DOSSIER

CANCIÓN, VOZ, RITMO. ANA TIJOUX Y EL RAP COMO ESPACIO HABITABLE Y RESILIENTE

SONG, VOICE, RHYTHM. ANA TIJOUX AND RAP AS A LIVABLE AND RESILIENT SPACE

Paola Felicioni
Universidad Roma Tre
Magister en Información, Edición y Periodismo en la Universidad Roma Tre con una tesis titulada Notas políticas. La música de protesta chilena entre la experimentación y la revuelta. *La tesis es el resultado de un trabajo de investigación semestral en Santiago de Chile. Licenciada en Piano clásico por el Conservatorio Licinio Refice de Frosinone, actualmente está matriculada en el curso de Composición en el Conservatorio Francesco Morlacchi de Perugia.*
Contacto: felicionipaola23@gmail.com
ORCID: 0009-0008-1300-5130
DOI: 10.5281/zenodo.23593050

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Ana Tijoux
Ritmo
Canción
Política
Comunidad

Este artículo tiene como objetivo analizar cómo la música de la rapera chilena Ana Tijoux ha logrado expresar con tanta eficacia el sufrimiento, la ira y la resistencia de individuos y colectividades. La voz, el ritmo y la propia naturaleza del género rap colaboran para dar vida a un espacio libre y plural, en el que cada individuo, independientemente de su procedencia, profesión, orientación afectiva o pertenencia religiosa, puede percibirse como parte de una comunidad, de un único espacio habitable. En el álbum Vengo *(2014), la artista reúne canciones de carácter abiertamente contestatario dedicadas a diversos temas sociopolíticos; entre ellas,* Antipatriarca *y* Somos Sur*, objeto del presente análisis, constituyen ejemplos emblemáticos de la fuerza expresiva y política de la producción de la artista. Partiendo de la literatura académica sobre el tema, el artículo investiga la función del ritmo en el discurso verbal y el potencial evocador e inclusivo de la voz y la canción como prácticas políticas y comunitarias, articulando el análisis a través de un examen de la estructura vocal, instrumental, rítmica y textual de las canciones. En conclusión, el rap de Ana Tijoux se configura no solo como una forma estética, sino como una práctica vocal encarnada que, a través del ritmo, produce pertenencia y activa procesos de subjetivación colectiva.*

ABSTRACT

KEYWORDS

Ana Tijoux
Rhythm
Song
Politics
Community

This article aims to analyse how the music of Chilean rapper Ana Tijoux has managed to so effectively express the suffering, anger and resistance of individuals and communities. The voice, rhythm and very nature of the rap genre work together to create a free and pluralistic space in which each individual, regardless of their origin, profession, emotional orientation or religious affiliation, can perceive themselves as part of a community, of a single habitable space. In the album Vengo *(2014), the artist brings together songs of an openly rebellious nature dedicated to various socio-political themes; among them,* Antipatriarca *and* Somos Sur*, the subject of this analysis, are emblematic examples of the expressive and political force of the artist's work. Based on academic literature on the subject, the article investigates the function of rhythm in verbal discourse and the evocative and inclusive potential of voice and song as political and community practices, articulating the analysis through an examination of the vocal, instrumental, rhythmic and textual structure of the songs. In conclusion, Ana Tijoux's rap is configured not only as an aesthetic form, but also as an embodied vocal practice that, through rhythm, produces belonging and activates processes of collective subjectivation.*

Fecha de envío: 26/02/2026 **Fecha de aceptación: 31/03/2026**

Introducción

> El Hip Hop es el gran lenguaje de los migrantes. Por eso hay rap en Senegal, hay rap en Turquía, hay rap en Chile [...] es como la música de los sin tierra y los sin voz
> *Emol*, 2013.

Ana Tijoux,[1] cantautora, rapera y activista chilena, es una figura central del rap feminista y descolonial latinoamericano. La artista, hija de activistas políticos que fueron encarcelados y luego obligados al exilio durante la dictadura pinochetista, encarna una experiencia histórica marcada por el desplazamiento, la violencia política y la reconstrucción de la identidad.

Su voz, atravesada por la migración, la herencia de la dictadura chilena y una conciencia feminista radical, se constituye como colectiva. En este sentido, Ana Tijoux se declara hija del exilio no solo en términos biográficos, sino como sujeto cuya enunciación se produce en la encrucijada de lenguas, territorios y memorias.

En este proceso, el rap constituye un punto clave: se ofrece como territorio político activo y "tierra fronteriza", lugar ideal de encuentro entre diferentes subjetividades, culturas e identidades. En su interior no hay ninguna referencia a una identidad fija, la lengua que se utiliza está salpicada de acentos, ritmos y resonancias populares que remiten a una comunidad ampliada. La práctica musical de Ana Tijoux se configura así como una forma de subjetivación política en la que la experiencia individual se abre a una dimensión colectiva.

La obra de la artista se inscribe en la tradición de la canción popular latinoamericana, en la que la voz no se limita al simple papel de vehículo expresivo, sino que se presenta como el lugar mismo en el que se articulan el cuerpo, la memoria y la identidad.

[1] Ana María Tijoux Merino, conocida artísticamente como Ana Tijoux, nació en Francia en 1977. Durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, sus padres, activistas políticos chilenos, fueron hechos prisioneros y, una vez liberados, obligados al exilio. La familia regresó a Chile en 1993 y, en 1997, con solo veinte años, Ana inició su carrera artística dentro del grupo de rap Makiza. En 2006, la cantante decidió continuar su búsqueda musical de forma independiente, dedicándose a los primeros experimentos de fusión que darían lugar al álbum 1977 (2009), un gran éxito en la carrera solista de la artista. Desde 2009, Ana, figura de referencia del rap feminista y descolonial latinoamericano, sigue creando obras impulsadas por un profundo compromiso contestatario en el ámbito político e innovador en el musical. Después de 1977, de hecho, la carrera de la artista seguirá evolucionando rápidamente y, con ella, sus vínculos con los movimientos sociales y estudiantiles, de los que serán portavoces los álbumes *La Bala* (2011) y *Vengo* (2014).

La canción de Ana Tijoux construye, a través de la voz del rap, un territorio de memoria y pertenencia entendido como práctica estética y política. En ese territorio, la música se convierte en un archivo sensible de experiencias colectivas y la canción se configura como un espacio en el que la historia puede ser recordada, cantada y compartida. Además, en el rap de la artista, la letra no preexiste a la voz: se realiza plenamente en ella. El sentido emerge del acento, del ritmo, de la respiración y de la presencia corporal de quien canta. La voz no acompaña a la letra, sino que la constituye como experiencia viva.

A la luz de las reflexiones de Gilles Deleuze y Félix Guattari, la canción de Ana Tijoux puede interpretarse como un "estribillo": una creación artística capaz de producir un espacio habitable, un territorio común en respuesta a la precariedad histórica y simbólica. A través de la repetición rítmica, el flujo y la circulación de la voz, la canción delimita un espacio de reconocimiento y pertenencia, en el que la memoria se vuelve compartible y el dolor histórico encuentra formas de enunciación colectiva (Deleuze y Guattari, 1988).

El ritmo y su potencial comunicativo no verbal

El concepto de ritmo merece, además, un análisis más detallado. La teoría literaria soviética del siglo XX lo convirtió, de hecho, en un controvertido objeto de estudio que, a partir del grupo OPOJAZ,[2] despertó el interés de figuras como, entre otras, Yuri Tynianov, conocido escritor y filólogo ruso. Este último, al analizar la relación entre el ritmo y la palabra desde el punto de vista poético-literario, afirma:

> No es posible considerar la palabra como el único elemento inseparable del arte literario, ni considerarla como "el ladrillo con el que se construye el edificio". La palabra es un elemento divisible en "elementos literarios mucho más pequeños". Por otra parte, es posible concebir el ritmo como sistema, prescindiendo de su papel funcional, solo si lo suponemos en su función específica, es decir, como factor constructivo (Tynianov, 1924: 36).

[2] El Opojaz (1916), acrónimo de Obščestvo izučenija poètičeskogo jazyka, es decir, "Sociedad para el estudio del lenguaje poético", fue uno de los dos núcleos fundadores del formalismo ruso junto con el Círculo Lingüístico de Moscú (1915). El objetivo principal del grupo era el estudio científico y estructural de la literatura y del lenguaje poético, cuyo uso, según ellos, debía mantenerse claramente separado del lenguaje cotidiano. Entre sus principales exponentes se encontraban Viktor Shklovski, Osip Brik y Roman Jakobson.

Desde los años veinte del siglo XX, por lo tanto, Tynjanov comprendió y profundizó en las potencialidades intrínsecas del concepto de ritmo que, lejos de limitarse a ser un elemento decorativo del verso, se eleva a principio de organización del material poético. De este modo, el concepto de ritmo pasó de tener una connotación puramente métrica y acentuativa a ser un elemento fundamental en la concepción dinámica del lenguaje poético.

Unas décadas más tarde, en el frente occidental, esta teoría encontró espacio para desarrollarse y difundirse. Partiendo de un análisis de tipo etimológico,[3] para luego llegar a un enfoque puramente lingüístico, el estudioso francés Émile Benveniste rebautizó el ritmo como la configuración dinámica de la palabra, la manera en que el discurso toma forma y significado en el momento en que se pronuncia. En otros términos, el ritmo constituye la forma organizada que adopta un elemento en el momento en que se mueve, la configuración de algo que no tiene fijeza. Representa la forma que un contenido adopta durante su despliegue en el tiempo. (Benveniste, 1966).

El ritmo, por lo tanto, ya no puede considerarse una simple subcategoría de la forma; es el elemento organizador de un conjunto. El poeta y lingüista francés Henry Meschonnic se hace eco de estas conclusiones al afirmar que, cuando el ritmo se integra en el lenguaje, en un discurso, se encarga de organizarlo y resulta inseparable del significado de ese discurso. Según esta visión, el ritmo puede, sin embargo, traer consigo un sentido diferente al significado de las palabras que acompaña. Desde este punto de vista, no solo se ve sacudida la jerarquía del significado, sino también las subdivisiones tradicionales: el significado ya no es el significado, al menos no en sentido absoluto. (Meschonnic, 1982: 69-71).

> El ritmo como organización del discurso, y por tanto del sentido, pone de relieve la evidencia empírica de que el sentido solo existe a través y para los sujetos. Que el sentido está en el discurso, no en el lenguaje. […] Si el sentido es una actividad del sujeto, si el ritmo es una organización del sentido en el discurso, el ritmo es necesariamente una organización o una configuración del sujeto en su discurso. Una teoría del ritmo en el discurso es, por lo tanto,

[3] Benveniste cuestionó la etimología común que derivaba la palabra griega rhythmós (ῥυθμός) de rheîn (ῥεῖν), es decir, "fluir". Sostuvo que la palabra griega no indicaba un movimiento fluido y regular, sino más bien la forma momentánea que adopta lo que está en movimiento, una configuración provisional determinada por el nivel situacional y temporal.

> una teoría del sujeto en el lenguaje. No puede haber teoría del ritmo sin teoría del sujeto, ni teoría del sujeto sin teoría del ritmo (Meschonnic, 1982: 71).

Las líneas de estas reflexiones intercontinentales fueron recogidas y profundizadas, apenas unos años antes, por la lingüista y psicoanalista búlgaro-francesa Julia Kristeva, quien, con su obra *La revolución del lenguaje poético* (1974), transformó la semiótica –la ciencia del estudio de los signos– en un campo de investigación de las pulsiones corporales que actúan y se manifiestan a través del lenguaje.

Para la autora, el ritmo no es solo un elemento musical, sino la huella física y pulsional que precede a la palabra estructurada. Desde esta perspectiva, Kristeva rompe con la lingüística tradicional al introducir la distinción entre "lo simbólico" y "lo semiótico" e identificar como componente principal del primero el orden, la gramática y, en general, las reglas del habla, mientras que, como componente característico del segundo, el ritmo.

Con ello, la estudiosa se refiere a esa fuerza "revolucionaria" tan palpable como intraducible hecha de impulsos, ímpetos, repeticiones y ritmo que, aunque no "diga" nada, impregna el lenguaje con una energía hija del cuerpo y de sus pulsiones preverbales: el ritmo de la respiración, del latido cardíaco y de los sonidos que un recién nacido intercambia con su madre antes de aprender a hablar.

Retomando un término de Platón, la autora llega así a definir como "chora" ese espacio aún no estructurado donde domina el ritmo. Es una especie de "matriz" del lenguaje donde los sonidos y los movimientos aún no tienen un significado lógico, pero están cargados de emoción. En la poesía y la literatura de vanguardia (Mallarmé o Joyce), el ritmo toma el control sobre la sintaxis, permitiendo que el inconsciente emerja.

A partir de estos análisis, la práctica musical de Ana Tijoux puede, por lo tanto, interpretarse como una configuración rítmica del sujeto en el discurso, como la encarnación de esa fuerza –aquí, a todos los efectos, revolucionaria– que vibra, baila y se estremece en los cuerpos del "Sur del mundo".

El rap, entendido como forma de enunciación, se convierte así en el espacio en el que la voz y el ritmo organizan el sentido y, al hacerlo,

construyen una posición subjetiva y política capaz de hacerse colectiva también gracias al origen pulsional y preverbal que la anima.

El rap: un género plural

La "apertura de las fronteras" políticas, sociales e ideológicas requiere a menudo una forma musical libre, que permita el flujo de ideas y contenidos entre diferentes estilos y géneros. En el contexto latinoamericano de finales del siglo XX y principios del XXI, impregnado por el constante intercambio de material musical dentro de la ola de la fusión, el rap merece un discurso aparte.

De hecho, los brotes de este género nacieron precisamente del terreno fértil producido por la hibridación musical. Como sostiene el periodista y sociólogo Jeff Chang (2005), el hip hop se desarrolló como una fusión entre numerosas tradiciones, estilos musicales y movimientos culturales. De hecho, desde su nacimiento en el South Bronx neoyorquino de los años 70 del siglo XX, el género se distinguió por la coexistencia de elementos tanto locales como transnacionales, capaces de dar voz a una comunidad multicultural, multilingüe y multiétnica. La cultura hip hop, profundamente arraigada en el tejido urbano, comprende varias ramas: DJing, breakdancing, graffiti, knowledge (conciencia social) y rap. Este último representa el componente verbal del género y, por lo tanto, el más directamente relacionado con la primera y más sentida de las instancias que definieron su nacimiento: la denuncia sociopolítica.

> En el rap no se escriben y versifican palabras solo porque riman, se rapean ideas. El rap es un dispositivo estético que tematiza, como en una densa red en constante entrelazamiento, las relaciones entre diferentes ámbitos: comunidades, territorios, prácticas culturales, tecnología, cuestiones raciales, sociales, económicas, sexuales, políticas y [...] ecológicas (Donoso Aceituno, 2018: 11).

Entre los muchos aspectos dignos de consideración, uno de los más característicos del rap es la reapropiación, por parte de una comunidad, de su propio territorio. Nacido como respuesta creativa a la marginación, la violencia estructural y la degradación urbana, el rap, al igual que otras ramas del hip hop, constituye una forma de resiliencia cultural y simbólica. A través del graffiti, el breakdance, el rap y el DJing, los y las jóvenes transforman los

espacios públicos degradados en lugares de identidad, expresión y protesta. (Tricia, 1994). Andy Bennett recurre al concepto de "reterritorialización cultural" (2004: 180) para definir este proceso que, observado desde el punto de vista de los territorios y las colectividades víctimas de la violencia colonial, se vuelve aún más vital. (Donoso Aceituno, 2018: 12). Si, por un lado, se representa el hip hop como un movimiento, por otro se define el rap como una disciplina o práctica poética capaz de convertirse no solo en portavoz de una comunidad, sino también en instrumento de delimitación y reapropiación del territorio que esta última reconoce como propio.

A nivel estructural, se trata de un género que, en línea con sus orígenes fusionados, se ha abierto a menudo al contacto con otras formas musicales, registrando un importante crecimiento tanto en términos de versatilidad como de difusión. La hibridación musical entre el rap, las tradiciones andinas, los sonidos populares latinoamericanos y las formas de la canción contemporánea funciona, por lo tanto, también como una estrategia rítmica de subjetivación: el encuentro entre diferentes géneros produce una forma discursiva capaz de incluir diferentes memorias, cuerpos y territorios.

La voz de Ana Tijoux lleva consigo el trauma del exilio, la memoria histórica chilena y la lucha política latinoamericana, traduciendo todo ello en una práctica discursiva en la que el sujeto que habla nunca está aislado, sino que se constituye en relación con un "nosotros" inconsciente del concepto de "barrera", evocado por la repetición, el estribillo, la posibilidad de una coralidad compartida, el encuentro entre timbres y sonoridades características de mundos musicales y contextos sociales diferentes.

El rap, atravesado por instrumentos, timbres y estructuras procedentes del repertorio andino y popular, se convierte así en el lugar donde el sujeto se configura como históricamente situado y colectivamente compartible. El repertorio de la artista franco-chilena Ana Tijoux es una brillante demostración de ello.

Ana Tijoux y la canción como espacio político habitable *Antipatriarca* y *Somos Sur*

En una entrevista concedida en 2014 a *El Desconcierto*, Ana Tijoux cuenta que durante años había deseado incorporar la música del continente en sus álbumes, pero que esa intención solo se materializó con *Vengo*, tras un viaje

por América Latina que la llevó a plantearse preguntas sobre su identidad artística y su papel en la escena musical global:

> Fue entonces cuando me pregunté: yo hago rap, es lo que me gusta, pero ¿cómo sería mezclarlo con la música de aquí? Porque la colonización cultural y musical ha sido tan violenta que incluso resulta difícil emprender el proceso de "purificación" y auto descolonización. (*El desconcierto*, 2014).

El álbum se propone, por tanto, como una recuperación de las tradiciones musicales populares de América Latina: aquí instrumentos como la quena, el charango, el cuatro, el quenacho, el cajón peruano[4] y la gaita colombiana[5] se fusionan con el *flow* típicamente rapero; el resultado es irresistible.

En cuanto a las letras, mantienen el tono contestatario de siempre, pero abordan nuevos temas como la lucha contra el patriarcado (*Antipatriarca*), la guerra (*Oro negro*), la segregación urbana (*No más*) y el capitalismo (*Todo lo sólido se desvanece en el aire*), la protección de la naturaleza (*Río abajo*) y la maternidad (*Emilia* y *Los peces gordos no pueden volar*), lo que demuestra el compromiso sociocultural del artista.

> "Vengo" nace de la necesidad […] de integrar en mi música instrumentos latinoamericanos y encontrar una especie de lenguaje, una fusión entre el lenguaje del rap o del hip-hop –que es lo que practico– y la recuperación, en cierto modo, de esa instrumentación que nos gusta, que forma parte de nuestra historia y de nuestra epidermis social. Entonces recuperamos las gaitas colombianas, el charango, me puse a escuchar música boliviana, peruana, ecuatoriana, en fin, fue una mezcla (Goodman, 2014: s/p).

Las canciones incluidas en *Vengo* hacen visibles y audibles las subjetividades excluidas, silenciadas y racializadas por el capitalismo transnacional: pueblos indígenas, mujeres, migrantes, refugiados, pobres.

[4] El cajón peruano es un instrumento de percusión originario de Perú, hoy muy extendido en diversos géneros musicales, desde el flamenco hasta el jazz, pero nacido en el seno de las culturas afrodescendientes de la costa peruana.

[5] La gaita colombiana es un instrumento de viento tradicional de la costa caribeña de Colombia, profundamente vinculado a la música cumbia y a las tradiciones indígenas, africanas y españolas. No debe confundirse con la «gaita gallega» europea: se trata, de hecho, de un aerófono tubular fabricado con cactus o madera, con un sonido crudo y profundo.

Antipatriarca, incluida en este último álbum, se ha convertido en un auténtico himno de los movimientos feministas en América Latina.[6] Durante el primer semestre de 2018, las estudiantes chilenas ocuparon universidades, escuelas y calles de diferentes ciudades, dando vida a un movimiento feminista que logró abrirse paso en la esfera pública, desencadenando un debate urgente sobre las nuevas articulaciones del patriarcado y la precarización de la vida de las mujeres. Al igual que ocurrió en 2016 con las marchas lideradas por el movimiento #NiUnaMenos, la letra de la canción *Antipatriarca*, dedicada a temas como la violencia de género, la opresión económica y el colonialismo cultural, se ha convertido en el manifiesto de una lucha colectiva.

Yo puedo ser tu hermana tu hija, Tamara Pamela o Valentina
Yo puedo ser tu gran amiga incluso tu compañera de vida
Yo puedo ser tu gran aliada la que aconseja y la que apaña
Yo puedo ser cualquiera de todas depende de como tu me apodas
Pero no voy a ser la que obedece porque mi cuerpo me pertenece
Yo decido de mi tiempo cuando quiero y donde quiero
Independiente yo nací, independiente decidí.

Yo no camino detrás de ti, yo camino de la par aquí
Tu no me vas a humillar, tu no me vas a gritar
Tu no me vas someter tu no me vas a golpear
Tu no me vas denigrar, tu no me vas obligar
Tu no me vas a silenciar tu no me vas a callar

No sumisa ni obediente
Mujer fuerte insurgente
Independiente y valiente
Romper las cadenas de lo indiferente
No pasiva ni oprimida
Mujer linda que das vida
Emancipada en autonomía
Antipatriarca y alegría
A liberar

[6] Otros ejemplos son *Somos Sur* (2014) y *No estamos solas* (2020), ambos realizados en colaboración con la rapera palestina Shadia Mansour.

> Yo puedo ser jefa de hogar, empleada o
> intelectual
> Yo puedo ser protagonista de nuestra historia y la que agita
> la gente la comunidad, la que despierta la vecindad
> La que organiza la economía de su casa de su familia
> Mujer linda se pone de pie
> Y a romper las cadenas de la piel
> […]

La canción tiene sus raíces en la toma de conciencia por parte de la artista de la importancia de los conocimientos feministas como fuente de testimonio e inspiración creativa.

> "Antipatriarca" es una canción que nace, debo ser muy honesta, del hecho de que siempre me he sentido muy ignorante en lo que respecta al feminismo, porque vivimos en un sistema intrínsecamente machista. Sin darnos cuenta, repetimos patrones machistas, porque nos los inculcan desde la educación más temprana, a través de la televisión, las aulas escolares, etcétera. El feminismo siempre me ha parecido algo lejano. Tengo que ser sincera: me puse a leer a Gabriela Mistral y Simone de Beauvoir. Gabriela Mistral: poetisa chilena ganadora del Premio Nobel y gran feminista, libertaria. Me enamoré de su obra, de su poesía. Me hizo despertar algo dentro, una especie de clic, de interrogación y reflexión sobre la condición de la mujer. A esto se sumó también el observar la historia, incluso la revolucionaria de izquierda de América Latina, y darme cuenta de que está hecha solo de hombres, no hay mujeres. Solo hay figuras masculinas. Así surgió también la necesidad de preguntarse qué pasa con la mujer y con su invisibilización. "Antipatriarca" es una canción que busca el orgullo, pero no un orgullo superficial, sino arraigado en la identidad de género, y lucha contra la violencia contra las mujeres, muy extendida en América Latina (Goodman, 2014: s/p).

Sin embargo, para aprovechar este patrimonio es necesario tener muy presente el concepto de interseccionalidad desarrollado por los feminismos negros, latinoamericanos y descoloniales. Como explica María Lugones (2007: 186-209), el enfoque interseccional cuestiona la lógica de homogeneización y separación categórica que tiende a considerar, por ejemplo, la definición de "mujer" como una entidad estática y definida por las normas impuestas por el grupo dominante: blanca, burguesa y

heterosexual. Esta etiqueta monocromática priva de reconocimiento identitario a todas aquellas que no encajan en el ideal histórico impuesto. La interseccionalidad, por lo tanto, hace visible el entrelazamiento de las opresiones raciales, sexuales, de género y de clase infligidas sistemáticamente a las figuras femeninas procedentes de contextos sociales y culturales marginados. En el texto de *Antipatriarca*, la voz se dirige a un colectivo femenino compuesto por mujeres de diferentes condiciones sociales y dispuestas a reivindicar sus derechos tanto en espacios públicos como privados. Esta pluralidad también se refleja en el videoclip oficial de la canción, en el que se superponen breves secuencias de imágenes protagonizadas principalmente por mujeres, pero también por hombres y niños, de diferentes etnias, edades, profesiones, orientaciones sexuales y nacionalidades. El video, con sus subjetividades, cuerpos en resistencia y entrelazamiento de voces, cuestiona el modelo tradicional y heteronormativo de familia, incluyendo a las parejas homosexuales y a las familias monoparentales como parte de esta lucha colectiva contra el patriarcado. De ello se deriva la legitimación de aquellas masculinidades y cuerpos disidentes representados por *El Che de los Gays*,[7] cuya actuación cuestiona el estereotipo del hombre revolucionario (*El desconcierto*, 2015).

El proyecto musical de Ana Tijoux promueve, por tanto, también un empoderamiento colectivo entre quienes, aunque con sus propias especificidades, se reconocen como testigos de una historia compartida de violencia. A nivel puramente musical, la cantautora confía la apertura de la canción al *festejo*, una danza peruana de origen africano cuyo ritmo está marcado por el *cajón* peruano. El típico ritmo afrolatino inicia la canción y, reforzado por el canto de la quena, prepara la entrada de la voz que, en su flujo incesante, es sostenida por el charango, la guitarra acústica y la percusión, todo ello intercalado con el breve pero puntual comentario de la quena.[8]

Hacia el final del primer minuto de música se escucha el estribillo, en el que la voz de la cantante se acompaña de coros y añadidos rítmicos que

[7] El "Che de los Gays" es una figura emblemática y provocadora surgida en el contexto de las protestas sociales y las luchas LGBTQIA+ en Chile. Se trata de una performance política y artística que utiliza la imagen icónica de Che Guevara, símbolo global de la revolución, superponiéndola a un cuerpo queer para subvertir los imaginarios hegemónicos que asocian el acto revolucionario con sujetos imprescindiblemente viriles y heroicos. El propio cuerpo del intérprete se convierte en un espacio político, exhibido con orgullo y vulnerabilidad contra las normas patriarcales y cis-heteronormativas. El *Che de los Gays* también critica la homofobia y el sexismo presentes en algunos movimientos progresistas y de izquierda latinoamericanos, cuestionando la coherencia entre los discursos de liberación y las prácticas excluyentes.

[8] 0:01 – 0:49 del videoclip oficial: https://www.youtube.com/watch?v=RoKoj8bFg2E

favorecen el aumento de la tensión armónica.[9] En la segunda parte del estribillo (1:03), el comentario, hasta ahora confiado a la quena, pasa a las voces de la trompeta, el saxofón tenor y el trombón. La segunda estrofa (1:34) recupera el acompañamiento musical de la primera para desembocar en el segundo estribillo,[10] que, estructuralmente coherente con su exposición anterior, nos acompaña hasta el final de la canción.

La elección del festejo para experimentar la fusión entre el hip hop y el latín no solo representa un homenaje a los migrantes peruanos y a la cultura negra del continente latinoamericano, sino también una referencia explícita a un clima festivo y alegre, elemento a menudo distintivo de la música de resistencia. La investigadora Rubí Carreño Bolívar ha analizado esta tendencia formulando el concepto de biopoética. En su libro *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*, la estudiosa define la biopoética como una "respuesta artística al biopoder" (2013: 16). Esta respuesta se manifiesta en la literatura, la música y la performance, donde los sujetos reivindican el cuerpo, el placer, la danza, la libertad y la pertenencia a un colectivo alegre como respuesta política y estética a la violencia.

En el caso de "Anita" Tijoux, la respuesta biopoética a la violencia patriarcal y su lógica de muerte se manifiesta en la elección de una danza como el *festejo* y en la reivindicación de los cuerpos reunidos. El verso del texto "anti patriarca y alegría" reafirma este concepto fundamental: la celebración de la vida es la primera de las tácticas de resistencia.

En *Somos Sur*, otra canción icónica de *Vengo* (2014), el concepto de descolonización se extiende desde la dimensión íntima de la artista a una colectiva y comunitaria (Barros, 2020). Aquí, gracias también a la colaboración con la rapera palestino-británica Shadia Mansour,[11] la denuncia de la colonización adquiere una dimensión global desde una localización geopolítica precisa: el Sur del mundo.

[9] 0:49 – 1:03

[10] 2:02 – 3:03

[11] Nacida en Londres en 1985, Shadia Mansour es una rapera británico-palestina, conocida como la "First Lady of Arabic Hip-Hop". Hija de padres cristianos palestinos originarios de Haifa y Nazaret, creció en el Reino Unido, donde, desde niña, cantó en manifestaciones palestinas y se dio a conocer en la comunidad londinense. En 2003 comenzó a dedicarse al rap, mezclando letras en árabe e inglés con un fuerte compromiso político con la causa palestina y la resistencia cultural. Se define a sí misma como parte de una «intifada musical» contra la ocupación, el conservadurismo y la opresión femenina.

> Con Shadia tenemos muchos amigos en común, y... soy muy sincera: cada vez que veo a una mujer que hace rimas, que hace rap, siento un orgullo enorme, muchísimo orgullo, porque es un género dominado por los hombres. [...] Le escribí como una verdadera fan, le escribí: «Shadia, me encanta tu trabajo, me gustaría colaborar». Y tuve la suerte de que ella me conociera, conocía bien la historia de Chile gracias también a Víctor Jara, [...]. Pero también porque Chile tiene una de las comunidades palestinas más grandes del mundo, no sé si es la segunda o la tercera, después de Jordania. Así que, cuando Shadia vino, fue una auténtica locura: dimos un concierto y había gente incluso fuera del local. Nunca pensé que tendría un impacto así. Se entendió muy bien con mi papá, visitamos algunos centros de tortura con Shadia y ella encontró muchas similitudes con Palestina, en fin... muchas cosas nos unieron. Y de una simple y bonita colaboración, tuve la suerte de poder decir hoy que es mi hermana en la música y en la vida, para siempre. Hay algo que sucede cuando conoces a alguien y sientes que hay una conexión: un encaje, una complicidad histórico-social que te une aunque estés lejos (Tijoux, 2014).

A través de esta canción, las artistas se posicionan abiertamente contra cualquier forma de colonialismo: desde el imperialismo europeo y norteamericano hasta la ocupación de Palestina, desde la guerra en Siria hasta la militarización del Wallmapu.[12] Ambas articulan un discurso de resistencia basado en la colectividad y en la incansable alegría rebelde del *baile de los que sobran*.[13]

Como destaca Laurence De Backer en su trabajo de investigación (2021), *Somos Sur*, al igual que muchas de las canciones del álbum *Vengo*, se

[12] *Wallmapu* es el nombre con el que el pueblo mapuche se refiere a su territorio ancestral, es decir, el espacio geográfico y espiritual habitado por esta población antes de la colonización española. Se trata de un término rico en significado histórico, político y cultural. Wallmapu abarcaba las regiones de Biobío, La Araucanía, parte del Maule, Los Ríos y Los Lagos en Chile, los territorios del norte de la Patagonia, como Neuquén, Río Negro y parte de Chubut en Argentina. Hoy en día representa el símbolo de la resistencia indígena contra la colonización, el racismo ambiental, el acaparamiento de tierras y la violencia estatal. Los mapuches reclaman el reconocimiento de sus derechos colectivos sobre el Wallmapu, a menudo en conflicto con gobiernos, empresas forestales o mineras; activistas, artistas e intelectuales mapuches (como Alicia Cahuique, Francisca Linconao, o músicos como MC Millaray o Ankatu Alquinta) suelen hacer referencia al Wallmapu en sus obras o acciones.

[13] *El baile de los que sobran* es una de las canciones más emblemáticas de la historia contemporánea de Chile. Escrita en 1986 por la banda *Los Prisioneros*, se convirtió en un himno generacional y, posteriormente, en un símbolo de protesta en las movilizaciones sociales chilenas, especialmente durante el *Estallido Social* de 2019. La canción nace durante la dictadura de Augusto Pinochet, en un Chile marcado por profundas desigualdades sociales, represión política y un sistema educativo excluyente. El baile de los que sobran es un grito amargo contra las promesas incumplidas de progreso y la ilusión de que el sistema educativo del país es lo suficientemente democrático como para garantizar una vida mejor para todos.

apropia de categorías racializadas, como "indio" y "sur", para luego reinterpretarlas como identidades positivas.[14] Si bien es cierto que este enfoque, en su intento de revertirlas, acepta y reconoce las dicotomías raciales preestablecidas, también lo es que la fuerza del arte de Ana Tijoux reside precisamente en el hecho de que, para oponerse a las jerarquías impuestas por los sistemas de pensamiento occidentales, decida actuar desde una posición de "diferencia colonial". Este último concepto, elaborado sobre todo por teóricos como Walter Mignolo, Aníbal Quijano y María Lugones, se refiere a una asunción consciente de la propia posición histórica, social y cultural impuesta por el sistema colonial y poscolonial. Esta posición, en lugar de ser negada o eliminada, se utiliza como fuerza impulsora para la creación de una nueva identidad positiva, autónoma, orgullosa y resistente. En lugar de imaginar una realidad utópica que ignore la presencia y el impacto perjudicial de las categorías racializadas, Ana Tijoux reconoce su realidad actual y construye a partir de ahí su propuesta. De esta manera, ofrece a las víctimas de esta clasificación una guía para movilizarse, reivindicar sus derechos y dar vida a formas alternativas de resistencia para oponerse a las desigualdades perpetuadas por un sistema que las ha etiquetado como inferiores. Chile y Palestina se convierten, por tanto, en emblemas de la colaboración entre los pueblos del "Sur del mundo" promovida por las artistas.

Tu nos dices que debemos sentarnos
Pero las ideas solo pueden levantarnos
Caminar, recorrer, no rendirse ni retroceder
Ver, aprender como esponja absorber
Nadie sobra, todos faltan, todos suman
Todos para todos, todo para nosotros
Soñamos en grande que se caiga el imperio
Lo gritamos alto, no queda más remedio
Esto no es utopía, es alegre rebeldía
Del baile de los que sobran, de la danza tuya y
mía
Levantarnos para decir "ya basta"

[14] La primera, por ejemplo, se traduce en una identidad autodeterminada y definida según los principios de dignidad, solidaridad y comunidad. La segunda, cuyos miembros se presentan como víctimas de formas similares de explotación capitalista por parte de los antiguos poderes imperiales, se convierte en una alianza de resistencia supranacional.

Ni África, ni América Latina se subasta
Con barro, con casco, con lápiz, zapatear el fiasco

Provocar un social terremoto en este charco
Todos los callados (todos)
Todos los omitidos (todos)
Todos los invisibles (todos)
Todos, to, to, todos
Todos, to, to, todos

Nigeria, Bolivia, Chile, Angola, Puerto Rico y Tunisia, Argelia
Venezuela, Guatemala, Nicaragua, Mozambique, Costa Rica,
Camerún, Congo, Cuba, Somalía, México, República Dominicana,
Tanzania, fuera yanquis de América latina
Franceses, ingleses y holandeses, yo te quiero libre Palestina

((أعطني الميكروفون
الموسيقى هي اللغة الأم في العالم
انها تدعم وجودنا، وقالت انها تحمي جذورنا
توحدنا من سوريا الكبرى، أفريقيا، إلى أمريكا اللاتينية
هنا أنا مع أنيتا تيجوكس
هنا أنا مع أولئك الذين يعانون، وليس مع أولئك الذين باعوا لك
هنا أنا مع المقاومة الثقافية
من البداية، إلى النصر دائما!
أنا مع أولئك الذين ضد، مع أولئك الذين تعاونوا، مع أولئك الذين ليسوا إلى جانبنا
منذ بعض الوقت، وأنا حساب، لذلك قررت أن الاستثمار في بانكسي
بعد بان-كي اندلعت
وكما يقول المثل "يجب أن تكون الحالة مهددة ولكن في الواقع يجب أن يتوقف الوضع"
وبالنسبة لكل سجين سياسي حر، يتم توسيع مستعمرة إسرائيلية
ولكل تحية، هدمت ألف منزل
أنها تستخدم الصحافة حتى يتمكنوا من تصنيع
ولكن عندما يتم الحكم على عقوبتي، الواقع يقدم نفسه

[…]

(Dame el micrófono)

La música es la lengua materna del mundo.

Sustenta nuestra existencia y protege nuestras raíces.

Nos une desde la Gran Siria, África, hasta América Latina. Aquí estoy con Anita Tijoux.

Aquí estoy con los que sufren, no con los que te vendieron. Aquí estoy con la resistencia cultural.

Desde el principio, ¡siempre hasta la victoria!

Estoy con los que se oponen, con los que colaboraron, con los que no están de nuestro lado.

Hace tiempo que lo calculo, así que decidí invertir en Banksy después de que estallara el Ban Ki.

Como dice el refrán: "La situación debe ser amenazante, pero en realidad debe detenerse".

Saqueo, pisoteo, colonización, Matias Catrileo,[15] Wallmapu

Mil veces venceremos, del cielo al suelo, y del suelo al cielo

Vamos, sa, sa, sa, sa, sa, sa, sa, saltando

Caballito Blanco, vuelve pa' tu pueblo, no te tenemos miedo

Tenemos vida y fuego, fuego nuestras manos, fuego nuestros ojos

Tenemos tanta vida, y hasta fuerza color rojo

La niña María no quiere tu castigo, se va a liberar con el suelo Palestino

Somos africanos, latinoamericanos, somos este sur y juntamos nuestras manos[…]

Y por cada preso político liberado, se amplía una colonia israelí. Y por cada saludo, se derriban mil casas. Utilizan a la prensa para poder fabricar.

Pero cuando se dicta mi sentencia, la realidad se impone por sí sola.

La forma musical se convierte, una vez más, en un espacio compartido entre dos tradiciones musicales distintas y las realidades socioculturales de las que son portavoces. Los saxofones alto y soprano, tras dar un comienzo desenfrenado a la canción, se unen a la voz de Tijoux y al ritmo típicamente latino de la percusión.[16] El productor Andrés Celis pretende fusionar elementos electrónicos y tradicionales, remitiendo al encuentro transcultural representado en el video. No hay instrumentos típicamente andinos como el charango o la quena, pero la estructura rítmica y coral recuerda las raíces populares.

Además, merece la pena mencionar la contribución a la cohesión sociocultural que aportan las imágenes del videoclip oficial: durante toda la canción, vemos imágenes de calles llenas de personas de diferentes nacionalidades y etnias; algunos llevan la *kefiah*, otros la *montera,*[17] algunos

[15] Matías Catrileo era un joven estudiante de origen mapuche comprometido con la recuperación del territorio ancestral en Santa Margarita, una finca agrícola en disputa en Wenteche, región de la Araucanía. Fue asesinado por un carabinero mientras participaba en la ocupación de la finca en la noche del 3 de enero de 2008. En diciembre de 2011, la Suprema Corte de Justicia de Chile confirmó por unanimidad la condena a tres años y un día de prisión para el asesino, el carabinero Walter Ramírez. Sin embargo, la pena no se cumplió en la cárcel, sino que se le aplicaron beneficios como la libertad condicional con obligación de presentarse mensualmente.

[16] 0:01 - 0:26 del videoclip oficial: https://www.youtube.com/watch?v=EKGUJXzxNqc

[17] La *montera* es el sombrero típico del *tinku* andino. Este último deriva de una forma ritual de combate que se remonta a la época de los conquistadores españoles, quienes, al llegar a la región boliviana de Potosí, esclavizaron a la población indígena. Desde entonces, el *tinku* se ha convertido en el ejercicio catártico preferido de los pueblos aimara y quechua: el ritual se celebra durante las primeras semanas de mayo y, especialmente en algunas zonas de Bolivia, ha mantenido casi intacto su carácter belicoso. En poco tiempo, la ceremonia se convierte en una pelea

bailan el *tinku* andino y otros la *dabkeh*.[18] Las danzas rituales se alternan con un ritmo moderno, haciendo convivir diferentes imaginarios culturales sin jerarquías: las banderas palestinas y los trajes tradicionales chilenos comparten un espacio simbólico. Las calles, los muros y las danzas se convierten en espacios comunes de resistencia.

En la segunda parte de la primera estrofa, estos elementos se enriquecen con una melodía de sonidos típicamente árabes que, como en un torbellino, nos lleva al primer estribillo.[19] Aquí, un coro apela a "Todos los callados / Todos los omitidos / Todos los invisibles" en un canto cuya solemnidad recuerda algunas de las canciones más emblemáticas de la *NCC* (Barros, 2020). Inmediatamente después, las reminiscencias de la *Nueva Canción* vuelven a dar paso al rap, que nos transporta a un clímax ascendente cuyo punto álgido, gracias a las elecciones armónicas y melódicas, coincide con el último de los innumerables "países fantasmas" recordados por las artistas: Palestina.[20]

El escenario ahora es para Shadia Mansour, quien, en representación del pueblo palestino, se lanza a un *flow* en su lengua materna. La canción promueve una verdadera hermandad política: cada elemento sonoro y visual contribuye a la construcción de una resistencia compartida contra el colonialismo, el imperialismo y el neoliberalismo.

A la luz de su intento de eliminar las desigualdades y transformar las relaciones jerárquicas que marcan a Chile y al mundo entero, se puede decir que las canciones contenidas en *Vengo* anticiparon, en forma musical, las reivindicaciones sociales que surgirían años más tarde con el *Estallido social*. (De Backer, 2021). Del mismo modo que la explosión social buscó cambios estructurales profundos, *Vengo* representa un llamado a las armas: dejar de aceptar pasivamente estos modelos socioculturales e imaginar un futuro más justo, equitativo y digno para todes.

---

generalizada en la que no es raro que se produzcan muertes. No se trata en absoluto de enfrentamientos de carácter personal, sino que representan un espacio-tiempo designado para permitir a los habitantes desahogar lo que les aflige. La *montera* y los vistosos trajes que caracterizan el ritual representan la fuerte conexión de este pueblo con sus raíces andinas y la *Pachamama*.

[18] La *dabkeh* árabe es una danza popular que se practica sobre todo en Palestina, Líbano, Siria, Irak y Jordania y que originalmente estaba vinculada a momentos sociales alegres, como las bodas. Los participantes, hombres y mujeres, bailan juntos en círculo o en fila, tomados de la mano o de los hombros y moviéndose con pasos sincronizados, saltos y ritmos. La *dabkeh*, reconocida como danza nacional, desempeña un papel importante en la lucha por la protección del patrimonio cultural y la identidad del pueblo palestino.

[19] 0:27 - 1:30 (estribillo desde 1:09).

[20] 1:30 - 1:50

En la música de Ana Tijoux, la conciencia sociopolítica se propaga a través del ritmo y la voz que, aunque portadores de múltiples significados, se unen para convertirse en la expresión cantada del sentir de una persona como de cientos, de uno como de todos los pueblos oprimidos. La voz, incluso cuando es única, conlleva una pluralidad tangible, afirmándose como una acción política comunitaria supranacional y omnicomprensiva. En este sentido, la música de Ana Tijoux no se limita a expresar un contenido político, sino que se configura como un verdadero espacio habitable: un lugar impregnado de memoria activa, capaz de estimular, gracias también a las figuras rítmicas y al retorno circular de la voz, un sentido de pertenencia colectiva.

Bibliografía

BARROS, MARÍA JOSÉ. "Vengo (2014) de Ana Tijoux: activismo, descolonización y feminismo", *Revista de Humanidades*, núm. 41, 2020.

BENETT, ANDY. "Hip-Hop am Main, Rappin' on the Tyne: Hip-Hop Culture as a Local Construct in Two European Cities", en Murray Forman y Mark Anthony Neal (eds.), *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 2004, pp. 177-200.

BENVENISTE, ÉMILE. "La notion de 'rythme' dans son expression linguistique", en *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1. Paris: Gallimard, 1966.

CARREÑO BOLÍVAR, RUBÍ. *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2013.

CHANG, JEFF. *Can't Stop, Won't Stop: The History of the Hip-Hop Generation*. New York: Picador, 2005.

DE BACKER, LAURENCE. "A Question of Race: Ana Tijoux's Álbum Vengo", *Literatura y lingüística*, núm. 44, 2021.

DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1988.

Dictionary.com. Disponible en línea: https://www.dictionary.com/e/five-elements-of-hip-hop/. Fecha de consulta: 9 de febrero de 2026.

DONOSO ACEITUNO, ARNALDO. "Ecopoesía y descolonización: el rap de Ana Tijoux", *Taller de Letras*, núm. 63, 2018.

GOODMAN, AMY. "El arte es un arma de resistencia". Entrevista a Ana Tijoux, *Democracy Now!*, 11 de julio de 2014. Disponible en línea:

https://www.democracynow.org/es/2014/7/11/hablamos_con_la_artista_chilena_ana. Fecha de consulta: 8 de febrero de 2026.

"El contramovimiento de la performance: El Che de los gays", *El Desconcierto*, 22 de septiembre de 2015. Disponible en línea: https://eldesconcierto.cl/2015/09/22/el-contramovimiento-de-la-performance-el-che-de-los-gays. Fecha de consulta: 10 de febrero de 2026.

"Vengo, la última oda Latinoamérica de Anita Tijoux", *El Desconcierto*, 22 de enero de 2014. Disponible en línea: https://eldesconcierto.cl/2014/01/22/vengo-la-ultima-oda-latinoamerica-de-anita-tijoux. Fecha de consulta: 10 de febrero de 2026.

KRISTEVA, JULIA. *La Révolution du langage poétique*. Seuil, 1974.

LUGONES, MARÍA. "Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System", *Hypatia*, vol. 22, núm. 1, invierno de 2007.

MESCHONNIC, HENRI. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.

RADIO NISAA. "Shadia Mansour – The First Lady of Arabic Hip-Hop". Disponible en línea: https://www.radionisaa.ps/en/article/592/Shadia-Mansour---The-First-Lady-of-Arabic-hip-hop. Fecha de consulta: 10 de febrero de 2026.

ROSE, TRICIA. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press, 1994.

TYNJANOV, JURIJ. *Problema stichotvornogo jazyka*. Leningrado: Academia, 1924.