

LITERATURE AND CULTURAL STUDIES

Aguas y ríos: Activismo, descolonización y naturaleza en Cecilia Vicuña y Ana Tijoux

María José Barros

Universidad Adolfo Ibáñez, CL
mjbarro1@uc.cl

En este artículo se analizan dos producciones recientes de Cecilia Vicuña y Ana Tijoux: la instalación *Quipu Mapocho* (2017) y la canción “Río abajo” (2014), respectivamente. A partir de estos trabajos, se examinan los cruces entre arte y activismo y cómo ambas artistas elaboran retóricas de la resistencia que vuelven porosos los límites entre el arte y lo político e instalan posiciones críticas frente a la racionalidad moderna-colonial-patriarcal-capitalista que aún rige a las sociedades latinoamericanas. Desde esta perspectiva, se propone que Vicuña y Tijoux promueven la descolonización de la naturaleza a partir de la descolonización de los saberes, articulando un discurso ecológico en que los ríos y mares son defendidos desde una “cultura del agua” de raíz indígena, pero sin caer en visiones puristas o arcaizantes.

Two recent productions of Vicuña and Tijoux are analyzed in this article: the *Quipu Mapocho* installation (2017) and the song “Río abajo” (2014), respectively. The junctions of art and activism are examined through these works, particularly how both artists create rhetorics of resistance that render porous the boundaries between art and politics and also introduce critical positions against the modern-colonial-patriarchal-capitalist rationality that still governs Latin American societies. From this standpoint, I propose that Vicuña and Tijoux promote the decolonization of nature based on the decolonization of knowledge, articulating an ecological discourse in which rivers and seas are defended from the perspective of an indigenous “water culture” but without lapsing into purist or archaic visions.

Grandes ríos hay en mi territorio.
Algunos son madres y padres los otros.
Ellos dos conversan a lo antiguo.
El dueño del agua nos habla mientras todo se azula a su alrededor.
—Adriana Paredes Pinda, *Úi*

Activismo artístico en Vicuña y Tijoux

La globalización —además de la liberalización de los mercados— ha promovido la mundialización de resistencias y luchas que van desde la denuncia de abusos sexuales y la funa de los acosadores por medio del *hashtag* #MeToo hasta el cuestionamiento de los tratados de libre comercio como el TPP (Acuerdo Transpacífico de Cooperación Económica).¹ En Chile, por ejemplo, durante el primer semestre del 2018 las estudiantes se tomaron las universidades, escuelas y calles para liderar un movimiento feminista que instaló en la esfera pública un debate urgente sobre las nuevas articulaciones del patriarcado y la precarización de las vidas de las mujeres. En este contexto de empoderamientos, activismos y nuevas solidaridades, la escena

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto postdoctoral 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 la investigadora responsable. Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el XLII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI) realizado entre el 12 y 15 de junio de 2018 en Bogotá.

artístico-cultural chilena no ha estado ajena a la voluntad de transformación social que moviliza a una parte importante de la ciudadanía. Lo anterior se puede observar en las producciones recientes de Cecilia Vicuña (Santiago, 1948–) y Ana Tijoux (Lille, Francia, 1977–), mujeres que entran y salen de la esfera artística para dialogar estrechamente con problemáticas políticas y culturales que atañen a la sociedad en su conjunto y donde las nuevas tecnologías ocupan un papel fundamental en la difusión de estos discursos que nos invitan a pensar en otros mundos posibles.

Aunque generacionalmente Vicuña y Tijoux se encuentran distanciadas —Vicuña se inicia como poeta y artista visual en los 60 con la Tribu No, mientras que Tijoux comienza su carrera musical en los 90 con la banda de rap Makiza— ambas convergen en la articulación de su práctica artística con el activismo. Desde este posicionamiento fronterizo, ambas asumen como propias las problemáticas en torno al agua y la naturaleza que hoy movilizan a distintos colectivos y organizaciones sociales, articulando un discurso ecológico que promueve la descolonización de la naturaleza a partir de la descolonización de los saberes. Como podremos observar más adelante, Vicuña y Tijoux se apropian creativamente de los conocimientos, creencias y formas de vida indígenas en sus producciones, dando cuenta de un locus de enunciación abigarradamente mestizo o *ch'ixi*, como diría Silvia Rivera Cusicanqui (2010, 69–70), que se manifiesta tanto a nivel discursivo como material. Ello permite entender también el hecho de que ambas artistas hayan reivindicado en distintas oportunidades su filiación indígena, gesto de re-etnificación identitaria que pone de manifiesto una concepción fluida y abierta de las subjetividades.²

¿Pero cómo entender el activismo en el espacio del arte y en un contexto donde las líneas de fuga parecen ser rápidamente recicladas por la lógica de mercado? ¿Cómo dialoga el activismo artístico de mujeres como Tijoux y Vicuña con las figuras del intelectual o el artista comprometido del siglo XX? ¿Cómo se entretejen los vínculos entre el artista, la comunidad y las plataformas de difusión como el museo, el escenario, la calle o Internet? ¿Cómo comenzar a elaborar una genealogía de los artistas-activistas chilenos? Para intentar responder estas preguntas recurriremos a la instalación *Quipu Mapocho* (2017) de Vicuña y la canción “Río abajo” de Tijoux incluida en su disco *Vengo* (2014), estableciendo previamente algunas directrices crítico-teóricas sobre las nociones de activismo, naturaleza y descolonización en las que se sostiene este trabajo.

En primer lugar, me parece importante aclarar que el activismo artístico se distancia del llamado arte comprometido que movilizó a una parte importante del campo intelectual y artístico latinoamericano del siglo XX. Las relaciones entre el arte, lo político y la realidad social no se articulan en estas producciones más recientes desde los metarrelatos como el marxismo, las militancias partidarias ni la figura del intelectual paternalista que habla en nombre del pueblo (para el caso de Chile basta pensar en Pablo Neruda, la Nueva Canción Chilena o la Brigada Ramona Parra, entre otros múltiples ejemplos), sino que desde las luchas micropolíticas levantadas por distintos movimientos sociales, comunidades y minorías que comienzan a visibilizarse y empoderarse a partir de la década de los 60 en contextos geopolíticos también diversos. En este sentido, los artistas-activistas como Vicuña y Tijoux no pueden ser pensados al margen de las múltiples voces y colectivos que alcanzan su mayor explosión y diversificación en la era contemporánea y que posicionan sus demandas tanto en el espacio público de la calle como en las redes virtuales. Es con estas luchas que los artistas-activistas actuales se identifican y solidarizan, buscando generar una relación más cercana con su público y sobre la base de propuestas estéticas que tienden a establecer cruces entre distintos géneros artísticos y soportes. En el caso de las artistas que aquí nos convocan, el diálogo con las demandas de los movimientos sociales vinculados al ecologismo, el feminismo y los pueblos indígenas nutren de manera fundamental sus producciones y discursos públicos.

Por cierto, al hacer esta aclaración no puedo dejar de mencionar a Nina Felshin (2001) y su emblemático ensayo “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, donde la curadora norteamericana estudia el arte activista de mediados de los 70 en el marco de los movimientos por los derechos civiles, el feminismo, la revolución estudiantil y las protestas antibelicistas en Estados Unidos. En este clima marcado por el cuestionamiento a la autoridad y la emergencia de nuevas contraculturas, Felshin define el activismo artístico como prácticas culturales que problematizan las fronteras entre el mundo del arte y el activismo político. Estas darían origen a estéticas democratizadoras como el arte conceptual, centradas en el proceso de creación más que en el producto, la participación del público, la circulación del arte más allá de los

² Para el caso de Vicuña, ya en *Sabor a mí* la poeta anuncia tempranamente su devenir indígena al decir “pero yo me voy a volver india” (2007, 47). Años después confirma públicamente esta idea luego de convivir con comunidades indígenas del altiplano y realizarse una muestra de ADN que reveló sus orígenes diaguitas (ver el texto “The Diaguita Opera Singer” incluido en su libro de performances *Spit Temple*). Con respecto a Tijoux, en distintas canciones ella hace referencia a su filiación indígena desde una retórica del orgullo por su cuerpo moreno y en contra de la ideología del racismo (escuchar “La rosa de los vientos” de *Aerolíneas Makiza* y “Vengo” de su disco homónimo).

espacios institucionales y la apropiación de los medios de comunicación y la publicidad (Felshin 2001, 74). De ahí la importancia que tendrá la performance en el arte conceptual, el arte feminista y el arte activista contemporáneo, práctica que fue valorada positivamente por los conceptualistas por su capacidad de involucrar al público y poner en entredicho las nociones de objeto de arte y su sistema de distribución en el mercado artístico (Felshin 2001, 83).³ Al respecto, los trabajos de Vicuña a fines de los 60 y comienzos de los 70 fueron pioneros. Sus objetos de arte precario dan cuenta, tal como ha señalado Magda Sepúlveda a propósito de *Sabor a mí* (1973), de su “rechazo al carácter mercantil en que había caído la obra en su deseo de consagrarse” (Sepúlveda 2000, 119), lectura que por cierto resulta congruente con sus performances e instalaciones en las que continúa utilizando materiales orgánicos y emplazando en espacios abiertos que impiden la permanencia física de sus trabajos. En el caso de Tijoux, el hecho de subir al escenario como cantante constituye un acto performático en sí mismo, toda vez que su cuerpo y voz funcionan como soportes y materiales de su música, además de permitir un contacto directo con el público.

Por otro lado, desde la teoría política, Chantal Mouffe (2007) plantea que 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”.⁴ A estas manifestaciones Mouffe las llama, indistintamente, arte crítico o activismo artístico.⁵ Tomando en consideración estas ideas, podríamos decir que las producciones recientes de Vicuña y Tijoux establecen cruces entre distintas disciplinas, circuitos culturales y recursos mediáticos, elaborando retóricas de la resistencia que no solo vuelven porosos los límites entre el arte y lo político, sino que también instalan posiciones críticas y disidentes frente a la racionalidad moderna/colonial/patriarcal/capitalista que aún rige a las sociedades latinoamericanas. Ambas artistas ingresan a la esfera pública al volver visibles y audibles las subjetividades históricamente excluidas, negadas y silenciadas, perturbando —para decirlo en términos de Jacques Rancière— el “reparto de lo sensible”, es decir, la constitución simbólica de lo social que define a quienes se separa y excluye (los sin-parte) y a quienes se les hace participar (tener-parte) del mundo y la comunidad (Rancière 2006, 70).

Lo anterior nos permite vincular a Vicuña y Tijoux con quien fuera, a mi parecer, una figura fundamental del activismo-artístico desarrollado por mujeres en Chile: Violeta Parra (1917–1967).⁶ Como cantante, recopiladora de folclor, arpillerista, pintora y poeta, Parra elaboró un nuevo lenguaje al recrear y enlazar distintas expresiones artísticas, oficios, saberes, generaciones, tradiciones y medios, asumiendo al mismo tiempo una posición activa con respecto a las luchas sociales y políticas de su época, muchas de ellas todavía vigentes. Además, Parra buscó estrechar las distancias entre el artista y su público al configurar espacios inclusivos y alternativos a la cultura oficial como lo fue su carpa de La Reina, yendo un paso más allá de los escritores y artistas que también intervinieron en la esfera pública, pero desde la posición paternalista del intelectual.⁷ “Elegiría quedarme con la gente” (García 2016, 74), dijo Parra en una entrevista cuando le

³ Otra perspectiva iluminadora sobre los cruces entre performance y activismo ha sido desarrollada por D. Soyini Madison (2010) en *Acts of Activism: Human Rights as Radical Performance*. En este trabajo, la académica analiza cómo los activistas locales de Ghana han hecho de la performance una táctica de resistencia y subversión radical, puesta al servicio de los derechos humanos y la justicia social en el marco de las luchas cotidianas contra las políticas neoliberales en África. Uno de los actos de activismo expuestos por Madison en su libro se relaciona con el derecho humano al agua. Inspirada en su trabajo de campo en el continente africano y la lucha de distintos activistas locales en contra de la privatización de este recurso hídrico, en marzo del 2006 dirigió la performance *Water Rites* en la Universidad de Carolina del Norte con el propósito de que sus alumnos pudieran tomar consciencia de su relación con el agua (Madison 2010, 110).

⁴ En contra de las formas consensuales de democracia que hoy rigen a las sociedades occidentales, en su libro *En torno a lo político* (2011) Mouffe aboga por la construcción de una democracia “agonista” en la que se reconozca abiertamente la dimensión antagónica constitutiva de “lo político”. Lejos de los discursos pospolíticos que celebran la supuesta desaparición de las luchas entre nosotros/ellos, la perspectiva “agonista” busca dar vida a un espacio público abierto al disenso, la discusión y el conflicto, donde los distintos proyectos hegemónicos se reconocen unos a otros como legítimos oponentes y cuentan con canales legítimos de expresión. En palabras de la académica belga: “Una sociedad democrática requiere de un debate sobre alternativas posibles, y debe proponer formas políticas de identificación colectiva en torno a posturas democráticas claramente diferenciables. El consenso es, sin duda, necesario, pero debe estar acompañado por el disenso” (Mouffe 2011, 37–38).

⁵ Desde la crítica literaria, Rubí Carreño (2013, 14) también aborda la noción de disidencia para referirse al repertorio musical y literario tanto chileno como 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”. En este contexto, la académica acuña el concepto de “biopoética” para pensar aquellas manifestaciones artísticas y culturales donde los sujetos reivindican el cuerpo, el placer y la libertad como una respuesta política y estética frente a la violencia del biopoder (16).

⁶ Para ambas artistas Violeta Parra es un referente importante en sus obras. Valgan como ejemplos la pintura “Violeta Parra” de Vicuña incluida en *Sabor a mí* (1973) y la participación de Tijoux en el musical ciudadano *La carta* (2018) de Gopal y Visnu Ibarra, adaptación teatral de la canción homónima de Parra.

⁷ Claudia Cabello (2018, 39) propone que los intelectuales latinoamericanos de izquierda como Gabriela Mistral debaten durante las décadas del 20 y 30 su forma de relacionarse con el pueblo y sus problemas, adoptando una “práctica intelectual [que]

preguntaron con qué forma de expresión se quedaría si tuviera que escoger solo una. Las artistas-activistas que analizo en este artículo han comprendido, al igual que Violeta Parra (1998, 27), cómo desafiar, cuestionar y transformar las jerarquías y fronteras de los espacios artísticos y sociales “pa’ dar el grito de alarma”. En el caso de Vicuña y Tijoux, este “grito de alarma” se relaciona directamente con los desastres ambientales que nos conciernen tanto a escala global como local. ¿Pero cómo se articula el discurso ecológico de ambas artistas? ¿Cómo se distancian de los eslóganes verdes a ratos ingenuos? ¿Cómo es concebida la naturaleza y el agua en sus producciones recientes?

Si gracias a la ecología política hemos entendido que la naturaleza es siempre una construcción social y material mediada por relaciones de poder (Bustos, Prieto y Barton 2015), sostengo que ambas artistas polemizan con las prácticas y los imaginarios de mercantilización de la naturaleza promovidos por lo que Vandana Shiva —junto con otras ecofeministas como Maria Mies o Mary Mellor— ha llamado el patriarcado capitalista.⁸ En su texto *Las guerras del agua*, Shiva (2004, 9) explica que la crisis del agua que el mundo vive actualmente se debe a un choque entre dos “formas distintas de entender y sentir el agua”. Por un lado, desde el paradigma ecológico, el agua es concebida como un “don gratuito” otorgado por la naturaleza y como un bien comunal. Ello implica que el acceso al agua se considera un derecho humano y que los recursos hídricos son propiedad de las comunidades que gestionan su reparto equitativamente, y no de quienes buscan explotar y privatizar este recurso para venderlo (Shiva 2004, 53). Por el contrario, desde el paradigma del mercado, se considera que “el agua es una mercancía, y su propiedad y comercio un derecho fundamental de las empresas” (10). Desde este posicionamiento, se sostiene que el problema de la escasez hídrica se podría solucionar si el agua fuera distribuida con total libertad en los mercados y que su conservación se podría garantizar subiendo su precio comercial (33), ideas que a mi parecer dan cuenta de una ingenuidad ciega frente a las consecuencias tanto sociales como ecológicas propiciadas por la misma lógica de mercado y que afectan principalmente a los más pobres.

Por cierto, Latinoamérica no ha estado al margen de “las guerras del agua” y la creciente amenaza de su explotación privada con todas las consecuencias que ello implica. En este contexto, y como bien ha estudiado la académica mexicana Aimé Tapia González (2018), la acción de las mujeres indígenas del continente ha sido fundamental en la lucha por la defensa de los recursos hídricos y el derecho humano al agua, oponiéndose a su distribución desigual entre la población, la construcción de centrales hidroeléctricas y la contaminación de ríos y mares. A partir de casos concretos como la lucha del Ejército Zapatista de Mujeres en Defensa del Agua (movilización de indígenas mazahuas que tuvo lugar en México entre los años 2003 y 2004), Tapia (2018, 15, 245) demuestra que “el acceso al agua tiene género, etnia y clase social”, por lo que no resulta extraño que sean precisamente las mujeres las “que participen activamente en los movimientos socioambientales”. Al respecto, no podemos dejar de recordar para el caso de Chile la lucha de Nicolasa y Berta Quintremán, líderes y activistas pehuenchues, que a mediados de los 90 se opusieron férreamente a la construcción de la represa Ralco de la empresa Endesa en el sector cordillerano de Alto Bío-Bío. Aunque finalmente el proyecto fue construido y las comunidades desplazadas de su territorio ancestral, la resistencia de las hermanas Quintremán ha marcado un hito en el marco de las movilizaciones mapuches de las últimas décadas. Vemos, entonces, cómo las mujeres indígenas del Sur, movilizadas por la defensa de sus territorios, han logrado instalar en la esfera pública una alternativa tanto ética como epistémica frente a la lógica extractivista del capitalismo global, promoviendo a su vez una concepción “biocéntrica” (Tapia 2018, 52) del mundo. Esto significa que el ser humano, lejos de ser considerado el centro del universo, es pensado como uno más entre los otros seres —animales, plantas, montañas, ríos— que habitan el planeta.

¿Y cómo se sitúan las producciones de Vicuña y Tijoux en el marco de estas disputas por los recursos hídricos y la defensa del agua impulsada por los movimientos sociales? Como ya hemos anunciado previamente, ambas artistas promueven en sus trabajos la descolonización de la naturaleza —y en particular del agua— a

está atravesada por actitudes paternalistas, el imperativo de mediar y entregar ‘cultura’ (canónica) y una visión muchas veces estereotipada del pueblo”. En el caso de Parra, también existe una identificación con los sectores populares, pero no desde una posición paternalista. Tanto a nivel discursivo como performático se propuso estrechar las distancias con su público, gesto que la acerca más al rol de la activista que de la intelectual.

⁸ En su libro *Biopiratería: El saqueo de la naturaleza y del conocimiento*, la intelectual y activista india 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 y ecológicas (Shiva 2001, 65–88), así como la biopiratería o el robo de distintas formas de vida y conocimientos ancestrales por parte de compañías transnacionales farmacéuticas y agrícolas (19–24).

partir de la descolonización de los saberes. Este gesto nos permite entender sus producciones en diálogo con lo que el grupo latinoamericano modernidad/colonialidad ha denominado el “giro decolonial”. En palabras de Walter Dignolo (2007, 29–30): “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”. Ahora bien, la descolonización epistémica busca dar paso, según explica Aníbal Quijano (1992, 19–20), a una comunicación intercultural que se niega a la imposición de una cosmovisión particular como racionalidad universal, tal como lo hizo Europa occidental. En este sentido, lo que promueve el pensamiento decolonial es el intercambio y la pluralidad epistémica, idea que bien podríamos comprender y complementar con el concepto de “ecología de saberes” propuesto por Boaventura de Sousa Santos en *Una epistemología del Sur*.⁹ En otras palabras, lo que se busca es evitar caer en nuevos purismos o esencialismos que reproduzcan los dispositivos coloniales de subordinación, así como la neutralización de las luchas políticas levantadas históricamente por mujeres, indígenas, negros, migrantes, campesinos y pobres.

Considerando las puntualizaciones anteriores, me propongo analizar a continuación cómo en las obras *Quipu Mapocho* de Vicuña y “Río abajo” de Tijoux se realiza una defensa de los ríos y mares desde una “cultura del agua” (Shiva 2004, 9) de raíz indígena. En diálogo con lo que Héctor Alimonda (2011, 36) ha llamado el “giro natural-colonial”, estas producciones visibilizan críticamente las destrucciones sociales y ambientales que desde la conquista hasta hoy afectan a Latinoamérica, pero que han sido negadas de manera sistemática por las narrativas celebratorias de la modernidad y sus procesos de desarrollo. Además, me interesa indagar cómo en estas poéticas activistas, descolonizadoras y ecológicas se elabora un lenguaje –simbólico, enunciativo y/o representacional– desde el cual se establecen cruces e intercambios que vuelven a estrechar los límites entre el arte y lo político, el artista y la comunidad, la obra y la realidad social.

***Quipu Mapocho* de Vicuña: Desde el río sacrificial a la “muerte del mar”**

En el marco de la exposición *Movimientos de tierra* realizada en el año 2017 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, Cecilia Vicuña presentó su instalación *Quipu Mapocho*. Al igual que en otras oportunidades, una sala del museo fue intervenida con largos vellones rojos y amarillos extendidos en el suelo (ver **Figura 1**). Estos recreaban el correr de las aguas y también la estructura de un quipu, sistema de escritura con cuerdas anudadas utilizado por los incas y otros pueblos andinos, del cual Vicuña se ha apropiado en sus producciones recientes convirtiéndolo en un núcleo tanto conceptual como material de sus trabajos. Además, en la instalación se incluía un video,¹⁰ que registraba las performances realizadas por la artista en distintos puntos del río Mapocho y un catálogo con textos, dibujos y fotografías en torno a esta obra y las de los demás participantes. Como bien señala la crítica Julieta Gamboa (2012, 505), los trabajos artísticos de Vicuña se caracterizan por generar “una experiencia poética totalizadora” que integra lo verbal con lo visual, lo performático y lo sonoro, elaborando de esta forma un texto-tejido que trasciende los límites genéricos y perceptivos.

Lejos de los imaginarios sobre el Mapocho como el río de caca que atraviesa la ciudad de Santiago, en *Quipu Mapocho* Vicuña (2017, 17) lo resignifica como un torrente generador de vida al establecer un diálogo con su propia biografía como “niña mapochina”, los saberes andinos y la historia del niño incaico encontrado en 1954 en el cerro El Plomo. Recordemos que este niño fue enterrado vivo en tiempos del Tawantinsuyu en el marco de la ceremonia llamada capacocho.¹¹ En los textos del catálogo de la instalación, la artista hace memoria de la condición sacrificial del Niño del Plomo y reescribe su historia al señalar que su tumba, situada en el nacimiento del río Mapocho, había sido un lugar de adoración de las aguas: “El niño / da su vida / para que siempre / fluya el agua. // Su muerte es el agua. // Vive y llora / en las nacientes. // El niño ofrenda / el niño altar. // Vive y muere / con una hebra roja / en la mano” (Vicuña 2017, 19–20).

Acorde con este relato, Vicuña se propuso volver a trazar el ciclo del río Mapocho desde su origen en la cordillera hasta su desembocadura en el mar, recuperando la hebra roja portada por el niño como signo

⁹ En palabras del sociólogo portugués: “[El pensamiento postabismal] es una ecología porque está basado en el reconocimiento de la pluralidad de conocimientos heterogéneos (uno de ellos es la ciencia moderna) y en las interconexiones continuas y dinámicas entre ellos sin comprometer su autonomía. La ecología de saberes se fundamenta en la idea de que el conocimiento es interconocimiento” (Santos 2009, 182).

¹⁰ El video de las performances asociadas a *Quipu Mapocho* se encuentra disponible en el siguiente enlace de la exposición: <http://www.movimientosdetierra.org/portfolio-item/cecilia-vicu%C3%B1a/>.

¹¹ En el boletín informativo del Museo Nacional de Historia Natural (2016), titulado *El niño del cerro El Plomo*, se señala que el niño fue ofrendado para “interceder directamente con el Dios Sol, para que velara por el bienestar del Inca y del Tawantinsuyu, lo cual suponía que el individuo se iba al otro mundo donde permanecía vivo”.



Figura 1: Instalación *Quipu Mapocho* en el Museo Nacional de Bellas Artes. Crédito de la foto: María José Barros.

del agua-sangre que sostiene y nutre la vida.¹² Como si de una romería se tratara, se dirigió a distintos lugares del curso fluvial para realizar una serie de performances e instalaciones en las que dispuso grandes vellones rojos sobre el agua y lugares aledaños al río. Estas acciones se realizaron en los siguientes lugares: la laguna Piedra Numerada ubicada en el cerro El Plomo; la ribera del río Mapocho frente al cerro Manquehue; el Museo Nacional de Bellas Artes; y la desembocadura donde confluyen los ríos Mapocho y Maipo en el humedal de Llolleo, aledaño al puerto de San Antonio (ver **Figura 2**). A su vez, estas intervenciones son representadas en los escritos del catálogo como los nudos de un gran quipu y ceque imaginario desplegado sobre el territorio, donde los lugares sagrados o huacas se entretajan con las fuentes de agua de la cordillera y las estrellas por medio de líneas virtuales (Vicuña 2017, 22).¹³

¹² La presencia de los hilos rojos en la obra de Vicuña se remonta a sus primeros trabajos. Estoy pensando en su pintura *Ángel de la Menstruación* (1973), autorretrato en que se observa su cuerpo desnudo, alado, en movimiento y envuelto con un hilo rojo, mientras de su vagina sale un chorro de sangre. Al poner en escena la sangre menstrual, fluido censurado por distintas culturas patriarcales y valorado negativamente como suciedad o prohibición, Vicuña celebra este líquido corporal como signo de una sexualidad activa y su unión con el ritmo de la naturaleza. Desde entonces el hilo rojo es reelaborado y resignificado por la artista en distintas obras que reúnen poesía, performance, video y/o instalación, historia que ha sido recientemente recuperada en su libro *Read Thread: The Story of the Red Thread* (2017).

¹³ En la cosmovisión incaica el ceque es el sistema de organización radial del espacio, que por medio de líneas virtuales indica la ubicación de los lugares sagrados o huacas y las fuentes de agua para las acequias, entre otras múltiples funciones relacionadas con

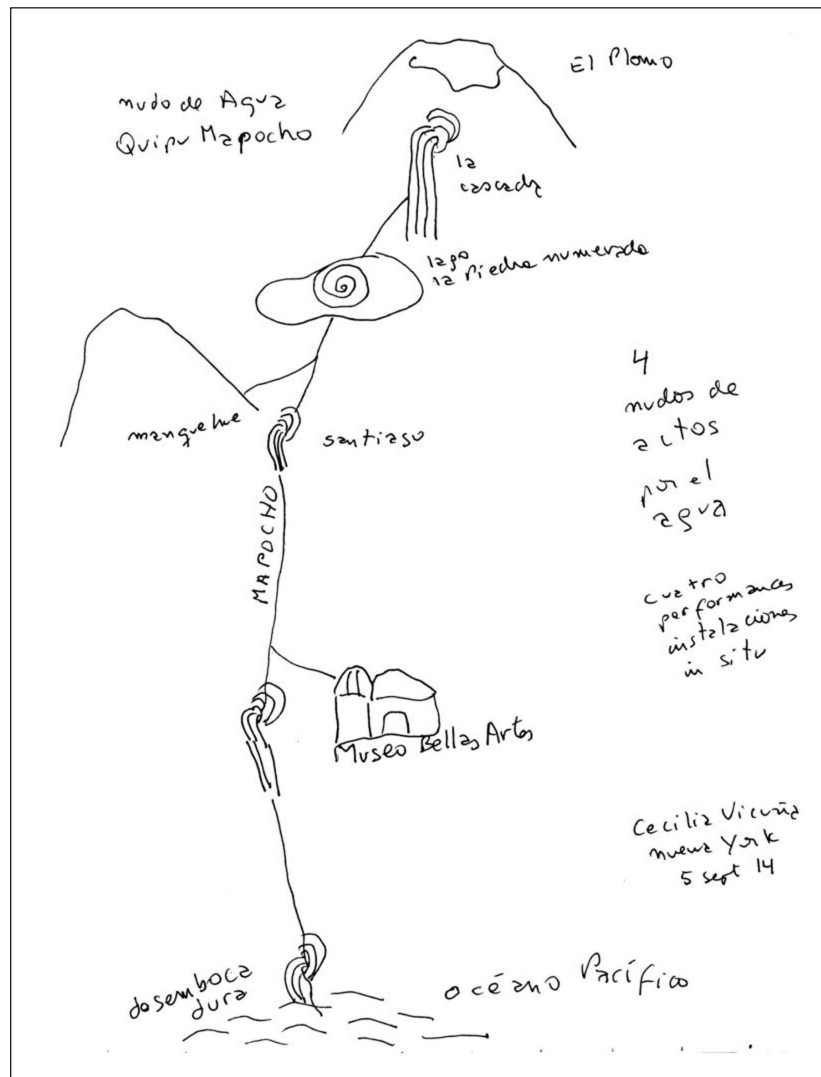


Figura 2: Dibujo incluido en el catálogo de la exposición *Movimientos de Tierra*, en el que Vicuña indica los lugares o “nudos” donde se realizaron las performances e instalaciones de *Quipu Mapocho*. Crédito: Cecilia Vicuña.

De acuerdo con lo anterior, podríamos decir que *Quipu Mapocho* funciona como un poema-acción total que, al igual que otros trabajos de Vicuña, se elabora desde el concepto ritual de la ofrenda, gesto que se remonta a los objetos de arte precario incluidos tempranamente en *Sabor a mí* (Sepúlveda 2000, 121) y que la artista continúa reproduciendo en sus trabajos intermediales más recientes como la instalación-performance *Quipu Menstrual* (2006), el documental *Kon Kon* (2010) o la performance-video *Kuntur Ko en el Mapocho* (2015), entre otros. ¿Pero cómo es entendido el concepto de ofrenda en el contexto de la poética vicuñiana? En su texto “Andina Gabriela” sobre la poesía de Gabriela Mistral, Vicuña (1997, 82) lo vincula con el principio de reciprocidad andino y, en particular, con el rito del sacrificio: “Ofrendar es devolver, responder es volver a ofrecer. Los dioses han creado a la tierra en un acto de sacrificio y amor, y esperan que ese amor sea devuelto en una ofrenda, en un sacrificio”. Desde esta óptica, *Quipu Mapocho* funciona como un acto de donación y memoria por el sacrificio del niño, del cual la artista se hace partícipe con la convicción de que esta ofrenda ayudará a renovar las fuerzas del mar, el humedal y los pescadores artesanales, entrelazando de esta manera su trabajo artístico con elementos rituales, ecológicos y sociales: “Llevar el hilo rojo a la mar

la astronomía, el calendario y los ayllu. Estas líneas se ramificaban desde el Templo del Sol ubicado en el Cuzco en dirección hacia el Tawantinsuyu y sus alrededores (Zuidema 1995; Sherbondy 1987). En un trabajo anterior, titulado *Ceque Fragments/Fragmentos de un Ceque*, Vicuña se refiere a este complejo sistema espacial, ritual y social en los siguientes términos: “El ceque correspondía a los días del año, los ciclos del mercado, la circulación de las aguas, el cambio de las esposas, el ritmo social y administrativo” (1994), recurriendo además a distintos especialistas del mundo andino como Zuidema o Paternosto para complementar su escrito e instalación.

completa el sueño del niño / dándole vida al humedal y al movimiento de los pescadores / asfixiados por el puerto de containers de San Antonio" (Vicuña 2017, 26).

Ahora bien, llama la atención el hecho de que en los trabajos donde Vicuña recupera la historia del Niño del Plomo, el sacrificio —lejos de ser pensado como un acto de violencia ejercido sobre un niño de ocho años— parece ser idealizado o romantizado.¹⁴ En sus obras se da cuenta de la función religiosa que cumplían estos ritos, pero de alguna manera se oblitera la intención de dominación política que también tenían: "Para el Inca los sacrificios a todas *huacas* del imperio eran de suma importancia para no enfurecer a ninguna de ellas. Pero la intención más profunda de esto era controlar los cultos locales y en parte instrumentalizarlos para el Estado incaico" (Schroedl 2008). En este contexto, los niños podían ser reclutados para el sacrificio con el propósito de ofrendar al sol y celebrar las nuevas conquistas, como parte del tributo exigido a los grupos sometidos o como una estrategia utilizada por las autoridades para ascender en la escala jerárquica poniendo a disposición del Inca a su hijo o hija (Schroedl 2008). En obras como *Quipu Mapocho* y *Quipu Menstrual* la muerte del niño es pensada como una ofrenda por el agua que debemos agradecer y recordar en un acto de reciprocidad; sin embargo, esta representación excluye cualquier referencia a la lógica de la muerte que también movilizó a los altos estamentos de la sociedad inca. En este sentido, los trabajos de Vicuña se distancian de textos como "Alturas de Macchu Picchu" de Neruda, donde la voz supera la visión idílica del mundo indígena con la que se inaugura *Canto General* para denunciar la explotación de los trabajadores incaicos.

Por otro lado, y en relación con la apropiación que realiza Vicuña del mundo indígena, también resulta interesante analizar cómo en *Quipu Mapocho* y su obra en general opera una "versión sonora del cosmos" (Barrios 2004, 153) acorde con las culturas ancestrales y que amplía nuestro régimen sensorial más allá de la mirada. En el caso del video que registra las performances realizadas en el nacimiento y la desembocadura del río, los cantos de Vicuña y el etnomusicólogo José Pérez de Arce se entremezclan con los sonidos de la naturaleza transitando desde lo ritual al lamento. En la primera parte del video, donde se observa y escucha el correr de las aguas en las cumbres del cerro El Plomo, las voces celebran la vida imitando los sonidos de aves e insectos y acompañados por instrumentos ancestrales como el trompe.¹⁵ Sin embargo, este canto ritual cambia drásticamente al inicio de la segunda parte del video cuando se muestran las imágenes del humedal de Llolleo y el puerto de San Antonio. Los vellones rojos —signos del poder fertilizante del agua-sangre— se pierden al sumergirse en el mar mientras se escuchan los llantos y gemidos emitidos por la artista. El canto se convierte en un lamento que padece la "muerte del mar".¹⁶

Y es que en Vicuña la descolonización epistémica también implica descolonizar nuestros sentidos, es decir, aprender a oír los sonidos de cada lugar. Rescato esta idea de su texto "Respuesta a Pascua Lama" escrito en el marco de *Quipu Menstrual*, obra dedicada a la recién electa presidenta Bachelet y realizada para pedir por la protección de los glaciares amenazados por la aprobación definitiva del proyecto minero Pascua Lama de la empresa Barrick Gold: "Un lugar es un sonido, y una forma de oírlo. (...) Re-aparece (el niño del cerro El Plomo) cuando Chile está a punto de escoger entre oír o no oír la música de una conexión con la tierra y el glaciar, el tono específico de un lugar" (Vicuña 2006). Desde esta perspectiva, la artista se posiciona como un sujeto con dones especiales capaz de escuchar los mensajes de la tierra y transmitirlos a la comunidad. En este sentido, resulta iluminadora la lectura de Yenny Ariz Castillo (2015, 16) sobre el poemario *La Wik'uña* (1990), donde plantea que la voz poética asume una identidad chamánica capaz de integrarse a la naturaleza e interpretarla, a lo cual agregó que esta capacidad comunicativa especial está mediada también por la capacidad de oír y cantar. De ahí la importancia que tiene el canto y la voz en el trabajo de Vicuña (pienso en sus performances, el disco *Kuntur Ko* o la musicalidad de sus poemas), siendo importante señalar que en

¹⁴ El artista visual Bernardo Oyarzún también ha retomado algunos aspectos de la historia del Niño del Plomo en su trabajo *Mitomanías* (2016). En esta obra, la estatua de Pedro de Valdivia de la Plaza de Armas de Santiago es reemplazada por la imagen de la figura del camélido de oro encontrada en la tumba del niño, gesto que deconstruye la historia y fundación colonial de nuestra capital para relevar su filiación y sustrato indígena. Ahora bien, a diferencia de Vicuña, en esta obra no se hace alude al sacrificio del niño de forma explícita, más bien se recupera parte de su imaginaria visual y ritual para hacer visible la mentira colonial que ha borroneado nuestras raíces incaicas.

¹⁵ En su capítulo dedicado a la voz ritual, Pérez de Arce (1995, 13) explica —a partir de unos cantos citados por Guamán Poma de Ayala— la función de este instrumento humano en las culturas indígenas: "Pájaros, animales, ríos y cuentos, además de sonar como nosotros los escuchamos, resonaban en los cantos de los espíritus que los animaban y protegían, y esos cantos eran imitados por el hombre. Así, el canto es una llave para manejar las potencias de la naturaleza y su uso requiere conocimiento y precaución".

¹⁶ La *Muerte del mar* (2010) es un video de Vicuña sobre las consecuencias de la pesca de arrastre en la costa del litoral central y la lucha de los pescadores artesanales por la defensa del mar, cuya genealogía la artista reconstruye a partir de los cambios y en diálogo con el baile de los chinos. A su vez, este video es un homenaje a Mistral y su poema "Muerte del mar" publicado en *Lagar* (1954).

Quipu Mapocho la música vehiculiza un llamado de alerta y conciencia sobre el daño ocasionado a las aguas, el mar y los humedales, lo que también se puede apreciar en el trabajo musical de Tijoux.

De la mano con lo anterior, en esta obra se cuestiona también la lógica extractivista de la pesca industrial que ha despojado a los pescadores artesanales de su fuente de trabajo, problemática abordada previamente en el documental *Kon Kon* y que pone de relieve las consecuencias ambientales y sociales de un modelo económico voraz. El poema-ofrenda *Quipu Mapocho*, definido por la artista como “Una rima de actos y sonidos en la tierra” (Vicuña 2017, 27), se convierte en una invitación a establecer una armonía entre nuestras acciones y el ritmo del cosmos, polemizando de esta forma con las nuevas colonizaciones de la biodiversidad —como la actual Ley de Pesca— que finalmente afectan a los más pobres. Esto explica, también, el hecho de que la artista dedique su trabajo “al fin de la privatización del agua en Chile” (Vicuña 2017, 27), siendo 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 2015, 143). Vemos, entonces, cómo desde una propuesta artística experimental, intermedial y afín a su estética de lo precario, Vicuña articula una “cultura del agua” en la que se recrean y resitúan los sistemas de conocimientos y ritos del mundo andino,¹⁷ con el propósito de defender el agua como un bien comunitario y el cuidado de una naturaleza concebida como totalidad sagrada, sonora e interrelacionada.

“Río abajo” de Ana Tijoux: Rap andino en contra de la privatización del agua

Luego de ser la vocalista de Makiza, exitosa banda de rap chilena cuyas canciones “En paro” y “La rosa de los vientos” marcaron a toda una generación de jóvenes a fines de los 90, Ana Tijoux inicia en el 2007 su carrera como solista que ya reúne cuatro discos.¹⁸ Considerada como una de las raperas más importantes de la escena musical latinoamericana, sus canciones se hacen escuchar en festivales, tocatas alternativas y encuentros de barrio, pero también en las plataformas del mercado global como la serie *Breaking Bad* y los premios Grammy, donde ha competido con figuras emblemáticas del pop y el reguetón como Illya Kuryaki and The Valderramas, Calle 13, Don Omar y Daddy Yankee, entre otros.¹⁹ Como artista y activista, Tijoux ha logrado posicionar su proyecto musical en un mundo preferentemente masculino como el *hip-hop* y apropiarse de los circuitos de la industria y las redes sociales para difundir un discurso abiertamente crítico y de denuncia que nos retrotrae a los orígenes de este estilo musical afroamericano. Tal como explican María Emilia Tijoux, Marisol Facuse y Miguel Urrutia (2012, 431), el *hip-hop* surge a fines de los años 60 en Nueva York “como expresión de un arte popular y como movimiento contestatario en sectores marginados de la ciudad”. Sin lugar a duda, Ana Tijoux mantiene el espíritu contestatario de sus antecesores negros para reelaborarlo de acuerdo con las demandas y luchas de su nicho contextual, al igual como lo hicieron en su momento grupos de los 90 como Tiro de Gracia o el rap mapuche actual de artistas-activistas como Wenu Mapu, Wechekeche Ñi Trawün o Luanko.²⁰

Vengo, el último disco de Tijoux lanzado en el año 2014, se distancia de sus producciones anteriores por la fusión del rap con sonoridades latinoamericanas, especialmente andinas, y la incorporación de instrumentos como la quena, el charango, el quenacho, la gaita colombiana, el cajón peruano y el cuatro. Las letras de sus canciones mantienen el tono contestatario de siempre, pero abordan nuevas temáticas como el patriarcado, la guerra, la segregación urbana, el modelo económico y la maternidad, dando cuenta del compromiso de Tijoux con las causas que movilizan a las sociedades actuales. “Rendirse jamás como primer manifiesto”,²¹ parece ser la consigna que sintetiza este espíritu.

¹⁷ La presencia de las epistemologías indígenas y la vocación ecológica en la obra de Vicuña también ha sido analizada por críticas como Candice Amich (2014), Vera Coleman (2016) y Yenny Ariz (2015), esta última citada previamente en el cuerpo del artículo. De manera muy resumida, en su estudio sobre el documental *Kon Kon* Amich (2015, 343) lee el rescate de las culturas indígenas del Aconcagua por parte de Vicuña como “an alternative that looks to precapitalist cultures to imagine a postcapitalist futures”. Coleman (2016, 89), por su parte, indaga a propósito de los poemarios visuales *Instan e i tu* cómo la materialidad y visión relacional del universo es explorada por la autora chilena a partir de los cruces entre la física cuántica y las cosmovisiones indígenas.

¹⁸ *Kaos* (2007), *1977* (2009), *La bala* (2011) y *Vengo* (2014).

¹⁹ La canción “1977” de su disco homónimo fue incluida en la exitosa serie *Breaking Bad*. 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 el año 2015.

²⁰ En relación con el movimiento de hip-hop mapuche desde una perspectiva musical y en diálogo con el activismo presente en la Región de La Araucanía, destaco la investigación de Jacob Rekedal y su artículo “El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo”.

²¹ Este fragmento ha sido extraído de la canción “Delta”. Esta cita de Tijoux y todas las que vienen a continuación corresponden a su disco *Vengo*. Por eso no tienen número de página.

En este contexto, destaca el posicionamiento feminista y ecológico del disco anunciado desde la portada, donde se observa la transformación del cuerpo de la cantante en un árbol, mientras sus pies y mano derecha tocan la tierra y sus brazos exhiben tatuajes con diseños de textiles indígenas. Todo lo anterior situado en el marco de una estética que recuerda la religiosidad popular latinoamericana y que caracteriza el diseño del disco (ver **Figura 3**). A esta imagen inicial habría que agregar otras incluidas en el disco, donde se observa una mano sosteniendo una planta iluminada con amplios rayos amarillos, o aquellas donde se reproduce la imagen de una mujer de la Revolución Mexicana con su fusil,²² una mujer encapuchada amantando a su hijo o una machi,²³ con su atuendo tradicional (ver **Figuras 4, 5 y 6**). Vemos, entonces, cómo en las representaciones visuales incluidas en *Vengo*—todas diseñadas por Pablo de la Fuente, más conocido como Gráfica Diablo Rojo—²⁴ se articulan imágenes de mujeres donde los saberes ancestrales, el contacto con la tierra y el cuidado de los hijos se aúna con la acción política, gesto que desarma los límites patriarcales



Figura 3: Carátula del disco *Vengo*. Crédito: Gráfica Diablo Rojo.

²² Quien aparece en esta imagen es Adela Velarde, enfermera oriunda de la Ciudad de Juárez, reconocida por su participación como soldadera en la Revolución Mexicana.

²³ La machi es una autoridad religiosa y política del pueblo mapuche que puede ser asumida por hombres y mujeres. Como curandera posee amplios conocimientos sobre plantas medicinales y facultades chamánicas vinculadas a la música ritual, las visiones y los sueños. Las ceremonias precedidas por la machi son el machitún (para sanar a los enfermos) y el nguillatún (para pedir por las buenas cosechas), instancias rituales en que el canto, el cultrún y las ramas de canelo son fundamentales. En las últimas décadas, estas autoridades ancestrales han sido duramente perseguidas por la justicia chilena, para lo cual basta recordar los casos de los machi Celestino Córdova y Francisca Linconao, ambos acusados y encarcelados en el marco de la ley antiterrorista por el caso del matrimonio Luchsinger-Mackay.

²⁴ Diseñador teatral y musical. Ha realizado los diseños de discos y afiches de importantes grupos de la nueva escena musical chilena como Ana Tijoux, Juana Fe, Banda Conmoción y Movimiento Original, entre otros.



Figura 4: Adelita, mujer de la Revolución Mexicana. Crédito: Gráfica Diablo Rojo.

público/privado-cultura/naturaleza-activo/pasivo y que reivindica la capacidad de agenciamiento femenino desde un posicionamiento vital que busca entrelazar y unir más que excluir o separar.²⁵

Considerando lo anterior, ¿cómo es abordado el problema del agua por Tijoux y cómo se elabora su discurso ecológico? 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 a partir de una serie de enunciados precedidos por el verbo “soy”, que van delineando una simbología del agua afín a las creencias indígenas en torno al carácter divino y animado de las distintas manifestaciones terrestres (Reyes 2009, 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, recreando así el principio de complementariedad andino y el valor sagrado del agua.²⁶ De acuerdo con lo anterior, la letra de esta primera parte acentúa especialmente la condición multiforme del agua (el agua es

²⁵ La asociación entre mujeres y naturaleza reivindicada por ciertos movimientos sociales, artistas y académicas no ha estado exenta de críticas por parte de algunos sectores feministas que leen este vínculo como una esencialización de lo femenino que reconfirmaría los binarismos patriarcales de género. Como bien explica Mary Mellor (2000, 97) en *Feminismo y Ecología*, las feministas que históricamente han luchado por la igualdad entre hombres y mujeres —desde Mary Wollstonecraft hasta Simone de Beauvoir y en adelante— han tendido a rechazar la inscripción de las mujeres como naturaleza/biología; sin embargo, en las últimas décadas, el ecofeminismo ha revalorizado positivamente este vínculo como una respuesta de resistencia frente al patriarcado capitalista y la crisis ecológica actual. En contra de los dualismos y la visión separatista de la sociedad occidental, las ecofeministas sostienen que la asociación entre mujeres y mundo natural no debe ser eliminada, sino que reformulada a la luz de una nueva concepción de nuestra corporalidad, la naturaleza y la relación de los seres humanos con ella (Mellor 2000, 63–94).

²⁶ Retomo la noción de isotopía de Francois Rastier (1976, 110), la cual define como “la iteración de una unidad lingüística cualquiera” que, leída de manera vertical y prestando atención a sus distintas variantes, da cuenta de la existencia de un eje vertebrador que organiza el texto poético y lo dota de sentido. En el caso del fragmento citado, las palabras “pluma”, “flecha andina” y “danza” remiten al menos a tres isotopías, las que podemos identificar en torno a los núcleos semánticos del movimiento, lo ritual y la dualidad cielo/tierra o arriba/abajo.

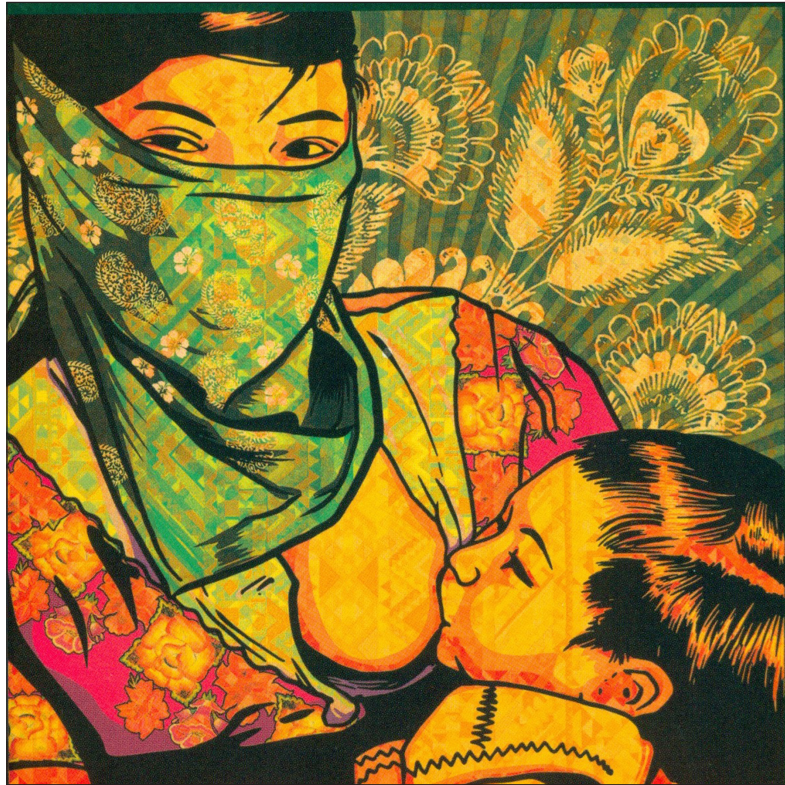


Figura 5: Mujer con capucha amamantando a su hijo. Crédito: Gráfica Diablo Rojo.



Figura 6: Machi con su atuendo tradicional. Crédito: Gráfica Diablo Rojo.

“fuente cristalina”, “lluvia”, “aguacero”, “nieve”, “bruma”, “cascada”), 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, pero con una modificación: la voz lo presenta como un canto-susurro aprendido de la abuela (“Lo cantaba así la abuela grillo susurrándote dulce en el oído”²⁷).

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 (estoy pensando en la sonoridad altiplánica de las partes instrumentales de esta canción, pero también en la composición “Interludio Agua” que le precede, donde los sonidos de los instrumentos de viento se combinan con los sonidos del correr del agua).²⁸ De esta manera, Tijoux recrea y reivindica una cultura del agua 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”). Desde esta perspectiva, Tijoux polemiza con el accionar de las empresas mineras y las centrales hidroeléctricas situadas en distintos territorios del país, que amenazan con despojar a los pueblos indígenas de un bien comunitario donado por la Pachamama o Ñuke 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 2007, 85), siendo importante recalcar que el discurso ecológico de Tijoux se articula, al menos, desde dos posicionamientos. Por un lado, aquel que reivindica los conocimientos indígenas negados por la racionalidad moderna (“Descolonizemos lo que nos enseñaron”, dice un verso de la canción “Vengo”, dando cuenta de una clara intención por desaprender los resabios de un colonialismo todavía vigente). Por otro, aquel que cuestiona abiertamente al capitalismo como una tecnología del poder que acrecienta las diferencias de clase y el control sobre las vidas (me refiero a la canción “Todo lo sólido se desvanece en el aire” también incluida en el disco *Vengo*).

A modo de cierre: Desaprender las pedagogías coloniales

A partir de los trabajos de Vicuña y Tijoux, hemos entendido el activismo artístico como una práctica cultural de acción, crítica y fronteriza, que construye su propio lenguaje y recurre a distintas plataformas de difusión para vehicular discursos e imaginarios de transformación social que sintonizan con las preocupaciones de una comunidad situada en un contexto geopolítico específico e intervenir en las disputas y luchas de la esfera pública. En *Quipu Mapocho* y “Río abajo”, ambas artistas-activistas se hacen cargo de los problemas en torno al agua y la naturaleza que actualmente movilizan a los movimientos ecologistas, feministas y antiglobalización, pero también a los pueblos indígenas afectados por los proyectos extractivistas emplazados en sus territorios. Desde el arte, la calle y las plataformas digitales, el activismo continúa vigente como una respuesta de la sociedad civil frente a las tramas del poder político y económico, siendo importante mencionar que —según los datos proporcionados por *The Guardian* en colaboración con Global Witness— cincuenta y cuatro activistas ambientalistas del mundo han sido asesinados durante el 2018 en lo que lleva del año (Ulmanu, Evans y Brown 2018).²⁹

Desde esta perspectiva, Vicuña y Tijoux elaboran retóricas de la resistencia que no solo vuelven porosos los límites entre el arte y lo político, sino que además nos invitan a desaprender nuestras pedagogías coloniales. Sus discursos a favor de la descolonización de la naturaleza se realizan desde un posicionamiento de descolonización epistémico y corporal: ambas 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 epistémico. De esta manera polemizan 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

²⁷ 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 la llamada Guerra del Agua que tuvo lugar en Cochabamba, Bolivia, en el año 2000.

²⁸ La influencia de la música andina está de moda en el pop alternativo nacional (tengo en mente a cantantes como Gepe o Pedro Piedra). Ahora bien, la diferencia de ellos con Tijoux radica en que la incorporación de estas sonoridades indígenas no es solo un arreglo musical, sino que también resulta coherente con el discurso de descolonización propuesto en *Vuelvo*.

²⁹ Al momento de redactar este artículo, la última actualización de la cifra de activistas asesinados correspondía al 17 de julio de 2018.

naturaleza viva, sagrada y activa y coincidiendo en la movilización de un imaginario andino en su defensa del agua como bien comunitario.

Por último, me interesa resaltar que los trabajos de Vicuña y Tijoux no caen, a mi parecer, en discursos esencialistas o esencializantes sobre los conocimientos indígenas de los cuales se apropian. Lejos de las concepciones puristas sobre las identidades culturales, en sus producciones se yuxtaponen, tensionan y complementan distintos saberes, disciplinas artísticas y soportes que alteran cualquier noción fija de cultura. Ya sea desde el arte conceptual o el *hip-hop*, ambas artistas elaboran —desde un locus abigarradamente mestizo— poéticas activistas, descolonizadoras y ecológicas, que nos invitan a desnaturalizar nuestra manera de imaginar e interactuar con la naturaleza y a poner en valor los conocimientos y las formas de vida de los pueblos indígenas del continente.

Información sobre la autora

María José Barros es doctora en literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile y académica de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, donde desarrolla una investigación Fondecyt sobre los cruces entre activismo, artistas mujeres y descolonización en la escena chilena actual. Como especialista en poesía chilena y mapuche contemporánea ha publicado varios artículos al respecto. Además, ha trabajado en el Archivo Manuel Rojas UC y es editora junto con Pía Gutiérrez del libro *Manuel Rojas: Una oscura y radiante vida. Nuevas lecturas y aproximaciones críticas* (en prensa).

Referencias

- Alimonda, Héctor. 2011. "La colonialidad de la naturaleza: Una aproximación a la Ecología política latinoamericana". En *La naturaleza colonizada: Ecología política y minería en América Latina*, coordinado por Héctor Alimonda. Buenos Aires: CLACSO.
- Amich, Candice. 2014. "From Precarity to Planetarity: Cecilia Vicuña's *Kon Kon*". *Global South* 7 (2): 134–152. DOI: <https://doi.org/10.2979/globalsouth.7.2.134>
- Ariz Castillo, Yenny Karen. 2015. "La red espiritual de Ollaytantambo en *La Wik'uña*, de Cecilia Vicuña: Agua, piedra y luz". *Revista de Humanidades* 2 (2015): 1–28. DOI: <https://doi.org/10.15517/h.v5i2.21210>
- Barrios, Silvia. 2004. "Canto indígena: El sonido sagrado". En *El lenguaje de los dioses*, editado por Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Bustos, Beatriz, Manuel Prieto, y Jonathan Barton. 2015. "Ecología política: Naturaleza, propiedad, conocimiento y poder". En *Ecología política en Chile: Naturaleza, propiedad, conocimiento y poder*, editado por Beatriz Bustos, Manuel Prieto y Jonathan Barton. Santiago: Editorial Universitaria.
- Cabello, Claudia. 2018. "La construcción de una intelectual transnacional". En *Artesana de sí misma: Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra*. West Lafayette, IN: Purdue University Press.
- Cajigas-Rotundo, Juan Camilo. 2007. "La biocolonialidad del poder: Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo". En *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 y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Carreño, Rubí. 2013. *Av. Independencia: Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago: Cuarto Propio.
- Coleman, Vera. 2016. "El huso en el centro del universo: El entrelazamiento cuántico en la poesía visual de Cecilia Vicuña". *Letras Femeninas* 46 (1): 179–254.
- Felshin, Nina. 2001. "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo". *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Traducido por Paloma Blanco. Editado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Exposito. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gamboa, Julieta. 2012. "Cecilia Vicuña: Trama y urdimbre de la palabra: El tejido/texto". *Revista de Literaturas Populares* 2: 505–521.
- García, Marisol. 2016. "Violeta Parra, bordadora chilena: Por Madeleine Brumagne. Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión (1964)". En *Violeta Parra en sus palabras: Entrevistas (1954–1967)*. Santiago: Catalonia.
- Madison, Soyini D. 2010. *Acts of Activism. Human Rights as Radical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511675973>
- Mellor, Mary. 2000. *Feminismo y ecología*. Traducido por Ana María Palos. México, DF: Siglo XXI.
- Mignolo, Walter. 2007. "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura: Un manifiesto". En *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 y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Mouffe, Chantal. 2007. "Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica". En *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mouffe, Chantal. 2011. *En torno a lo político*. Traducido por Soledad Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Museo Nacional de Historia Natural. 2016. *El niño del cerro El Plomo*. Santiago.
- Parra, Violeta. 1998. *Décimas. Autobiografía en verso*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Pérez de Arce, José. 1995. "Voz ritual". *Música en la piedra. Música prehispánica y sus ecos en Chile actual*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Prieto, Manuel. 2015. "La ecología (a)política del modelo de aguas chileno". En *Ecología política en Chile: Naturaleza, propiedad, conocimiento y poder*, editado por Beatriz Bustos, Manuel Prieto y Jonathan Barton. Santiago: Editorial Universitaria.
- Quijano, Aníbal. 1992. "Colonialidad y modernidad/razionalidad". *Perú Indígena* 13: 11–20.
- Rancière, Jacques. 2006. *Política, policía, democracia*. Traducido por María Emilia Tijoux. Santiago: LOM.
- Rastier, François. 1976. "Sistemática de las isotopías". En *Ensayos de semiótica poética*, compilado por A. J. Greimas. Barcelona: Planeta.
- Reyes, Luis Alberto. 2009. *El pensamiento indígena en América: Los antiguos andinos, mayas y nahuas*. Buenos Aires: Biblos.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax Utxiwa: Una reflexión sobre las prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2009. *Una epistemología del Sur*. México, DF: Siglo XXI.
- Schroedl, Annette. 2008. "La capacocha como ritual político: Negociaciones en torno al poder entre Cuzco y los curaca". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 37. <http://journals.openedition.org/bifea/3218>. DOI: <https://doi.org/10.4000/bifea.3218>
- Sepúlveda, Magda. 2000. "Cecilia Vicuña: La subjetividad poética como una operación contracarástica". *Revista Chilena de Literatura* 57: 111–126.
- Sherbondy, Jeanette E. 1987. "Organización hidráulica y poder en el Cuzco de los incas". *Revista Española de Antropología Americana* 27: 117–153.
- Shiva, Vandana. 2001. *Biopiratería. El saqueo de la naturaleza y del conocimiento*. Traducido por Isabel Bermejo. Barcelona: Icaria.
- Shiva, Vandana. 2004. *Las guerras del agua. Privatización, contaminación y lucro*. Traducido por Susana Guardado. México, DF: Siglo XXI.
- Tapia González, Aimé. 2018. *Mujeres indígenas en defensa de la tierra*. Madrid: Cátedra.
- Tijoux, Ana. *Vengo*. 2014. Nacional Records. CD.
- Tijoux, Emilia, Marisol Facuse y Miguel Urrutia. 2012. "El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?". *Polis* 33: 429–449. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0718-65682012000300021>
- Ulmanu, Monica, Alan Evans y Georgia Brown. 2018. "The Defenders: Recording the Deaths of Environmental Defenders around the World". *The Guardian*, 27 de febrero. <https://www.theguardian.com/environment/ng-interactive/2018/feb/27/the-defenders-recording-the-deaths-of-environmental-defenders-around-the-world>.
- Vicuña, Cecilia. 1994. *Ceque Fragments / Fragmentos de un ceque*. Santa Fe, NM: Center for Contemporary Arts.
- Vicuña, Cecilia. 1997. "Andina Gabriela". En *Una palabra cómplice: Encuentro con Gabriela Mistral*, editado por Raquel Olea y Soledad Fariña. Santiago: Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada.
- Vicuña, Cecilia. 2006. "Respuesta a Pascua Lama". *Cecilia Vicuña*. http://www.ceciliavicuna.org/esp_poema.htm.
- Vicuña, Cecilia. 2007. *Sabor a mí*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Vicuña, Cecilia. 2017. "Cecilia Vicuña Quipu Mapocho (MNBA)". *Vimeo*. 2017. <https://vimeo.com/224989642>.
- Vicuña, Cecilia. 2017. "Quipu Mapocho". *Movimientos de Tierra: Arte y naturaleza*. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago.
- Zuidema, R. T. 1995. *El sistema de ceques del Cuzco: La organización social de la capital de los incas*. Traducido por Ernesto Salazar. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

How to cite this article: Barros, María José. 2020. Aguas y ríos: Activismo, descolonización y naturaleza en Cecilia Vicuña y Ana Tijoux. *Latin American Research Review* 55(3), pp. 544–559. DOI: <https://doi.org/10.25222/larr.714>

Submitted: 21 August 2018

Accepted: 06 June 2019

Published: 08 September 2020

Copyright: © 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

LARR

Latin American Research Review is a peer-reviewed open access journal published by the Latin American Studies Association.

OPEN ACCESS 