama* o *Nuke Mapu*.

Frente a esta alteración del principio de reciprocidad entre seres humanos y naturaleza, la canción “Río abajo” finaliza con un discurso de aires utópicos que visualiza el paso del agua desde la “estrella altiplánica [...] hacia el mar”. Se completa, de esta manera, el ciclo del agua violentado por un ecocapitalismo voraz (Cajigas-Rotundo 85), siendo importante recalcar que el discurso ecológico de Tijoux se articula, al menos, desde dos posicionamientos. Por una parte, su defensa de la naturaleza implica

un cuestionamiento directo al capitalismo como un sistema económico que acrecienta las diferencias de clase y el control sobre las distintas formas de vida (me refiero a la canción “Todo lo sólido se desvanece en el aire” también incluida en *Vengo*, título con una clara alusión a Karl Marx y de paso a Marshall Berman, donde la voz se pregunta “¿Cómo sería un mundo sin capital?”). Por otra, la descolonización de la naturaleza va de la mano con la descolonización epistémica: en “Río abajo” se valoran, recrean y resitúan los saberes indígenas como una alternativa sostenible frente a las crisis ecológicas actuales, pero también como una respuesta política que pone en entredicho la mercantilización de la naturaleza y el racismo epistémico²⁶. De esta manera, Tijoux polemiza con el patriarcado capitalista y su lógica predatoria al disputar la idea de una naturaleza inerte que puede ser explotada con meros fines económicos, reivindicando –en oposición a esta mirada– la idea de una naturaleza viva, sagrada y activa y movilizando un imaginario andino en su defensa del agua como bien comunitario.

4. “MUJER LINDA QUE DAS VIDA, EMANCIPADA EN AUTONOMÍA”: FEMINISMO, MATERNIDAD Y AGENCIAMIENTO POLÍTICO

Durante el primer semestre de 2018, las estudiantes chilenas se tomaron las universidades, escuelas y calles de distintas ciudades para liderar un movimiento feminista que instaló en la esfera pública un debate urgente

²⁶ De acuerdo con Ramón Grosfoguel (2011), el racismo epistémico es la forma de racismo más antigua y velada del sistema global. A partir de la expansión colonial europea desde fines de XV hasta nuestros días, Occidente se piensa “como la única tradición de pensamiento legítima capaz de producir conocimiento y como la única con acceso a la ‘universalidad’, la ‘racionalidad’ y la ‘verdad’” (343). Desde este posicionamiento de privilegio epistémico pretendidamente objetivo y neutral, pero que en realidad “tiene color y tiene género” (344), las élites masculinas occidentales niegan la humanidad de los sujetos no occidentales y consideran sus conocimientos como inferiores. El académico también sostiene que este tipo de racismo opera en conjunto con el sexismo epistémico, que a su vez inferioriza los saberes producidos por las mujeres tanto occidentales como no occidentales.

sobre las nuevas articulaciones del patriarcado y la precarización de la vida de las mujeres. Al igual que lo ocurrido en el 2016 con las marchas lideradas por el movimiento #NiUnaMenos, las dirigentes estudiantiles hicieron un llamado a las manifestantes a llevar fotocopias de la letra de la canción “Antipatriarca” de Tijoux, transformándose en una suerte de manifiesto o proclama de las miles de mujeres movilizadas en contra de la violencia sexual. De esta manera, se comenzaron a producir cruces y encuentros entre las voces feministas de la calle y el discurso feminista articulado en *Vengo*, disco donde el cuestionamiento a las estructuras patriarcales se conjuga con una defensa de la maternidad y el agenciamiento²⁷ político por parte de las mujeres.

En la entrevista publicada en *El Desconcierto*, Tijoux cuenta que al igual que muchas mujeres ella recibió una “educación súper machista” y que incluso consideraba el feminismo como un machismo a la inversa. Sin embargo, luego de leer a Gabriela Mistral y ver algunos documentales sobre Simone de Beauvoir, comenzó a replantearse su posición como mujer y “a alucinar con ciertas mujeres con un tremendo discurso feminista”. Es en este contexto que también conoce un manifiesto escrito por mujeres de las villas miseria agrupadas en el Movimiento por la Dignidad, determinante a la hora de escribir “Antipatriarca”: “es [un texto] muy duro, bastante sencillo pero que dice ‘Tú no me vas a maltratar, tú no me vas a pegar, yo no lo voy a permitir, yo estoy en pie’ y la letra salió así. Fue muy influenciado por este manifiesto”. Tijoux, entonces, no solo da cuenta en esta entrevista de su propio proceso de concientización y desprendimiento de las pedagogías patriarcales, sino que además visibiliza el entramado de voces, saberes y experiencias de distintas mujeres –poetas, intelectuales, pobladoras y trabajadoras– que nutrieron el proceso de composición y escritura de esta canción. Lejos de las fantasías autoriales centradas en el yo, la genealogía e

²⁷ Como bien explica Leonor Arfuch, “La noción de *agencia* es utilizada por algunas feministas para oponerse a cierta tendencia dentro del feminismo a la victimización de las mujeres como puro objeto de sujeción. Así, se puso el acento en la capacidad de acción de las mujeres, sus estrategias de supervivencia, resistencia, negociación, etc.” (97).

historia de “Antipatriarca” ponen de manifiesto la importancia de los saberes feministas y el colectivo femenino como fuente creativa y testimonial.

De acuerdo con lo anterior, leo “Antipatriarca” como un texto programático (Gómez 2008) feminista del tipo manifiesto o proclama, en el que se defiende la autonomía, libertad y empoderamiento de las mujeres y, a su vez, se rechaza la violencia necropatriarcal (Valencia 2016) ejercida sobre nuestras vidas y cuerpos. En coherencia con este tipo de escritos de carácter público y argumentativo, lo que predomina en esta canción es la función apelativa y la voluntad de exhortar a sus destinatarios a transformar la condición de subordinación y discriminación que afecta a las mujeres. Es así como en la primera estrofa del coro la voz femenina increpa directamente a un tú patriarcal acompañada de un redoble de marcha (“Tú no me vas a humillar / Tú no me vas a gritar / Tú no me vas a someter / Tú no me vas a golpear / Tú no me vas a denigrar / Tú no me vas a obligar / Tú no me vas a silenciar / Tú no me vas a callar”), estrategia que a mi parecer funciona como una suerte de arenga o grito de lucha que busca empoderar a las mujeres como sujetas en acción, emancipadas y dueñas de sí mismas, tal como se declara en la estrofa que sigue: “No sumisa ni obediente / mujer fuerte e insurgente / independiente y valiente / romper las cadenas de lo indiferente./ No pasiva ni oprimida / mujer linda que das vida / emancipada en autonomía / antipatriarca y alegría”.

Ahora bien, me parece importante destacar que el discurso feminista de “Antipatriarca” dialoga estrechamente con el concepto de interseccionalidad desarrollado por los feminismos negros, latinoamericanos y decoloniales vinculados tanto a los movimientos sociales como a las instituciones académicas. Al respecto, María Lugones explica que el enfoque interseccional cuestiona la lógica de homogeneización y separación categorial que excluye a las mujeres que no calzan con el ideal de mujer blanca, burguesa y heterosexual impuesto históricamente por los grupos dominantes. De esta manera, la interseccionalidad visibiliza el entrelazamiento de las opresiones raciales, sexuales, de género y clase infringidas sistemáticamente sobre las mujeres que, situadas en contextos históricos y culturales diversos, desbordan las fantasías universalizantes de Occidente promovidas por los feminismos

hegemónicos. ¿Pero cómo se actualiza este feminismo interseccional y descolonizador en el proyecto musical de Tijoux?

Por un lado, en la letra de “Antipatriarca” la voz imagina un colectivo femenino y heterogéneo conformado por mujeres que ejercen su autonomía desde distintos roles sociales y espacios públicos y privados. En este contexto, me parece relevante el hecho de que Tijoux reivindique a las dueñas de casa como sujetas políticamente activas, entendiendo el trabajo doméstico –trabajo invisibilizado y no valorado social ni económicamente, tal como nos recuerda Silvia Federici²⁸– como un espacio de resistencia igualmente válido al de la academia, la junta de vecinos e incluso la oficina: “Yo puedo ser jefa de hogar / empleada o intelectual. / Yo puedo ser protagonista / de nuestra historia y la que agita / la gente, la comunidad / la que despierta la vecindad. / La que organiza la economía / de su casa, de su familia”. Porque lo personal es siempre político, para la cantautora todas las sujetas aquí mencionadas pueden ser antipatriarcas y agitadoras de sus propios entornos sociales.

Esta pluralidad dicha a nivel textual se condice con el montaje del video clip de “Antipatriarca”, en el que se superponen breves secuencias de imágenes donde aparecen preferentemente mujeres –pero también hombres y niños– de diferentes razas, edades, oficios, identidades sexuales y nacionalidades cantando la letra de esta canción en distintas ciudades del mundo²⁹. Así, el video clip se configura como un entramado de voces,

²⁸ Como bien explica Federici, la izquierda no solo ha marginalizado a las dueñas de casa como sujetos activos políticamente (22-3), sino además ha invisibilizado el hecho de que el trabajo doméstico realizado por las mujeres constituye un pilar fundamental de la producción capitalista: “Porque tan pronto como levantamos la mirada de los calcetines que remendamos y de las comidas que preparamos, observamos que, aunque no se traduce en un salario para nosotras, producimos ni más ni menos que el producto más precioso que puede aparecer en el mercado capitalista: la fuerza de trabajo” (26).

²⁹ Un antecedente de este gesto se observa en el video clip “Shock”, donde estudiantes de distintos liceos del país, en el marco de la movilización pingüina del 2011, cantan este tema. Al respecto, resultan iluminadoras las palabras de la cantautora dichas en el concierto del teatro Caupolicán antes de interpretar esta canción e invitar al escenario a dos dirigentes de la Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios (ACES), que ponen de relieve la idea de la creación artística como un acto de colaboración

subjetividades y cuerpos en resistencia que problematiza cualquier noción purista o esencialista del ser mujer y que visibiliza a las mujeres del Sur que se alejan de las versiones hegemónicas y blanqueadas de lo femenino. Además, el video cuestiona el diseño tradicional y heteronormado de familia al incorporar a parejas homosexuales y familias monoparentales como parte de esta lucha colectiva en contra del patriarcado, legitimando al mismo tiempo a aquellas masculinidades y cuerpos disidentes representados en el Che de los Gays, cuya performance corporal es una transgresión en sí misma del estereotipo del macho revolucionario.

Vemos, entonces, cómo en la canción y el video clip “Antipatriarca” se articula un discurso feminista situado y descolonizador, donde las problemáticas relativas a la violencia sexual y de género son entrelazadas con las categorías de raza y clase. De esta manera, el proyecto musical de Tijoux pone de relieve la experiencia de las mujeres que resisten y luchan contra las distintas manifestaciones del patriarcado desde las geografías racializadas, colonizadas y explotadas del mundo, promoviendo a su vez la creación de nuevas solidaridades y el empoderamiento colectivo entre quienes se reconocen como testigos de una historia de violencia compartida, aunque por cierto con sus propias especificidades.

En coherencia con esta voluntad descolonizadora, en “Antipatriarca” la cantautora se apropia del festejo, baile peruano de raíces africanas, cuyo ritmo es marcado por el cajón peruano con el que comienza la canción. Este aspecto musical no solo implica un tributo a los migrantes peruanos y la cultura negra de nuestro continente, siempre inferiorizada y borroneada, sino que además nos remite a una instancia festiva que bien se podría pensar desde el concepto de biopoética propuesto por Rubí Carreño en su libro *Av. Independencia*. De acuerdo con la crítica chilena, “una biopoética es la respuesta artística al biopoder” (34) y se manifiesta en la literatura, música y *performance* donde los sujetos reivindican el cuerpo, el placer, el baile, la libertad y el ser parte de un colectivo gozoso como una respuesta política y

y empoderamiento colectivo: “Y esta canción no la compuse yo. Yo siempre pienso que las canciones no las componemos uno, las componemos en colectivo porque son pensamientos colectivos”.

estética frente a la violencia (16). En el caso de Tijoux, su respuesta biopoética ante la violencia patriarcal y su lógica de muerte se refleja no solo en la elección de un baile como el festejo y la reivindicación de los cuerpos reunidos, sino también en la expresión “antipatriarca y alegría”, que nos invita a seguir celebrando y reproduciendo la vida como táctica de resistencia.

Por otro lado, en el discurso feminista elaborado en *Vengo* se encuentran distintas referencias a la maternidad, experiencia que es visibilizada y reivindicada, pero no desde una concepción conservadora que busca resituar a la mujer en el espacio de lo doméstico y lo privado. Por el contrario, Tijoux deja entrever que el cuidado de los hijos se puede aunar con la acción política y al decir esto pienso en la imagen de la contraportada del disco donde se observa a una mujer encapuchada³⁰ amantando a su hijo (imagen 4) y en las canciones “Los peces gordos no pueden volar” y “Emilia”, ambas dedicadas a sus hijos. “Soy otra madre que duerme poco pero sueña mucho / Que aprende más de sus hijos que del mundo adulto”, canta Tijoux a su hijo Luciano, a quien enseña a ser “fiel a tus valores” y “resistir” frente al “sucio juego” de los “peces gordos”. La cantante apuesta por transmitir a sus hijos una mirada crítica y reflexiva sobre la sociedad en que les tocó crecer, alejándose de las miradas ingenuas e idealizadas de la infancia y el rol de madre³¹. La representación de la maternidad —una temática para

³⁰ El pañuelo de esta madre encapuchada es un guiño al Ejército Zapatista de Liberación Nacional, cuyos adherentes son reconocidos por utilizar un pasamontañas negro o bien un pañuelo —paliacate— de color rojo. De acuerdo con Margaret Poulos, quien estudia el uso del pañuelo como un símbolo global de resistencia, los combatientes zapatistas cubrían su rostro para proteger su identidad y fortalecer el sentido de colectividad del movimiento, además de establecer una conexión con los sectores indígenas y campesinos de México (11-2). Al respecto, el corrido de autor desconocido, titulado “El paliacate”, ilustra la función que esta prenda cumplía en el marco del movimiento zapatista: “El paliacate, el paliacate / es emblema de identidad / del que ha luchado duro combate / contra un gobierno de inequidad. // El paliacate, el paliacate, / ese nunca vamos a dejar; / es otra arma de este combate / mi paliacate no lo he de olvidar” (cit. en Héau Lambert y Giménez 240-1). En el caso de Tijoux, el pañuelo también es utilizado como un símbolo de resistencia colectivo, dispuesto en el cuerpo y emplazado en el espacio público como medio de expresión política, tal como se advierte en el videoclip de la canción “Sacar la voz”.

³¹ En este sentido, destaco también la carta de Tijoux a su hijo publicada en la revista *Mala* en el 2017, escrita en un contexto de casos de violencia de género y feminicidios de

nada reciente si pensamos en la escritura de mujeres como Mistral– se aproxima, en el caso de la rapera chilena, con la de aquellas mujeres que también pensaron su condición de madres desde el agenciamiento político. Pienso en la canción “Hace falta un guerrillero” de Violeta Parra, donde el deseo de la maternidad implica un deseo de la revolución, así como en las Madres de Plaza de Mayo y la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos para quienes la lucha contra la dictadura se articula desde su vínculo de madres, esposas e hijas.



Imagen 4. Ilustración del disco *Vengo*. @Gráfica Diablo Rojo

relevancia nacional. En esta misiva-poema, la artista apuesta por inculcarle una visión de mundo feminista y sumarlo a la lucha de las mujeres en contra del patriarcado: “Porque necesito que me corrijas y que nos corrijamos / y limpiemos este patriarcado juntos. / Porque te quiero libre, / porque te amo feminista, reflexivo y con opinión”.

En este sentido, la visión de Tijoux sobre la maternidad se distancia de algunas miradas contemporáneas más críticas como la de Lina Meruane. Pienso en su ensayo-diatriba *Contra los hijos*, donde la autora chilena cuestiona el auge del feminismo esencialista que en el marco de un discurso ecológico y progresista ha optado por volver a la casa y al cuidado exclusivo de los hijos: “De tan aparentemente progresistas, ellas, las madres-ecológicas, han dado la vuelta completa al círculo para regresar a la retrógrada ecuación madre = naturaleza, y a las viejas tareas maternas de las que algunas de nuestras abuelas y madres intentaron liberarse para salvarse, ellas” (100). Si bien comparto la posición de Meruane sobre estas nuevas versiones conservadoras de la maternidad, pienso que su ensayo no contempla la posibilidad de entrelazar la condición de madre con la acción política como sí lo hace Tijoux, gesto que a mi parecer resulta más radical puesto que desarma los límites patriarcales público/privado-cultura/naturaleza-activo/pasivo y que reivindica la capacidad de agenciamiento femenino desde un posicionamiento vital que busca acercar y unir más que excluir o separar. En este sentido, el discurso antipatriarcal articulado en *Vengo* se caracteriza por hacer coexistir la lucha política de las mujeres con la defensa de la naturaleza, la maternidad, la ampliación del concepto de familia y la valoración de las masculinidades disidentes.

5. A MODO DE CIERRE

En las páginas anteriores hemos analizado el disco *Vengo* de Tijoux como una manifestación del activismo artístico presente en la sociedad chilena actual, elaborado desde una retórica de la resistencia que promueve tanto la descolonización de los saberes y la naturaleza como la despatriarcalización de las estructuras y prácticas cotidianas en las que se sostiene el orden social. Todo lo anterior en el marco de la mundialización de luchas y resistencias que caracteriza a los tiempos globales (Hourtart). Desde esta perspectiva, hemos entendido el activismo artístico como una práctica cultural crítica, fronteriza y abiertamente política, que vehiculiza discursos e imaginarios

de transformación social que sintonizan con las preocupaciones de una comunidad situada en un contexto geopolítico específico y que interviene en las disputas de la esfera pública desde distintos circuitos artísticos-culturales y plataformas vinculadas a los medios de comunicación y el espectáculo. En el caso de Tijoux, su activismo artístico se realiza desde su particular apropiación del rap y la poesía de sus canciones (coloquial, atenta a la realidad social, sin preciosismos, ingeniosa en rimas y metáforas), pero también desde las distintas plataformas físicas y virtuales, locales y globales, alternativas e institucionales, en las que ella ha posicionado su trabajo musical y discurso político.

Para cerrar este trabajo, no quisiera dejar de mencionar dos reflexiones finales sobre la poética activista, descolonizadora y feminista de Tijoux. Por un lado, me interesa destacar que el discurso de descolonización que atraviesa el disco *Vengo* se caracteriza por no caer en discursos esencialistas o esencializantes sobre los pueblos indígenas cuyos conocimientos y luchas se reivindican. Lejos de las concepciones puristas o arcaizantes, Tijoux construye un lugar de enunciación abigarradamente mestizo o *ch'ixi*, como diría Silvia Rivera Cusicanqui³², en el que se yuxtaponen, tensionan y complementan distintos sustratos culturales, soportes, estilos musicales y saberes tanto populares como letrados e intelectuales que alteran cualquier noción fija de cultura. En sus canciones coexisten las referencias a Eduardo Galeano, Michel Foucault y Karl Marx con los giros coloquiales y populares de la calle, mientras el rap se fusiona con distintas sonoridades cercanas a las tradiciones musicales

³² Desde una perspectiva crítica de los conceptos de multiculturalismo (Mignolo) e hibridez (García Canclini), Rivera Cusicanqui propone la noción de *ch'ixi* para pensar el mestizaje como una fuerza descolonizadora que reconoce la dualidad de lo indígena y lo europeo en su constitución identitaria: "Personalmente, no me considero *q'ara* (culturalmente desnuda, usurpadora de lo ajeno) porque he reconocido plenamente mi origen doble, aymara y europeo, y porque vivo de mi propio esfuerzo. Por eso, me considero *ch'ixi*, y considero a esta la traducción más adecuada de la mezcla abigarrada que somos los y las llamados mestizas y mestizos. La palabra *ch'ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados [...] y plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan" (69-70).

populares latinoamericanas, la Nueva Canción Chilena e, incluso, la música árabe. Ello se condice, además, con el trabajo colaborativo de Tijoux con otros artistas (en el disco participan Shadia Mansour, Juan Ayala de Juana Fe y los raperos Hordatoj, MC Niel y RR Burning, a lo que podemos agregar el trabajo de composición de algunos temas realizado junto con el productor Andrés Celis), que incluso contempla la participación activa de personas anónimas como ocurre en el videoclip “Antipatriarca”. Su proyecto musical, en este sentido, reproduce una idea de colectividad en la que se entretajan distintas voces, subjetividades y cuerpos en resistencia.

Asimismo, me parece importante retomar los desplazamientos y cruces de sentido que se producen desde el disco *Aerolíneas Makiza* (1999) hasta *Vengo* (2014). En “La rosa de los vientos”, la búsqueda identitaria enmarcada en su condición de retornada conduce a la artista a definirse como “una Ulises sin tierra prometida”. No resulta casual, entonces, que en la portada del disco de *Aerolíneas Makiza* veamos a la banda esperando en un aeropuerto —un no-lugar por excelencia (Augé)— y que en el videoclip de la canción se observe a Tijoux y otros miembros de la banda caminando por el centro de Santiago de manera solitaria y sin involucrarse con la multitud; mientras que en los videoclips “Somos Sur” y “Antipatriarca”, al que también podríamos agregar “Sacar la voz” del disco *La bala*, lo que vemos es a la artista con otras personas ocupando la calle y conformando un colectivo que se agrupa, canta, baila y manifiesta públicamente. Parafraseando a Judith Butler, podríamos decir que estamos en presencia de “cuerpos aliados” que se apropian transitoriamente de distintos espacios públicos para performar, desde sus corporalidades y voces, sus demandas y luchas políticas como ciudadanos³³.

³³ En el caso de las presentaciones en vivo de Tijoux, podríamos decir que el escenario también funciona como un espacio público donde los cuerpos aliados se reúnen para manifestarse al igual como lo hacen en la calle. Pienso, por ejemplo, en el concierto del teatro Caupolicán, donde la cantautora invitó al escenario a Mario Aguilar, presidente del Colegio de Profesores, y a dos representantes de los estudiantes secundarios, quienes ocuparon esta plataforma para explicar a los asistentes los motivos del paro docente y su visión sobre la educación pública. Gestos como este son una muestra más del activismo de Tijoux y su compromiso con las demandas de los movimientos sociales.

Como hemos podido observar, en su última producción musical Tijoux vuelve para enraizarse como un árbol en su tierra de origen y formar con otros sujetos nuevas comunidades, solidaridades y afectos desde los cuales disputar las hegemonías de turno y los imperativos de la racionalidad moderna/colonial/patriarcal/capitalista. De ahí la vigencia y urgencia de los activismos artísticos como alternativas para seguir pensando en y luchando por otros mundos posibles capaces de suturar las tramas de una violencia sistémica que sigue haciendo surcos en nuestro país y en los sures del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Abuela grillo. Dirigida por Denis Chapon, 2010, www.vimeo.com.

Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.

Álvarez, José. “WhatSapeando: ‘El hombre tras el Diablo Rojo y su gráfica’”. *Kauza*, 29 de agosto de 2018, www.kauza.cl.

Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Barriendos, Joaquín. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas*, n.º 35, 2011, pp. 13-29.

Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

“Best rapper en español. Ana Tijoux”. *Rolling Stone*, 17 de marzo de 2014, www.rollingstone.com.

Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa*. Traducido por María José Viejo Pérez. Bogotá: Planeta, 2017.

Cabello, Claudia. “La construcción de una intelectual transnacional”. *Artesana de sí misma. Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra*. Indiana: Purdue University Press, 2018.

Cajigas-Rotundo, Juan Camilo. “La biocolonialidad del poder. Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo”. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo*. Compilado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana e Instituto Pensar, 2007.

Camargo, Laura. “M.I.A. decide retirarse de la música”. *Indie Hoy*, 10 de octubre de 2018, www.indiehoy.com.

Carreño, Rubí. *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

—. “Hacer cantar la maravilla: plantas medicinales en cantos rituales, tonadas y poemas de mujeres – Chile-Wallmapu XX-XXI”, proyecto Fondecyt.

- Cayuqueo, Pedro. "El machi a su rewe". *La Tercera*, 24 de julio de 2018, www.latercera.com.
- Chihuailaf, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago: Lom, 1999.
- Cooperativa. "Thom Yorke puso entre sus favoritos el tema '1977' de Anita Tijoux". *Cooperativa*, 24 de mayo de 2010, www.cooperativa.cl.
- . "Anita Tijoux: Los halagos de Thom Yorke me dejaron sentimientos encontrados". *Cooperativa*, 21 de julio de 2010, www.cooperativa.cl.
- Federici, Silvia. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Buenos Aires: Tinta de Limón, 2018.
- Felshin, Nina, ed. "Introduction". *But it is Art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1995.
- Fernández Droguett, Francisca y Roberto Fernández Droguett. "El tinku como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile". *Psicoperspectivas*, vol. 14, n.º 2, 2015, pp. 62-71.
- Gómez, Carmen. "¿Qué es el género programático?". *Revista de Filología Alemana* vol. 16, 2008, pp. 31-49.
- Grilli, Daniel G. "Las soldaderas". *Revista Melibea*, vol. 6, 2012, pp. 51-60.
- Grosfoguel, Ramón. "Racismo epistémico, islamofobia epistémica y ciencias sociales coloniales". *Tabula Rasa*, n.º 14, 2011, pp. 341-55.
- Jüngersen, Mauricio. *Dulce patria. Historias de la música chilena*. Santiago: Ediciones B, 2017.
- Harris, Jonathan. *Los globalistas utópicos. Artistas de la revolución mundial 1919-2009*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2016.
- Héau Lambert, Catalina y Gilberto Giménez. "El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas. Ensayo de análisis sociocrítico". *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 59, n.º 4, 1997, pp. 221-44.
- Hourtart, Francois. "La mundialización de las resistencias y de las luchas contra el neoliberalismo". *Resistencias mundiales. (De Seattle a Porto Alegre)*. Buenos Aires: CLACSO, 2001.
- Lugones, María. "Colonialidad y género: hacia un feminismo decolonial". *Género y descolonialidad*. Compilado por Walter Mignolo. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.

- Makiza. “La rosa de los vientos”. *Aerolíneas Makiza*. Sony, 1999. CD.
- Mbembe, Achille. *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Traducido por Enrique Schmukler. Ulzama: Ned Ediciones, 2016.
- Meruane, Lina. *Contra los hijos*. México D. F.: Tumboma Ediciones, 2015.
- Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.
- . “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto”. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo*. Compilado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana e Instituto Pensar, 2007.
- Mouffe, Chantal. “Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica”. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- Poch Plá, Pedro. *Del mensaje a la acción: Construyendo el movimiento hip-hop en Chile (1984-2008)*. Tesis de licenciatura en Historia, Universidad de Chile, 2009.
- Poulos, Margaret. “El mundo es un pañuelo: The Bandana as a Global Symbol of Resistance”. *Eleven. The Undergraduate Journal of Sociology*, vol. 8, 2018, pp. 2-23.
- Prieto, Manuel. “La ecología (a)política del modelo de aguas chileno”. *Ecología política en Chile. Naturaleza, propiedad, conocimiento y poder*. Editado por Beatriz Bustos, Manuel Prieto y Jonathan Barton. Santiago: Editorial Universitaria, 2015.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Compilado por Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- . “Colonialidad del poder y clasificación social”. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo*. Compilado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana e Instituto Pensar, 2007.

- Quitow, Rainer. "Lejos de NYC: el hip hop en Chile". *Bifurcaciones*, n.º 2, 2005, pp. 1-13, www.bifurcaciones.cl.
- Rancière, Jacques. *Política, policía, democracia*. Traducido por María Emilia Tijoux. Santiago: Lom, 2006.
- Reyes, Luis Alberto. *El pensamiento indígena en América. Los antiguos andinos, mayas y nabuas*. Buenos Aires: Biblos, 2009.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax Utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- Román, Nicolás. "La infancia en Víctor Jara y el rap poblacional". *La rueda mágica. Ensayos de música y literatura. Manual para (in)disciplinados*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- Salas, Fabio. *La primavera terrestre. Cartografía del rock chileno y la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.
- Santa Cruz, Victoria. *Me gritaron negra*, www.youtube.com.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI y CLACSO, 2009.
- Sanz Galindo, Camilo. "Una fallida privatización del agua en Bolivia: el estado, la corrupción y el efecto neoliberal". *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 42, 2006, pp. 317-46.
- Shiva, Vandana. *Biopiratería. El saqueo de la naturaleza y del conocimiento*. Barcelona: Icaria, 2001.
- . *Las guerras del agua. Privatización, contaminación y lucro*. Traducido por Susana Guardado. México, Argentina: Siglo XXI, 2003.
- Thompson, Nato. *Seeing Power. Art and activism in the 21st century*. Brooklyn: Melville House, 2015.
- Tijoux, Ana. *Vengo*. Nacional Records, 2014. Vinilo.
- . *Twitter*, 31 de marzo de 2014, www.twitter.com.
- . "Anita Tijoux: 'Para mí el arte es tomar posición'". Entrevista de Víctor Guillou Vásquez. *El Desconcierto*, 5 de agosto de 2014, www.eldesconcierto.cl.
- . "Esta carta es para ti hijo". *Revista MALA*, n.º 23, 4 de julio de 2017, www.lamala.cl/esta-carta-es-para-ti-hijo/.

Tijoux, Emilia, Marisol Facuse y Miguel Urrutia. “El hip hop: ¿arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?”. *Polis*, vol. 11, n.º 33, 2012, pp. 429-49.

Valencia, Sayak. *Capitalismo gore. Control económico, violencia y necropoder*. Ciudad de México: Paidós, 2016.

“‘Versos Migrantes’. Ana Tijoux y Shadia Mansour”, capítulo 9. Dirigido por Jaime Concha. *La Makinita tv*, 2014, www.lamakinita.com.

Zapata, Claudia. “El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina”. *Pléyade*, n.º 21, 2018, pp. 49-71.

—. “Racismo en Chile”. *El Mostrador*, 3 de diciembre de 2014, www.elmostrador.cl.