

Ecopoesía y descolonización: el rap de Ana Tijoux* Ecopoetry and Decolonization: The Rap of Ana Tijoux

Arnaldo Donoso Aceituno

Universidad de Concepción

arnaldodonoso@udec.cl

En este artículo planteo que el rap de la cantante franco-chilena Ana Tijoux problematiza cuestiones ecológicas y decoloniales. El rap de Tijoux, en tanto ecopoética, se manifiesta como un discurso cultural, estético y político que cuestiona los modos de representación colonial y extiende la noción de sujeto marginado y explotado a lo no humano.

Palabras clave: Ana Tijoux, rap, ecopoesía, descolonización

In this article, I argue that the rap of French-Chilean musician Ana Tijoux problematize ecological and decolonial issues. As an ecopoetic practice, Tijoux's rap becomes a cultural, aesthetic and politic discourse that refuses colonial modes of representation moreover to extend the notion of marginalized and exploitee subject to non-human.

Keywords: Ana Tijoux, rap, ecopoetry, decolonization.

Recibido: 02/12/2017

Aceptado: 27/03/2018

* Anamaria Merino Tijoux nació en Lille, Francia, en 1977. En 1995, junto a Zaturno, forma su primera banda, Los Gemelos. Entre 1997 y 2006 Tijoux formó parte de la banda Makiza. De ese periodo son los discos *Vida Salvaje* (1998, reed. 2004), *Aerolíneas Makiza* (1999) y *Casino Royale* (2005). El éxito de Makiza propició su participación en discos homenaje a importantes cantautores nacionales como el *Tributo a Los Prisioneros* (2000), *Después de vivir un siglo: Tributo a Violeta Parra* (2001) y *Homenaje a Los Jaivas* (2006). En solitario, Tijoux ha editado los álbumes *Kaos* (2007), *1977* (2009), *La bala* (2011) y *Vengo* (2014). Destacan, igualmente, sus colaboraciones con Julieta Venegas y Los Tres, y desde luego, su aparición en la banda sonora de la serie estadounidense *Breaking Bad*. Desde 2016, Tijoux se ha concentrado en dar forma a su proyecto *Roja y Negro*, que rescata sonidos populares como boleros, valsos y tonadas. En el presente trabajo reelaboro algunas ideas de las ponencias "Notas sobre ecopoesía en el rap de Ana Tijoux", presentada en las XII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA, La Paz, 9 de agosto de 2016) y "Ecopoesía y decolonialidad: el rap de Ana Tijoux", leída en el Congreso 2017 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA, Lima, 29 de abril de 2017). Esta investigación cuenta con el apoyo del programa de Becas de Doctorado Nacional de CONICYT.

En los debates ecocríticos en Latinoamérica ha estado ausente como objeto de estudio la poesía producida por los artistas de rap, práctica poético-musical núcleo de la cultura o movimiento hip hop en donde los raperos expresan contenidos e historias “como si [se] estuviera hablando” (7 Notas 7 Colores) en complejos patrones y estructuras líricas. En el rap no se escribe y versifica palabras solo para que rimen, se rapea ideas. El rap es un dispositivo estético que tematiza, como en una densa red en constante anudamiento, relaciones entre dominios diversos: comunidades, territorios, prácticas culturales, tecnología, cuestiones raciales, sociales, económicas, sexuales y políticas (Rose xv), y más allá de ello, según planteo en los párrafos siguientes, ecológicas.

Movimiento o *cultura* son los nombres con los que se denomina a la comunidad global, multicultural, multilingüe y multiétnica de sujetos que cultivan una o varias de las ramas que en conjunto constituyen lo que conocemos como *hip hop* (Alim, Ibrahim y Pennycook 3; Hebdige 223-232). *Dj’s* (*disc-jockeys*), *mc’s* (cantantes de rap), grafiteros (pintores), *b-girls* y *b-boys* (bailarines), músicos, compositores, escritores, productores e intelectuales son los agentes visibles de la comunidad. El movimiento se configura como una forma específica de comunidad a partir de un reparto de espacios, tiempos, identidades y objetos. Aunque es importante la construcción del movimiento por medio del cultivo de un *estilo de vida*, esto es oír rap, participar de su estética y formar parte de la comunidad, *ser hip hop* significa involucrarse y masificar la cultura, crear conexiones con agendas progresistas, luchas emancipatorias o reivindicativas o producir o difundir conocimiento acerca del hip hop. Es a ese carácter performativo al que se refiere KRS-One cuando dice que “You can’t just observe hip hop, / you got hop up and do it”, o los peruanos Rapper School cuando afirman que “Tú no eres hip hop tan solo por mencionarlo, / [...] para ser hip hop más que hablar hay que mostrarlo”. Entonces, no solo observarlo sino hacerlo, no solo hacerlo sino mostrarlo, participar en el reparto, entrar en la lógica de subjetivación política, diríamos, parafraseando a Rancière (*Política, policía*), es fundamental para la cultura hip hop. Lo es, asimismo, la contextualización, reelaboración y resignificación de sus elementos.

El rap, señala Murray Forman, toma a la ciudad, en especial a las metrópolis del capitalismo tardío y sus múltiples espacios, como base de su producción cultural. El entorno urbano es una presencia audible en el rap, tanto en los samples como en las referencias específicas a los lugares a los que el raperero representa (202-204). Pero la poesía del rap que sigo no se agota en la ciudad. Andy Benett recurre al concepto de “reterritorialización cultural” (180) para explicar el proceso de apropiación del hip hop, en específico del rap, en contextos discretos, locales. Me interesa este concepto porque a partir de él es posible establecer que si bien uno representa al hip hop como movimiento, uno representa el rap como disciplina o práctica poética, uno también representa el territorio o lugar al que el raperero pertenece, arraiga o que reconoce como sus raíces. Hay, por tanto, una cartografía metafórica, el lugar de la escritura y otra que, efectivamente, mapea el lugar desde el que se habla. Esta trama, como propongo a lo largo de estas notas, se hace tanto más densa cuando se trata de territorios y colectividades que han sufrido violencia colonial, como Latinoamérica, donde el rap y el hip hop tienen una

singular presencia y se han transformado en manifestaciones discursivas que unen culturas, lenguas e identidades heterogéneas.

La ecocrítica ha reparado en la importancia del concepto de *lugar* para los estudios culturales y literarios. La ausencia de una definición concreta de lugar, y todos los conceptos que es capaz de contener, desde la idea tradicional de arraigo hasta las ideas que derivan de los análisis de fuerzas translocales y globales (Flys, Marrero y Barella 20-21), hace del concepto un buen punto de partida para la reflexión crítica respecto del rap, que, pienso, no es otra cosa sino poesía y, más aún, *ecopoésía*, es decir, *poesía del lugar*, en un sentido estrictamente etimológico (*oikos* y *poiesis*), o más bien, un artefacto lingüístico que describe estéticamente las relaciones entre espacios, cuerpos, fuerzas, dispositivos, eventos y tiempos. Pienso como lo hace Fashawn en su canción "The ecology" y en su disco homónimo: ecología es todo lo que veo y, al mismo tiempo, todo lo que no puedo ver, y que me conecta con mi entorno.

Estoy pensando, claro, más allá de consideraciones medioambientales o de esa mirada cándida o utópica centrada en los lazos perdidos entre la humanidad y la naturaleza. No hay que desconocer, en todo caso, que por definición la ecopoésía se centra en valores ambientales, en una visión biocéntrica que subraya nuestra condición de interdependencia con el entorno, en una actitud de humildad devenida de la reflexión acerca de nuestro lugar en el planeta y en un potente escepticismo ante la hiperracionalización y la tecnociencia (Bryson 1-3). Por ello, no puedo sino admitir, siguiendo las notas de Johnathan Skinner (2001), director de la desaparecida revista *ecopoetics*, que cuando se usa el prefijo *eco* en *ecopoésía*, no solo se habla de y desde un lugar, sino, también, se pone en circulación un marco de pensamiento que reconoce el impacto que los modos de vida humanos tienen en el planeta.

En su análisis pertinente a ecología y realidad latinoamericana, Fernando Mires puntualiza que "la ecología no es un discurso", sino un *recurso* del que podemos valernos para cuestionar radicalmente la condición colonial y la modernidad, y para repensar el mundo mediante la articulación de consideraciones culturales, políticas, científicas, económicas, éticas y estéticas. La ecología, entendida como un estilo de pensamiento, privilegia una coexistencia de saberes y prácticas, así como la búsqueda de principios libertario y emancipadores (35-36). La ecocrítica plantea que la literatura es un lugar propicio para que esta articulación pueda producirse de modo crítico y creativo. Es en esta línea que Mauricio Ostría (2016) ha afirmado que la poesía es ecológica por vocación. Al caracterizarse como un tipo de discurso que tiende a unir simbólicamente y materialmente las palabras y las cosas, la poesía tiene como imperativo representar las relaciones del ser humano con la otredad radical. "Basada en ritmos e imágenes", puntualiza Ostría, "la poesía no reconoce diferencias entre los seres, solo intensidades, analogías y correspondencias. De aquí que la auténtica poesía no podrá ser nunca antiecológica" (127). Dicho de otro modo, las imágenes poéticas, esos singulares objetos hechos de intensidad emocional, conceptual y prosódica, nos entregan valiosas narrativas de las intersecciones e intercambios entre lo humano y lo no humano. La ecopoésía, agreguemos, propone un nuevo

reparto en el que lo no visible se hace visible (cf. Rancière, *El reparto; Política de la literatura*).

A partir de este punto, quiero conectar la lógica de subjetivación política del rap, ciertas líneas del pensamiento decolonial y de los estudios literarios medioambientales para leer un corpus de letras de la rapera franco-chilena Ana Tijoux. Me parece que el rap de Tijoux problematiza cuestiones ecológicas en diferentes momentos de su producción, desde 1997 hasta hoy. Pongo énfasis en la dimensión ecopoética y descolonizadora del rap de Tijoux, que se manifiesta como una práctica estética y política que cuestiona los modos de representación coloniales y que extiende la noción de sujeto marginado y explotado a seres, culturas, lenguas, gestos, territorios y materias amenazadas por el proyecto moderno en el contexto latinoamericano.

Como se sabe, la carrera de Ana Tijoux comienza con Makiza, banda a la que perteneció entre 1997 y 2006 junto con el rapero Seo2, los *dj's* Squat y Cenzi (cf. Jurek). El mismo 97, el autodenominado Frente Lírico Combatiente edita un LP casero de diez canciones titulado *Vida Salvaje* en el que es posible rastrear temas que tratan del colonialismo, la crisis medioambiental y la subjetividad creadora. No de otra cosa se habla en "Vida Salvaje", canción homónima al primer disco de Makiza: Seo2 y Anita inician la primera estrofa diciendo al unísono "La ciudad es como una jungla", para que luego Seo corte la polivocal con "en la cual la vida deslumbra y la muerte espera en las penumbras"; mientras que el coro plantea que "[entre la] vida moderna, / [y] la vida salvaje / lo único que cambia es el paisaje". Estos versos intertextualizan con el clásico de 1982 "The Message", de Grandmaster Flash and the Furious Five, es decir, con la representación la ciudad como un ecosistema degradado y hostil (cf. Rosenthal, 2006).

Si en las ciudades ensuciar y "contaminar" es algo común, pintar murallas es visto como un hecho punible. "Según convenio puedes matar y contaminar, / pero te vas en cana si sales a graffitear", dice Seo2, mientras que para Anita "[la] ciudad entera es como una gran jungla / donde el hombre es Calígula, / la moneda [¿La Moneda?] la gula, u-la-la. / La ley del más fuerte es la que rige". En la ciudad de "Vida Salvaje", las mentes "se podan" y "la flora" y "la fauna", una metáfora de la vida en las poblaciones, está intoxicada por las drogas duras, como la "[pasta] base", que es posible conseguir "solo por quina / en la esquina". La vida moderna puede conceptualizarse, concluye Seo2, como "[un] peregrinaje sagrado entre lo salvaje y lo civilizado, / cuando los grandes avances son los que han devastado / a pueblos enteros, [en] guerras sangrientas por dinero".

Como se observa, en *Vida salvaje* la ciudad es una sinécdoque de un orden mundial opresivo y tóxico. La primera estrofa de "Acto de traición" dice:

Soy testigo, hijo, del mundo en que vivo. / Predico en el lenguaje que he aprendido. / Me parece fácil decir: 'No me importa / el planeta, pronto estaré muerto, esto a mí no me afecta'. / Pero la tierra gira, 1, 2 y 3, / sin pausa, cíclicamente, y una y otra vez, / el cazador es cazado por su presa, / preso de sorpresa / por su estúpida y confiada

pereza. / Pensaron en el progreso, / pero solo el proceso era muy caro para poder pagar el precio. / Me miraron con desprecio / por preguntar, cuestionar y pensar / qué podía estar mal.

Luego, en la segunda estrofa, Ana rapea: "Soy hija de mi tierra, Paccha Mamma, desde chica, / chico, he visto demasiada injusticia en masa, / grito y amenaza y aunque el tiempo pasa / la pena no se borra de mi alma. / Racismo, amargo sabor, cuál fue la razón / de imponer tanto dolor en mi corazón. / Porque entre mi color, tu color, / solo veo y solo siento el mismo dolor". En el coro ambos *mc's* afirman representar a "miles las voces unidas" contra la "opresión y la discriminación". Así, en definitiva, ambas canciones, "Vida Salvaje" y "Acto de traición", promueven un diferendo crítico respecto de la noción de la urbe y su *nomos* o, más bien, de la urbe como lugar de emancipación de los sujetos.

En el nivel de las imágenes poéticas, esto último me sugiere que algunas de las canciones de Makiza y, como veremos luego, la mayor parte de las de Ana Tijoux en solitario, se aproximan a lo que en ecocrítica se ha denominado "retórica de la toxicidad" (Buell), es decir, la poetización de la tríada de polución ambiental, degradación humana y opresión hegemónica, tres elementos que componen el paradigma cultural de lo tóxico. En *Vida Salvaje* la representación de la ciudad se acerca a lo que Lawrence Buell llama "gotificación moderna de lo tóxico" (Buell, "Toxic" 639), cuyas claves son el tedio, el patetismo, la enfermedad, la invasión de los sentidos, los espacios deformes o grotescos y el determinismo de los sujetos. A nivel discursivo, tanto los trabajos de Makiza como de Tijoux pueden relacionarse con los tres registros ecológicos que Félix Guattari articula en su ensayo *Las tres ecologías*.

De acuerdo con Guattari, la época contemporánea exacerba la producción y la acumulación de bienes en detrimento de los territorios existenciales, las subjetividades y el entorno. La psique, el *socius* y el medio ambiente conforman un bloque de dominios complementarios que es erosionado no solo en razón de la contaminación objetiva y la pérdida de las coordenadas espacio-temporales producto del desarrollo tecnocientífico, sino también por la ignorancia y la pasividad de individuos y poderes respecto de las tres dimensiones consideradas en conjunto (Guattari 31). En efecto, esta erosión de los territorios existenciales, la subjetividad y el entorno es uno de los temas en el segundo disco de Makiza, *Aerolíneas Makiza* (1999), como se aprecia en el corte "Esencia de vida": "Nacida en cemento, hija de lo orgánico, / buscando este elemento no es irónico. / Es el plástico progreso que mecaniza / no solo la Tierra es afectada". Líneas más adelante, Tijoux aboga por el desarrollo de formas de autoconocimiento que nos alejen de la forma de vida "robótica o cementicia" a la que nos arrastra la vida en las metrópolis. Esta línea, "robótica o cementicia", me recuerda la acentuación y el juego de palabras de "Mazúrquica moderna" (1966)¹ de Violeta Parra, que será la tradición musical en la que Ana se inscribirá en trabajos posteriores.

¹ Las canciones de rap ostentan un amplio sistema de referencias que remite a la música popular, a otras letras de rap y, en general, a cualquier signo de alta o baja cultura. Tanto la

La escritura, como se colige, es también una empresa de salud y autoco-
nocimiento, en el sentido que lo pensó Deleuze. De este modo, un giro en la
dimensión ecopoética es "Versos al viento", prólogo a *Aerolíneas Makiza* en
el que Ana Tijoux metaforiza el ejercicio de la escritura como un refugio o
espacio en el que se cruza la autorreflexividad de la práctica escritural y los
tópicos de la escritura de la naturaleza. Se trata de una especie de *pastoral
metapoética*, con jardines, aves, viento, que dice relación con el tópico del
"menosprecio de la corte y alabanza de la aldea" que fray Antonio de Guevara
pusiera en circulación a mediados del siglo XVI. Dice Ana:

Con palabras suaves describo lo que siento. / Escribo
lento, pero acierto a cada intento. / Para los que no me
conocen yo me presento, / Anita, tirando los versos al
viento. / Con palabras suaves de mis cuerdas vocales, /
van volando rimas como van volando aves. / De oeste a
este y de norte a sur, / van viajando en el aire juntas en
un tour / de puntos y proverbios, de puntos y adverbios
[...] / Solo pienso que la hoja es como un jardín, / donde
mis palabras dan frutas / a lo mandarín².

El último disco de la era Makiza, *Casino Royale* (2005), no aporta de-
masiado respecto de lo que venimos discutiendo, salvo por la tematización
de la guerra por el petróleo ("Guerra") y la profundización en cuestiones
acerca de nomadismo e identidades deslocalizadas que ya se encuentran en
Aerolíneas Makiza y que tiene su explicación en las partidas de nacimiento
de Seo2 y Anita. Las canciones "La rosa de los vientos" de *Aerolíneas Makiza*
y "Fronteras" de *Casino Royale* son ejemplares en esa dirección. En ellas
se plantea la escritura y el rap como un espacio de pensamiento fronterizo
(Palermo) en el que se mezclan visiones de mundo, narrativas, lenguas y
epistemologías diversas. En la primera estrofa de "La rosa de los vientos"
interpretada por Anita dice "A veces quisiera desaparecer del mapa, / volver
donde yo nací, / pero no es tan papa [...] / A veces quisiera tener alas como
pájaro, / volar por el tiempo donde estuvo Lautaro", y luego,

habilidad de estructurar nuevas formas de rima (o como en este caso recuperarlas) así como
la amplitud del universo de referencias son signos positivos al evaluar estéticamente el rap.
Igualmente, hay transtextualidad en las instrumentales cuando se utiliza *samples*, esto es
trozos de canciones, generalmente antiguas y que forman parte del universo afectivo o de
referencias del *beatmaker*, que se repiten en *loops* o que forman patrones con otros sonidos.

² En el rap son comunes las marcas de autorreflexividad y de autorreferencialidad. Sus tonos
son múltiples: "yo echo a volar mis versos como aves", "¿quién es el poeta, quién es gigoló"
(Ana Tijoux); "mis letras se tienden a engrosar como trazo de fat caps" (Mutantestyle);
"retórica y poética aprendí con mi vivencia" (Portavoz); "soy humano, escritor, y voy sin miedo
en los textos" (Jonas Sanche); "sigo, absorbo la vida, luego escribo alejado, convirtiéndolo
en rima" (Bufalo Dit); "[hay que] cuidar mil veces más los textos que lo textil" (Rapalapar).
Soy consciente de que la improvisación o *freestyle* (flujo poético no sujeto a la escritura) es
una práctica extendida –de aprendizaje, creación e intercambio de conocimiento, diversión,
competición–; tiene una naturaleza distinta, pero comparte las marcas de autorreflexividad
y autorreferencialidad. En el *freestyle* la preparación o escritura previa de rimas es un valor
negativo. Un ejemplo: el *freestyler* Stigma le espeta a un rival en una batalla de improvisación
el siguiente *punchline*, "Tú no sabes nada, te las escribes en el papel".

Y si yo he nacido fuera, / estoy orgullosa, si tengo sangre indígena / mejor por que es hermosa [...] / Soy del norte, del sur, / del oeste, del este, / una viajera sin paradero, sin nombre, sin carnet. / Una Ulises sin tierra prometida, eh, eh, / creando mi propia Odisea moderna, nene. / Se hace camino al andar, caminante, / por eso no tengo bandera representante [...]

En otro lugar, he trabajado la relación del rap de Tijoux con las ideas de “la nueva mestiza” de Gloria Anzaldúa. Las ideas respecto del mestizaje que se encuentran en su libro *Borderlands/La Frontera* (1987) celebran las “zonas fronterizas del ser” que se forman a partir del *shock* cultural de los sujetos migrantes. El dilema de la transición permanente y de la mezcla de epistemologías caracteriza el mestizaje. Ante ello, señala Anzaldúa, la mestiza no puede sino desarrollar un “pensamiento fronterizo”, divergente, plural, tolerante a la contradicción y la ambigüedad. Anzaldúa habla desde un lugar que cuestiona la legitimidad de las representaciones y formas de conocer de la hegemonía al tiempo que transforma las políticas corporales de acceso, recuperación y producción de saberes otros. Se trata de una “conciencia crítica mestiza” que expone los límites de la hegemonía del paradigma colonial/moderno y se esfuerza por una doble descolonización, del conocimiento y del ser.

Traigo a colación el pensamiento de Anzaldúa para explicar cómo Tijoux inscribe su reflexión en un espacio de por sí fronterizo –un “espacio del entre”, como le llamó Gayatri Spivak o, como sugiere Zulma Palermo, un “tercer lugar”– que designa un campo de fuerzas en que el conocer y decir el mundo ya no significan apropiación, sino proceso y producto de una práctica de pensar las fracturas observables en el conocimiento, hacer una crítica del eurocentrismo y legitimar epistemologías excluidas (Escobar, cit. Palermo). Me parece que Tijoux postula al rap, precisamente, como un espacio en el que visiones de mundo, narrativas, lenguas y epistemologías se encuentran en constante proceso y reconfiguración –o bien, si se quiere, y dicho al margen del análisis, como eso que Foucault llamó *heterotopía*.

El pensamiento fronterizo puede ser definido como una categoría operativa de la opción decolonial que se construye desde un lugar, una lógica y un lenguaje otros, en los lindes del sistema mundo colonial/moderno (Palermo). Es este aspecto el que se radicalizará específicamente en torno a la idea de Latinoamérica en los discos solistas de Tijoux. Algo hay de ello en *Kaos* (2007), pero se vuelve nítido en *1977* (2009), *La bala* (2011) y *Vengo* (2014). Sobre todo en los dos últimos. En “Sube” (1977), Ana Tijoux sostiene que se debe “escribir de todo / lo que vivas lo que veas, / apretar del gatillo / y entonar lo que se crea”; mientras que en “Somos sur” (*Vengo*) afirma que “las ideas solo pueden levantarnos” y como imperativo “Caminar, recorrer, no rendirse ni retroceder. / Ver y aprender, / como esponja absorber”, lo que equivale, en más de un sentido, a la “epistemología de fronteras” de Palermo, una polifonía o “compost” (Casals) que atraviesa las identidades geopolíticas.

“En el terreno intelectual”, puntualiza Palermo, la tarea del pensamiento decolonial es “violentar la violencia epistémica”. La propuesta de un pensamiento

fronterizo, vista desde el rap de Tijoux, exige pensar críticamente la diferencia colonial para generar condiciones de diálogo y ruptura con la dependencia, el miedo, el sentimiento de inferioridad, bastardía y servilismo. En esta línea, la representación del sujeto en sus canciones es importante. Ya en la "La rosa de los vientos" de *Aerolíneas Makiza* –ver cita más arriba–, la rapera enfrenta el sentimiento de inferioridad cuando se llama a sí misma "Ana chola" y, al mismo tiempo, ataca los prejuicios que podría generar el haber nacido en Francia. Esta autorrepresentación no debe ser reducida a lo que Anzaldúa denomina "postura contraria" (*counterstance*), el "duelo entre el opresor y el oprimido", situación "en la que ambos se ven reducidos al denominador común de la violencia" (Anzaldúa 78), sino que debe entenderse como una instancia de perlaboración. La "rosa de los vientos" representa la bandera de una polifonía mundial que se diferencia de la totalidad unificadora, hegemónica, de lo que se identifica como local. La metáfora de la "rosa de los vientos" cuestiona tanto la idea de nación en términos de dependencia e invención poscolonial como el discurso del latinoamericanismo autónomo de los 60 y 70 del siglo XX.

De acuerdo con Silvia Rivera Cusicanqui, la "potencia de lo indiferenciado es [la] que conjuga los opuestos" (70). Siguiendo esta línea, la propuesta de un pensamiento fronterizo se radicaliza con un alto coeficiente de reterritorialización en los discos de Ana Tijoux en solitario, es decir, *1977* (2009) y *La Bala* (2011). Pero, creo, tiene su más alta expresión en *Vengo* (2014), disco en que se fusionan cosmovisiones, ritmos e instrumentos americanos –charangos, cuatros regionales, quenás, gaita colombiana, cajón peruano, cavaquinho, quena, quenacho, etcétera– que comparten con samples y scratches. Se puede, además, apreciar un renovado énfasis en el discurso anticapitalista, decolonial y antirracista (como en "Vengo", "Mi verdad", "Somos sur"), antipatriarcal (como en "Antipatriarca") y eco-poético ("Vengo", "Río abajo", "Oro negro")³. Por ejemplo, los primeros cortes de *La bala*, "La bala" y "Shock", tematizan la violencia política y económica del Chile posdictadura, teniendo muy en cuenta el aspecto medioambiental de la violencia,

No hay países solo corporaciones. / Quién tiene más, más,
más acciones. / Trozos gordos, poderosos, / decisiones
por muy pocos. / Constitución pinochetista, / derecha

³ Conecto esto último con el pensamiento de Gabriela Mistral. En "Conversando sobre la Tierra", comunicación firmada en Puerto Rico en 1931, Mistral habla de las relaciones de la mujer con la tierra y la voluntad de conservación de los territorios para el uso de los pueblos. La enajenación del suelo para diversas faenas (minas, petroleras, gomales, tierras de cultivo, industrias) no dimensiona que el mal uso de la tierra representa una desgracia para el futuro. "La tierra es el sostén de todas las cosas y todavía no hemos creado todavía otra mesa que soporte nuestros bienes", escribe Mistral, pues la tierra dio, de algún modo, vida al metal del hierro e, igualmente, a la canción regional; plantas que curan, bestias y culturas tienen su matriz en la tierra. Mientras la tierra sea nuestra, plantea Mistral, es posible cultivar un espíritu creativo, con yerros y aciertos. Sin embargo, al perderla nos perdemos o, más bien, se pierde, no solo tierra o trabajo, sino el ritmo de vida específico de la comunidad enajenada. De acuerdo con Mistral, la "riqueza mueble" de los papeles de valores es un "lote inventado por el hombre [el varón]". La mujer sensata se precia de creer poco en el dinero y más en la tierra. Para profundizar en el tema desde otros textos, sugiero la lectura de "Gabriela Mistral: Una ecología estética", de Fidel Sepúlveda, artículo aparecido en el número 28 de la revista *Aisthesis* (1995).

Opus Dei, lado fascista; / golpista disfrazado de un indulto elitista [...] / Todo lo quitan, todo lo venden. / Todo se lucra, la vida la muerte. / Todo es negocio bajo tu toldo: / semillas, Pascua Lama y todo ese oro [...] ("Shock"),

pero, de manera que el discurso puede ser legible para cualquier otro cuerpo social. En otros términos, si antes de *Casino Royale* los referentes eran más bien generales, abiertos, desde ese disco y progresivamente, las referencias se vuelven cada vez más identificables en el contexto de las luchas sociales, políticas, ambientales o de género del Cono Sur, sin por ello resultar legibles solo en ese espacio. En un sentido específico, la práctica descolonizadora del rap de Tijoux es planteada en los siguientes términos. Cito de "Vengo", núcleo intenso de su pensamiento ecopoético y decolonial:

Vengo en busca de respuestas / con el manajo lleno y las venas abiertas. / Vengo como un libro abierto, / ansiosa de aprender la historia no contada / de nuestros ancestros. / Con el viento que dejaron los abuelos / y que vive en cada pensamiento / de esta amada tierra (tierra), / quien sabe cuidarla es quien de verdad la quiera. / Vengo para mirar de nuevo, / para ver lo cierto 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 tatuada. / Vengo con la mirada, vengo con la palabra, / esa palabra hablada, / vengo sin temor a no perder nada. / Vengo como el niño que busca de su morada, / la entrada al origen, la vuelta de su cruzada. / Vengo a buscar la historia silenciada, / la historia de una tierra saqueada.

Como ya queda claro a esta altura, lo ecológico se articula con lo comunitario. Un buen ejemplo de esta articulación entre espacio urbano, ecología humana y buen vivir se encuentra en la canción "No más":

Edificios cancerosos se apilaron numerosos / en bloques de cementos altos y furiosos. / Taparon la luz de nombres poderosos / y nunca más se vio aquel sol que era luminoso. / Lo llamaron desarrollo, crecimiento, / del barrio solo quedaron los cimientos, / dejaron desechos, dejaron gente sin techo, / el único hecho es que no tenemos ningún derecho. // No más, no más, los monstruos en la ciudad. / No más, no más, el globo va a reventar. // Taparon la cordillera, taparon con Costanera, / la urbe hierve como una caldera, / quema la ciudad de locura en histeria.

De cara al futuro, otra de las cuestiones dramáticas respecto de los comunes es la relativa al uso del agua. "Río abajo", canción en que la voz de Ana Tijoux susurra como si fuese un arroyo, metaforizando la capacidad de la *mc* de fluir sobre la instrumental, repasa ecopoéticamente las múltiples formas del agua, "la lluvia", "el rocío", "el arcoíris", "la piel", el agua que está en nuestro cuerpo y en el de los demás seres vivos, "el copo de nieve", los

campos de hielo. El agua se conceptúa en la primera estrofa como “la vida”, como “la madre”, como un “canto musical de claves”, mientras que en la segunda estrofa se apela a quienes ven en ella un recurso rentable. Luego, el agua canta su propia libertad⁴:

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 ni me atrapan tus represas; / y aunque quieras controlarme, / yo fluyo río abajo sin que puedas dominarme [...] / No hay minera que pueda sustraerme. / No hay manera que tu regadío pueda ni robarme [...] / No hay fuerza que supere mi naturaleza, / ni máquina alguna que detenga mi destreza.

Vengo sigue la línea de algunos proyectos paralelos de Tijoux relacionados con la revaloración de la *nueva canción chilena*. Me refiero a sus interpretaciones de temas de Violeta Parra (“Santiago penando está”, 2000) y Quilapayún (“¿Dónde estabas tú?”, 2006) en discos homenaje. De esa manera, Tijoux se localiza en una posición de exterioridad respecto de las categorías de la modernidad y respecto de lo que significa ser rapera, por medio de la estrategia de “reterritorialización cultural” que revisábamos más arriba con Benett. Un índice sugestivo a este respecto es que en *Vengo* hay menos samples que en otros discos, y en varias de las canciones se prescinde del rap, privilegiando el canto popular. Esto, claro, sin abandonar la lógica de subjetivación política del hip hop, sus figuras de discurso y juegos de lenguaje.

En conclusión, la dimensión eco-poética y decolonial del rap de Tijoux se manifiesta como un discurso alternativo de indagación crítica, identitaria, política y cultural, que extiende la noción de sujeto marginado y explotado a lo no humano. Se trata de una defensa de territorios, cuerpos, culturas, lenguas y materias amenazadas por la idea moderna de desarrollo tecnocientífico, industrial y económico. No sin contradicciones, pero como una suma mayor que estas, desde el autodenominado Frente Lírico Combatiente hasta los discos en solitario, media en el rap de Ana Tijoux una interesante reapropiación del sentido de la escritura como campo político, es decir, como un campo relativo a la vida en comunidad. Desde un enfoque ecocrítico esto significa que su rap reflexiona acerca del *reparto de lo ecológico*. El rap de Tijoux es un espacio abierto en el que se fraguan cuestiones ecológicas y decoloniales en el contexto de las profundas y aceleradas transformaciones geomórficas, climáticas, demográficas y ambientales a nivel global.

⁴ En una de las primeras versiones de este trabajo señalaba que esta *gestualidad y voz del agua* era propia de una ontología animista, en el sentido que da al concepto el antropólogo Philippe Descola. En este tipo de ontología, humanos y no humanos poseen una interioridad de la misma naturaleza y en razón de esa esencia común humanos y no humanos están llamados a llevar una existencia social como la de los hombres, pues es la humanidad la condición del sistema animista, no el hombre como especie (Descola 89-90). Comento esto fuera de la matriz del texto, porque su inclusión podría provocar tensiones metodológicas.

Obras citadas

- 7 Notas 7 Colores. "Hecho, es simple". *Hecho, es simple*. Yo gano, 1997. Mp3.
- Alim, H. Samy, Awad Ibrahim y Alaistar Pennycok, eds. *Global linguistic flows: hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*. Nueva York: Routledge, 2009. Pdf.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- Benett, Andy. "Hip-Hop am Main, Rappin' on the Tyne: Hip-Hop Culture as a Local Construct in Two European Cities". Eds. Murray Forman y Mark Anthony Neal. *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 2004. 177-200.
- Bryson, J. Scott. "Preface". *The West Side of Any Mountain: Place and Eco-poetry*. Iowa: University of Iowa Press, 2005.
- Buell, Lawrence. "Toxic Discourse". *Critical Inquiry* 24.3 (1998): 639-665.
- . *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. Massachusetts: Harvard University Press, 2001.
- Casals, Andrea. "Fundamentos para la lectura ecocrítica en Chile". Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Descola, Philippe. "Más allá de la naturaleza y de la cultura". Ed. L. Montenegro. *Cultura y naturaleza: Aproximaciones a propósito del Bicentenario de la Independencia de Colombia*. Bogotá: Jardín Botánico de Bogotá José Celestino Mutis, 2011. 75-96. Pdf.
- Fashawn. "The Ecology". *Boy Meets World*. One Records, 2009. Mp3.
- . *The Ecology*. Mass Appeal Records, Sony Music, RED, 2015. Mp3.
- Flys, Carmen, José Manuel Marrero y Julia Barella, eds. *Ecocríticas: Literatura y medioambiente*. Madrid: Iberoamericana / Vervuet, 2010.
- Forman, Murray. "'Represent': Race, Space, and Place in Rap Music". Eds. Murray Forman y Mark Anthony Neal. *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 2004. 201-222.
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Grandmaster Flash and the Furious Five. "The Message". *The Message*. Sugar Hill, 1982. Mp3.
- Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre Textos, 1996.
- Jurek, Thom. "Ana Tijoux. Biography". *Billboard*. s/f. Web.
- KRS-One y Marley Marl. "Hip Hop Lives". *Hip Hop Lives*. Koch Records, 2007. Mp3.
- Makiza. *Aerolíneas Makiza*. Columbia, 1999. Mp3.
- . *Vida Salvaje*. Aguasónica Producciones, 2004 [1998]. Mp3.
- Mires, Fernando. *El discurso de la naturaleza: ecología y política en América Latina*. San José de Costa Rica: Dei, 1990.
- Ostria, Mauricio. "And I see spiders, and I graze on thickets': On the Ecological Calling of Poetry". *Interdisciplinary Studies in Literature and Environmental* 23.1 (2016): 124-137.
- Palermo, Zulma. "La opción decolonial". *CECIES*. s/f. Web.
- Rancière, Jacques. *Política, policía y democracia*. Santiago: Lom, 2006.
- . *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Santiago: Lom, 2009.
- . *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- Rapper School. "Mi verdad". *We don't play*. Beat Bull Records, 2014. Mp3.
- Rose, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.
- Rosenthal, Debra. "'Hoods and the Woods: Rap Music as Environmental Literature". *The Journal of Popular Culture* 39.4 (2006): 661-676.
- Sarlo, Beatriz. "Prólogo". Raymond Williams. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós. 11-22.
- Skinner, Johnathan. "Editor's Statement". *ecopoetics* 1 (2001): 5-8.
- Tijoux, Ana. *Kaos*. Oveja Negra, 2007. Mp3.
- _____. *1977*. Oveja Negra, Potoco Discos, 2009. Mp3.
- _____. *La bala*. Oveja Negra, 2011. Mp3.
- _____. *Vengo*. Nacional Records, 2014. Mp3.