

Naturaleza, agua y resistencia ecológica en el rap del Cono Sur. Respuestas decoloniales y ecofeministas desde América Latina

Florian HOMANN (Universität Münster)¹

Summary

This study explores which ecocritical perspectives are articulated in 21st century Latin American rap to give voice to nature alongside with subaltern subjects, women, and marginalized groups. Methodologically, certain concepts linking ecocriticism with decolonial and feminist ideas are used to show the interconnectedness of the corresponding social, gender, and environmental problems and the interaction of all elements in complex ecosystems. All lyrics discussed in this paper expose and denounce colonialist-patriarchal structures of capitalist-oriented power systems. Analyses of Ana Tijoux's "Rio abajo" and Sara Hebe's "Eco Sistema" reveal that nature, water and more specifically the balance in the earth's ecosystem are more important than capitalist profit and raise decolonial and ecofeminist proposals for the liberation of nature, women, and subaltern subjects now with voice and agency.

Introducción

Ana Tijoux y Sara Hebe colaboran en la canción "Almacén de Datos", que forma parte del álbum *Sucia Estrella* de Hebe lanzado en 2022, en cuyo estribillo exponen "que no pasamos de moda porque nunca fuimos una moda" y desafían "la lógica del mercado". Ambas artistas, abordando continuamente problemáticas contemporáneas, han sido críticas de larga data hacia los discursos hegemónicos y capitalistas. En la actualidad, son reconocidas como dos de las raperas latinoamericanas más prominentes debido al llamativo compromiso social, decolonial y feminista en su arte. En varias ocasiones, abogan además por el activismo ecológico con el objetivo de liberar tanto a las mujeres como a la naturaleza de la opresión patriarcal, como sugiere Gaard: "[N]ingún intento de liberación de las mujeres [...] tendrá éxito sin un intento similar por liberar a la naturaleza." (en Río Raigadas 2010, 290) Por lo tanto, resulta de interés examinar cómo se crea la imagen pública de las artistas y cómo se expresa su posición feminista, anticapitalista y ecocrítica en determinadas canciones.

En su introducción al monográfico *Popular Music and the Anthropocene*, Ribac y Harkins (2020, 1) enumeran las evidentes consecuencias negativas del Antropoceno² que se pueden abordar de manera adecuada en la música: a nivel hidrológico, mencionan el deshielo de los glaciares provocado por el calentamiento global y la acidificación de los océanos, y, a nivel de seres vivos, la extinción masiva de especies animales y de la biodiversidad o las migraciones forzadas tanto de animales y plantas como de humanos, provocadas por episodios meteorológicos extremos y cada vez más frecuentes, que a su vez conducen a graves crisis sociales. En general, la música, como manifestación artística, puede llamar la atención sobre la gravedad de estos efectos y tener un impacto significativo en su audiencia. Un género musical popular que se presta especialmente bien a denunciar injusticias de todo tipo, en especial las que pueden observarse actualmente a través de una combinación de distintas perspectivas sociales, de género y ecocríticas, es el rap.

Sólo puede lograrse una mayor justicia medioambiental si se tienen en cuenta los vínculos entre los problemas sociales, medioambientales y de género: las comunidades social y económicamente desfavorecidas y sus miembros femeninos sufren más las crisis como la escasez de agua en las regiones áridas del Sur Global, y más aún cuando el agua se privatiza (Hart Winter 2017, 146). De acuerdo con que los escritores y artistas latinoamericanos son conocidos por pensar estos asuntos juntos,³ en las artes ecocríticas actuales existen diversas tendencias y corrientes que se basan en formas interseccionales de pensar y aúnan paradigmas muy variados. Lo que se dice principalmente sobre la literatura y el arte performativo también es válido para la música, por lo que hay que plantearse varias preguntas: ¿Cómo están presentes las consecuencias negativas de las actividades humanas devastadoras en el rap del Cono Sur en el siglo XXI? ¿Qué elementos son retomados con más frecuencia en las canciones? Una preocupación central de los estudios medioambientales es la problemática de la creciente escasez y contaminación de agua y su relación con los sistemas capitalistas de mercado. Así, resulta relevante examinar las relaciones entre distintas ideas decoloniales y ecofeministas y las letras de determinadas canciones para contestar a los interrogantes: ¿Qué expresan las voces articuladas en las canciones al respecto? ¿Qué proponen para enfrentar estos problemas? En relación con esto, resulta pertinente preguntarse: ¿Cómo se posicionan estas voces frente a los discursos hegemónicos?

Como artista, Anamaría Merino Tijoux, nacida en Francia en 1977, combina el feminismo con un pensamiento marcadamente decolonial y un espíritu indigenista. Autodefiniéndose ya en 1999, en la canción “La rosa de los vientos” de Makiza,⁴ como “orgullosa [de su] sangre indígena”, esta rapera franco-chilena redefine el Sur Global en “Somos Sur” (2014).⁵ Gracias a sus letras, su música se ha convertido en un recurso apreciado por movimientos estudiantiles. Por ejemplo, la canción “Shock” de su álbum *1977* encabezó las protestas estudiantiles en Chile en 2011 (Gómez-Barris 2018, 22). En “Acto de traición” de Makiza, Tijoux aborda el tema de ser hija de su tierra y aboga por la liberación de Pachamama de la opresión colonialista humana (Donoso Aceituno 2018, 15), con lo que señala al concepto precolombino de percibir la naturaleza (Tola 2019). Relacionándose especialmente en su disco *Vengo* con una corriente feminista muy cercana a una temática ecológica (Barros 2020,

544), profundiza mucho en el ecofeminismo decolonial y anticapitalista en la canción “Río abajo”. Esta canción es representativa por la postura de la cantante con respecto a la privatización del agua.

Sara Hebe Merino, nacida en Argentina en 1983, ha sido fuertemente influenciada por los campos del teatro y la danza, en los cuales estuvo activa antes de embarcarse en su carrera musical. Desde su álbum debut en 2009, *La Hija Del Loco*, se ha destacado tanto por las fusiones entre músicas como el rap, la cumbia y el punk como por sus letras y actitud provocadoras, consolidándose como una notable representante del rap político de América Latina, asociado a líneas de pensamiento anarquista, feminista y queer.⁶ Este álbum en particular, que incluye la conocida canción “Tuve que quemar”, contribuyó significativamente a la percepción de su música. Es la última canción “Eco sistema” del álbum que se presta a profundizar en su discurso ecocrítico, que responde al comportamiento opresivo del hombre hacia la naturaleza y aboga por un diálogo más equitativo. Este tema surge una y otra vez en sus canciones; en “Un cambio” de su álbum *Puentera*, la voz articulada se describe a sí misma como “impaciente”, porque “el cambio mundial es urgente / el conflicto climático está dentro de tu mente”.

Ecocrítica decolonial e ideas ecofeministas para América Latina

Existen diversos discursos sobre la situación ecológica y la etapa que estamos viviendo, así como sobre las posibles soluciones a los problemas medioambientales a los que nos enfrentamos. Dürbeck (2019, 275-277) presenta cinco narrativas predominantes en la actualidad que ofrecen distintas perspectivas, desde pesimistas hasta optimistas, y negocian distintas propuestas para abordar y resolver los problemas del Antropoceno.⁷ Aunque el ‘Antropoceno’ sea el término más familiar, varios investigadores defienden para el contexto latinoamericano la mayor adecuación del ‘Capitaloceno’ (Moore 2016, 6), alternativa conceptual surgida como respuesta al concepto algo homogeneizador del ‘Antropoceno’, término criticado, entre otras razones, por difuminar la distinción entre causantes y víctimas humanos de la crisis medioambiental y presentar a la humanidad como un todo unificado.⁸ Entonces, el término es limitado en el sentido de que equipara a todos los seres humanos como actores e ignora las diferentes responsabilidades de los distintos grupos y clases sociales en el cambio medioambiental. En América Latina, las desigualdades en las relaciones de poder económico y político influyen significativamente en el impacto de las actividades humanas sobre el ecosistema, que se relacionan históricamente con la extracción colonialista y capitalista de la naturaleza. En consecuencia, las transformaciones ambientales y los procesos de cambio climático sólo pueden entenderse teniendo en cuenta las dinámicas de explotación que pueden observarse desde 1492 hasta nuestros días, causadas por el colonialismo y el neocolonialismo (Ulloa 2017, 59). Al carecer la narrativa reducida del Antropoceno de “otras perspectivas culturales y sistemas de conocimientos locales que han generado otro tipo de relaciones entre humanos y no humanos en procesos territoriales situados históricamente” (Ulloa 2017, 60),

varios estudiosos reclaman la necesidad de incluir en el análisis a otras ontologías y epistemologías, que consideran las relaciones entre la naturaleza local y lo económico, en concreto, los procesos capitalistas globales como la valorización y apropiación de territorios regionales para llegar a sus reflexiones finales sobre los emergentes replanteamientos culturales, territoriales y ambientales, formulados desde América Latina. Por lo tanto, se sugiere adoptar una perspectiva que apunta hacia la decolonización no sólo en relación con otros grupos humanos sino también en relación con nuestra propia relación con la misma naturaleza (Dürbeck 2019, 273). Esta perspectiva se basa en la idea de que nuestro entorno y la tierra no son simplemente recursos (inferiores) a ser explotados por unos humanos (superiores), sino que también tienen su propia capacidad actante y derechos que deben ser respetados, de modo que las teorías ecocríticas específicas están necesariamente vinculadas a ideas poscoloniales, que sólo recientemente se están aunando.⁹ Nixon (2005, 235) argumenta que la anterior escasez del diálogo transdisciplinar se debe a cinco diferencias,¹⁰ de las cuales la más relevante aquí parece la renuncia consciente a los conceptos esencialistas de pureza, preservación e inmutabilidad de los territorios naturales ‘salvajes’ y prístinos, implícitos en muchas imaginaciones medioambientales tradicionales, por parte de los estudios poscoloniales que favorecen una estética de la hibridez y la transculturación. Para América Latina, la transculturación e hibridez identitaria¹¹ son cuestiones centrales, junto a la creciente imbricación de intereses en el ámbito político entre las iniciativas ecologistas y las iniciativas de protección de los derechos indígenas con sus sistemas de conocimientos locales, que puede observarse hoy a escala mundial (Mackenthun 2015, 81). En este sentido, Prado (2010, 120), basándose en los cruces teóricos entre los “estudios sobre identidad y diversidad cultural, particularmente centrada en la percepción de la naturaleza”, examina esta “como otredad integrada con otros grupos marginados”,¹² enfocándose en la negociación de las identidades híbridas a través de las expresiones del espacio natural en la poesía latinoamericana.

Además, al exponer los estudios recientes sobre la antigua estética pastoril eurocentrista la inherente idealización de la naturaleza virgen por parte de un sujeto mayoritariamente blanco y masculino como una perpetuación tanto del colonialismo (Mackenthun 2015, 82-83) como del patriarcado (Jabeen 2020, 1096), resulta relevante incluir las ideas ecofeministas en el análisis filológico. La filósofa Val Plumwood es considerada una de los pioneros en cuestionar la noción humana dualista de una naturaleza pasiva – en contraposición a una capacidad de actuar exclusivamente humana – y se dio a conocer por exigir el reconocimiento de la capacidad actante de toda la esfera no humana. Para lograr una relación más justa y equitativa, es decir, decolonizar nuestras relaciones con la naturaleza, propone aprender de las sabidurías de mujeres indígenas y vincularlas a una comprensión de la tierra como un agente activo (Plumwood 2002, 17). Aunque reconozcamos hoy que durante la colonización se han explotado y dañado la tierra y toda esfera no humana junto a su población, asesinada en muchos casos, enfatiza que lo que no suele reconocerse es que “the concept of colonisation can be applied directly to non-human nature itself, and that the relationship between humans, or certain groups of them, and the more-than-human world might be aptly characterised as one of colonisation” (Plumwood 2002, 8). Más allá de ello, ya en el

título de su libro *Feminism and the Mastery of Nature* (1993) deja entrever que las relaciones entre la naturaleza y los humanos incluso pueden compararse al control opresor de personas (femeninas) esclavizadas por unos amos. En resumen, Plumwood (2002, 17) nos invita a reconsiderar nuestra relación con la naturaleza y a reconocer su capacidad actante, para lo cual es necesario abandonar nuestra visión colonialista de la tierra como un mero objeto a ser explotado y encontrar nuevas maneras adecuadas de relacionarnos con la naturaleza: “to recognise and track the agency of the more-than-human sphere in our daily lives”.

En síntesis, la opresión del entorno no humano no puede desprenderse del vínculo entre colonialismo y patriarcado, especialmente palpable en América Latina. La expansión productiva de los movimientos ecofeministas hacia los recientes estudios ecológicos, sociológicos y de género desvela los sistemas sociales y culturales que sostienen las relaciones de dominación.¹³ De manera similar a cómo el sistema patriarcal ubica a las mujeres y sus cuerpos en un papel subordinado, el pensamiento colonialista y capitalista considera la naturaleza como una fuente de recursos a ser conquistada y explotada.¹⁴ En esta línea, la ecocrítica latinoamericana, adaptando las investigaciones anglófonas, se centra en un compromiso práctico con el bienestar de los entornos, especialmente a nivel regional, y emplea metodologías híbridas que evitan imponer visiones dominantes de los humanos sobre la naturaleza. Esto se debe a que los colonizadores europeos utilizaron la presunta abundancia de recursos naturales, que creyeron encontrar en el Nuevo Mundo, como requisito para imponer una economía basada en la explotación no solo de seres humanos sino también de la naturaleza no humana, dinámica que perdura hasta nuestros días (French/Heffes 2021, 7-8).¹⁵ Así, a favor de una mayor justicia social, el ecofeminismo y “la ecocrítica de la justicia medioambiental” (Flys Junquera 2010, 85) denuncian la subordinación paralela de la naturaleza, mujeres y diversos grupos oprimidos igual que su marginalización como lo ‘otro’ por los discursos poderosos, estigmatizándolos como entes aparentemente pasivos y disponibles a su explotación.

La marginalización paralela de la naturaleza y de las mujeres puede verse concretada en el caso del agua, que históricamente se asocia con el mundo femenino. Hart Winter (2017, 146) se fundamenta en la idea de que, en la mayoría de las sociedades, las mujeres asumen un papel central en la gestión del agua. Sobre todo, en las sociedades menos privilegiadas del Sur Global, son las mujeres las que realizan una considerable labor para facilitar el acceso al agua potable. Esto lleva a la acumulación de un considerable conocimiento sobre los recursos hídricos por parte de las mujeres, conocimiento que, sin embargo, tiende a pasar desapercibido debido a los impulsores de una cultura de privatización del agua. Relacionando mujeres, agua y energía, Gaard (2001) destaca cómo múltiples grandes empresas se apropian de la energía hidroeléctrica de las comunidades y sus tierras. Además, expone cómo las nociones culturales de género en relación al agua, el poder y las relaciones humanas han contribuido a la creación de una infraestructura hídrica que perpetúa el sexismo ambiental, el racismo y la discriminación de clase, funcionando de manera interseccional. A partir de ideas ecofeministas, muestra alternativas a favor de una cultura ecológicamente democrática para que el agua y las energías puedan fluir libremente (Gaard 2001, 158). Explorar las dimensiones de género de los problemas hidroambientales puede impulsar nuevos acerca-

mientos a las narrativas históricas sobre el agua, por lo que Haymann (2012, 24) explora cómo se puede replantear la forma de percibir el agua, a menudo encerrada en mitos de género. La reducción del agua a un recurso pasivo es asimismo el resultado de discursos hegemónicos basados en metáforas dualistas: “Our assumptions, grounded in the dominant metaphors of Western epistemologies, construct a water that bears all the hallmarks of a neutral, passive resource. Modern water is coded as an inanimate commodity to be regulated and managed.” (Haymann 2012, 23) Gaard (2001, 158-159) ejemplifica los mencionados dualismos mostrando diecinueve pares de opuestos en los que la autoimagen privilegiada de la cultura eurocéntrica se yuxtapone a ‘lo otro’ devaluado e invisibilizado. No obstante, el arte puede hacer visibles a este otro marginalizado y otorgarle capacidad actante. En relación con el agua y sus representaciones artísticas latinoamericanas, Blackmore (2021) explora en primer lugar los territorios, las infraestructuras y los sistemas fluviales como formas de expresión que reflejan la larga historia de la relación humana con el agua, así como los contextos político-ecológicos asociados. A partir de ahí, identifica determinadas corrientes estéticas en obras de arte asociadas al agua y a ideas decoloniales. A nivel teórico, parte de la premisa de que la colonización impuso paradigmas antropocéntricos a las culturas del agua preexistentes en el continente lo que resultó en la separación entre la naturaleza y la cultura, así como entre los cuerpos de agua humanos y no humanos. Como consecuencia, el agua pasó a ser considerada un recurso subordinado al desarrollo humano, cambiando esto radicalmente las vidas y los paisajes de las comunidades acuáticas autóctonas (Blackmore 2021, 422).

La ecocrítica y los sujetos subalternos con voz y agencia en el rap

Los orígenes del rap se remontan a los barrios humildes de Nueva York y esa música, “born in the US-American ghettos” (Nenadovic 2019, 96), puede calificarse como una de las clases sociales desfavorecidas, inicialmente en su mayoría afrodescendientes.¹⁶ Derivado de una cultura de lucha con las palabras,¹⁷ el rap cuenta con una estética específica y a menudo se convierte en “a type of battle rapping” (Edwards 2013, 139). Salaam (1995, 305) señala que el rap suele ser tan extraordinariamente directo y personal que los intérpretes casi indefectiblemente componen sus propias letras y, en comparación con otras músicas, estos soportes lírico-narrativos con sus aspectos autobiográficos cobran crucial importancia: “[R]ap can be an expression of life-writing.” (Nenadovic 2019, 100) No obstante, los artistas no se limitan a dejar constancia de su historia en las letras, sino que crean a través de su arte un nuevo ‘yo artista’.¹⁸ Representativo para un colectivo más amplio y arraigado en los estratos menos privilegiados de la sociedad, lucha contra un ‘tú’ imaginado al que tiene que demostrar su destreza, por lo que el sujeto anteriormente marginalizado y subalterno se transforma a través de sus palabras en un poderoso sujeto con voz y agencia. Nenadovic (2019, 95) subraya esta capacidad propia del rap de subvertir las jerarquías de poder del mundo extratextual: “Hip hop is not only culture and art, but also protest and empowerment, too. It gives visibility and voice to those (self-)identified as invisible and unheard. Rap [...] becomes a poetry of

the oppressed.” Esta poesía articulada por personas autoidentificadas como no escuchadas les posibilita visibilidad y empoderamiento mediante la nueva capacidad actante y les concede una voz a las comunidades subalternas.¹⁹ Wolbring (2015, 87) explica la eficacia de la creación rapera como acto políticamente relevante con su popularidad como un fenómeno público. Recurre a símbolos, imaginarios y códigos culturales para exponer y, al mismo tiempo, alterar discursos y prácticas de dominación y discriminación, y se convierte en un arte universal, que se extiende desde EEUU rápidamente a muchas partes del mundo. A menudo, las letras remiten a citas anteriores para incorporar a su propio contexto fragmentos de letras, melodías o temas de canciones ya existentes o de otras obras culturales y así contienen múltiples referencias intertextuales (Wolbring 2015, 103).²⁰ Gracias a la capacidad de la fuerza expresiva del rap de adaptarse a los contextos específicos regionales para expresar las necesidades comunicativas de los grupos marginalizados (Androutsopoulos/Scholz 2003, 463), se realiza esta adopción por otros colectivos a nivel global. Especialmente se ha arraigado el rap en América Latina (Tickner 2008), retomado para denunciar y superar las discriminaciones interseccionales por mujeres afrodescendientes e indígenas (Ferreira/Santos 2022; Doncel de la Colina/Talancón Leal 2017, 93), convirtiéndose en un instrumento apto para articularse la juventud: “an important tool worldwide for poor, marginalized youth to reflect on their lived experiences” (Tickner 2008, 121). El compromiso social y ecológico de los jóvenes encuentra una vía de expresión en la cultura hip-hop, que trabaja con numerosas referencias a tradiciones musicales autóctonas en cada lugar. El rap en América Latina adquiere así su propio desarrollo histórico y entronca especialmente con la nueva canción y la canción protesta de los años setenta, lo que se ve, ante todo, concretado en el caso del grupo Calle 13.²¹ Pero también Ana Tijoux, por ejemplo, se inscribe en la tradición musical de Violeta Parra, no sólo con su participación en dos discos tributos, sino de manera más profunda en su influencia musical y lírica (Donoso Aceituno 2018, 15). Además, la artista se muestra consciente de la profunda influencia de Víctor Jara en su pensamiento y práctica musical: Gómez-Barris (2018, 30) argumenta que esta influencia del más prominente representante de la nueva canción chilena en la música de Tijoux le permite evolucionar la protesta musical y transmitir sus ideas ahora a la próxima generación, del siglo XXI, a través de su habilidad para rapear. Así, a través de la estrategia de la reterritorialización cultural, Tijoux aprecia, en el mismo disco en el que se encuentra la canción investigada, las tradiciones musicales autóctonas mediante ese privilegio de material de la canción popular de América Latina: “*Vengo* sigue la línea de algunos proyectos paralelos de Tijoux relacionados con la revaloración de la nueva canción chilena” (Donoso Aceituno 2018, 20). Hoy en día, en la música contemporánea del rap, se retoman desde estos movimientos musicales los más característicos discursos decoloniales que abogan por la reivindicación de la tierra ancestral, estrechamente relacionados con ideas feministas y ecológicas en el caso de la cantante franco-chilena: “Desde un enfoque ecocrítico esto significa que su rap reflexiona acerca del reparto de lo ecológico. El rap de Tijoux es un espacio abierto en el que se fraguan cuestiones ecológicas y decoloniales en el contexto de las profundas y aceleradas transformaciones geomórficas, climáticas, demográficas y ambientales a nivel global.” (Donoso Aceituno 2018,

20) Sara Hebe, que constantemente fusiona el hip-hop con la cumbia, el punk y una variedad de otros estilos musicales, es comparada por su día de nacimiento con otra destacada voz argentina de la canción protesta, Mercedes Sosa, quien también interpretó letras de Violeta Parra, entre otros. Lo que conecta a la cantante contemporánea con la famosa representante de la nueva canción latinoamericana, según palabras de Sara Hebe, es “ese canto al pueblo con una letra que viene del pueblo también” (en Plaza Casares 2023, s.p.). De tal manera, resulta fructífera examinar si se pueden detectar referencias intertextuales entre las letras de los artistas mencionados.

En síntesis, si el ecofeminismo vincula la lucha contra “la opresión de las mujeres y la explotación de la naturaleza” (Glutfelty 2010, 63), esta posibilidad de que figuras marginalizadas del pueblo narren sus vidas para oponerse a las estructuras dominantes y ganar agencia favorece la apropiación del rap por parte de la agenda feminista interseccional.

Capacidad actante y autogestión de la naturaleza en las propuestas ecofeministas

Lo que Nenadovic (2019, 104) resume sobre las artistas Ana Tijoux y Rebecca Lane también es válido para Sara Hebe: desempeñan su condición de feminista latinoamericana al construir personajes artísticos cuyas identidades se plasman en su música a través de diálogos con otros. Frecuentemente, el ‘yo’ articulado se posiciona frente a un ‘tú’ imaginado que representa las estructuras dominantes y opresoras. Aunque incluya múltiples elementos autobiográficos, el ‘yo’ no es idéntico a la propia artista, sino que es construido para representar a un colectivo amplio que incluye a todas las personas femeninas.²²

Ana Tijoux denuncia en “Río abajo”, en particular, la “racionalidad moderna-colonial-patriarcal-capitalista” (Barros 2020, 544), concretada en la privatización del agua, como ha ocurrido en Chile desde 1998, y por lo cual los chilenos y chilenas hoy pagan las tarifas más altas en América Latina para acceder al agua potable, que está exclusivamente en manos de grandes empresas transnacionales. Hart Winter llama la atención sobre las negativas consecuencias de la privatización del agua a nivel global que afecta sobre todo a mujeres, consideradas en muchas sociedades las responsables de la gestión de los recursos hídricos: “When water is treated as a commodity the value of both women and the resources of the Earth are pegged against a market system that often fails to account for the true worth of things beyond their monetary value.” (2017, 146) La percepción del agua como un recurso capitalizable va además en contra de la cultura indígena del agua, en la que el agua es considerada un bien común. En *Vengo*, ya a nivel visual, Tijoux muestra su “posicionamiento feminista y ecológico [...] desde la portada”, donde se observa “la transformación del cuerpo de la cantante en un árbol” (Barros 2020, 553) para declarar: yo soy parte de la naturaleza y vivo según distintas cosmovisiones indígenas.²³ Así que la figura de la artista, conocida por su feminismo, se transforma en un elemento esencial del ecosistema natural y en intercesora del medio ambiente.

Para el análisis textual, ahora es pertinente prestar atención a la perspectiva desde la que se expresa el 'yo' articulado. En la lírica tradicional sobre la naturaleza, ésta es percibida por una voz humana que utiliza la contemplación de la naturaleza como un medio para la reflexión, la expresión de la visión del mundo o el estado emocional humano, lo que refuerza la perspectiva antropocéntrica (Zemanek/Rauscher 2017, 92). En cambio, la ecopoesía desarrollada desde la última década del siglo XX en el área anglófono queda definida por un mayor ecocentrismo, además de por cierta apreciación de lo salvaje y un marcado escepticismo hacia la racionalidad excesiva y la dependencia resultante tecnológica (Bryson 2002, 7). Un motivo común en la ecopoesía crítica con la actitud humano es el del río regulado o contaminado por el hombre (Zemanek/Rauscher 2017, 98).

En "Río abajo", la rapera franco-chilena retoma de este tipo de lírica la estrategia de autoidentificarse la voz del poema como un 'yo' que representa la esfera no humana y sus valores positivos a defender. Un total de veinticuatro estrofas comienzan con el verbo "soy", seguido de términos del campo semántico acuático, que en la primera parte de la canción conducen desde el primer verso a la representación simbólica del agua, conforme a las creencias indígenas, como un ser o espíritu dotado de vida: "Soy el agua, soy la vida / soy la madre de la fuente cristalina". El agua queda metaforizada como fuerza femenina activa y fertilizante, a la vez "la hija de la tierra" y la figura maternal que alimenta a la misma tierra: "Soy la madre que cultiva los frutos y su siembra." Con las referencias a la tierra, que no debe ser explotada de forma colonialista, vuelve a inscribirse en la larga tradición de cantautores de canción protesta latinoamericanos, que defienden que la tierra es suya, como ya hace Víctor Jara en la canción "A desalambrar", de 1969, con la oración de que "esta tierra es de nosotros / y no del que tenga más". Más allá de estas referencias, el 'yo' acuático se presenta como la fuente de toda energía vital, de acuerdo con las ideas de Gaard (2001, 158).

El elevado "valor sagrado del agua multiforme" (Barros 2020, 554) se manifiesta en el rap de Tijoux a continuación en la multiplicidad de formas – ricas en contrastes – y estados agregados en que se representa como un ser vivo y nada pasivo o controlable, evidenciando además su diversidad. Orgullosa de su pluralidad, feminidad y empuje, frente a la dicotomía impuesta por el discurso colonizador entre el razonable hombre activo y la mujer pasiva ligada a la naturaleza, subvierte en la segunda parte, con una estructura similar a un diálogo, los roles y destaca por su rebeldía en cuanto a las jerarquías patriarcales establecidas.²⁴

En el contexto de luchar contra la privatización del agua, resiste a la política posesiva y colonizadora de poner nombre a los espacios y elementos naturales (Plumwood 2002, 22)²⁵: "Tu no me puedes poner nombre." El 'yo' afirma que siempre ha sido libre de la opresión y explotación capitalista, gracias a sus emociones y la fuerza de su energía: "No me puedes apresar / mi amor es demasiado enorme / no me sujetan tus cadenas / no quepo en tus envases [...] no me encierran tus botellas." La botella como recipiente en el que se puede encerrar y controlar el agua es una metáfora importante en el contexto de su privatización. Haymann (2012, 27) subraya el importante papel de la publicidad del agua embotellada en la utilización mercantilista, ya que instrumentaliza imágenes de la pureza del agua pasiva, similares a las imágenes hegemónicas y colonialistas de la mujer y la naturaleza, alineadas con los deseos

de una visión patriarcal del mundo. La voz articulada contesta al controlador externo del modelo colonialista presentado por Plumwood (2006, 117) y no deja pararse por el 'tú' articulado, adversario imaginado en el rap y evidentemente representante del capitalismo y del patriarcado: "Y aunque quieras controlarme / yo fluyo río abajo sin que puedas dominarme." Cuando se interpreta en el contexto de la estética del rap, la ambigüedad del movimiento del fluir, gracias al concepto de 'flow',²⁶ puede ir más allá del sentido denotativo y ofrece una equivalencia muy acertada con un caudal que fluye imparablemente: la voz articulada vence a sus adversarios adoptando las características de la naturaleza, concretamente del agua, cuyo caudal se moviliza como una mujer libre y autodeterminada. Sin embargo, la expresión del 'yo' como elemento natural, en este caso el agua, plantea el problema de la apropiación antropomórfica de la naturaleza. En general, la antropomorfización lírica es un proceso, muy presente en la eco poesía, que puede ser valorado de manera ambivalente: por un lado, puede ser considerada como un nuevo intento de la humanidad de subyugar y apropiarse de lo no humano; por otro lado, hablar desde la perspectiva de un elemento no humano también puede ser interpretado como una expresión de reconocimiento de la capacidad actante de todos los fenómenos naturales, en línea con el enfoque del Nuevo Materialismo (Zemanek/Rauscher 2017, 104). Teniendo en consideración las características del rap como cultura popular y su inherente apropiación de los discursos de sujetos oprimidos por parte de un 'yo' que lucha principalmente con juegos de palabras contra un 'tú' imaginado hegemónico, la transformación de la voz de las letras de Ana Tijoux en un elemento de la esfera no humana tiende hacia la segunda posibilidad de interpretación: el rap da voz a quienes no podrían expresarse de otro modo. En este sentido, en relación con el agua, las formas estéticas de expresión y las formas alternativas de pensamiento frente a los dualismos, Blackmore destaca que la imagen del flujo y la fluidez del agua diluye literalmente los rígidos márgenes entre distintos conceptos de capacidad actante, lo que la hace idónea para fines subversivos: "Liquidity and fluidity are thus also figures of thought for thinking beyond conventional and dominant epistemologies and aesthetics." (Blackmore 2021: 421)

El empoderamiento y la autoafirmación de la voz articulada se basan en su naturalidad, que también refuerza su autenticidad: "No hay fuerza que supere mi naturaleza / ni máquina alguna que detenga mi destreza." Cuestiona el progreso tecnológico, uno de los pretextos para legitimar la colonización y consiguiente explotación de la tierra en base de los mencionados dualismos occidentales (Plumwood 2002, 9), frente al sujeto activo relacionado con la naturaleza al que representa el 'yo'. Con estos poderes y su inherente abundancia, impide incluso el robo de los recursos naturales para el comercio y la agricultura intensiva, común en la era del Plantationoceno²⁷: "No hay manera que tu regadío pueda ni robarme."

Barros (2020, 556) entiende estas metáforas, en resumen, como un claro rechazo a "la cultura del agua promovida por el libre mercado". En cambio, la cultura indigenista, que considera el agua un bien común de todos, se ve concretado en una imagen central: "Yo regalo agua desde la cordillera." En esta metáfora pueden apreciarse las respuestas más adecuadas a la mercantilización del agua – apuntando hacia la distribución equitativa como un recurso compartido, que Hart Winter (2017, 156) atribuye al ecofeminismo –, en forma

de una fructífera propuesta de empoderar a la fuente de agua, permitiéndole distribuir sus recursos de manera autogestionada como un bien común, en lugar de permitir su privatización por parte de un sistema capitalista. En este contexto, es notable que la rapera guatemalteca Rebeca Lane retome estas ideas con el verso “Te regalo toda el agua que me nace desde el centro”, que se puede interpretar como una referencia intertextual al verso de Ana Tijoux, en su canción “Corazón nómada” del álbum homónimo lanzado en 2015. Lane, asimismo conocida por combinar el feminismo con preocupaciones sociales y ecocríticas, así también se posiciona en contra de la mercantilización del agua, siguiendo la línea general del activismo ecofeminista y decolonial que se manifiesta en sus demás canciones.²⁸

La voz articulada por Ana Tijoux revaloriza a continuación el conocimiento ancestral transmitido oralmente por las portadoras femeninas con su gran vitalidad: “Lo cantaba así la abuela viva susurrándote.”²⁹ De tal modo, en este “relato mítico-poético” (Barros 2020, 555), el rap de Tijoux concede voz a la misma agua y la naturaleza para articular sus propios objetivos decoloniales. El ‘yo’ autodefinido como un ser vivo que trasciende a lo humano y es parte esencial del ecosistema, tiene capacidad actante y puede enfrentarse a los complejos desafíos relativos al reparto de los recursos naturales, “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” (Barros 2020, 556). Barros concluye que Ana Tijoux enfatiza así las perspectivas entrelazadas que también se hacen evidentes en otras canciones. Reivindica en varias ocasiones las cosmovisiones indígenas ignoradas por la racionalidad eurocentrista y, al desafiar el capitalismo y su tecnología de poder que sólo refuerzan el control esclavista sobre los ecosistemas vitales (Plumwood 2006, 117), anima a descartar la lógica impuesta para abrirse a formas alternativas de pensar. En síntesis, es especialmente en su álbum *Vengo*, fusionando cosmovisiones indígenas musicalmente con ritmos e instrumentos regionales autóctonos (Donoso Aceituno 2018, 18), y concretamente en la canción analizada que Ana Tijoux reivindica los saberes de las mujeres no blancas en su conexión específica con la naturaleza y otorga precisamente a estos sujetos multidiscriminados voz y capacidad actante.

“Eco sistema” de Sara Hebe toma una dirección similar, no obstante, la letra juega con una variedad de ambigüedades y da aún más la impresión de fomentar el diálogo entre la naturaleza y el ser humano.³⁰ El título ya hace referencia al pensamiento ecofeminista de que el mundo entero, más allá de la mera humanidad, está interconectado en “un sistema global inmensamente complejo en el cual la energía, la materia y las ideas interaccionan” (Glotfelty 2010, 55): la comunión de organismos vivos, en el sentido de biocenosis, y el medio físico en el que conviven, el biotopo, indican la necesaria vitalidad saludable de todos los elementos en coexistencia, que sólo es posible en equilibrio e igualdad. De acuerdo con esto, la naturaleza y el entorno no humano, como el agua y el mar deberían verse como seres y sistemas vivos igualitarios. Al no darse estas condiciones, el texto critica explícitamente el desequilibrio en la relación y el daño que el humano causa a la naturaleza, articulándose desde una perspectiva de la última. El comienzo de la canción con la “lágrima del mar” y la sextuple repetición de la palabra ‘mar’ subraya tanto la centralidad como el mal estado del

biotopo marítimo. A la presentación de ese estado de ánimo sigue el nombramiento de la “tristeza de agua”, que se concreta en “esta lluvia ácida” del siguiente verso para la que “no se inventó ningún paraguas”.³¹ Así, el texto se refiere a la peligrosa acidificación del océano como consecuencia de las intervenciones humanas en el ecosistema terrestre. Podemos deducir que la instancia del ‘yo’ en esta canción tampoco es humana, sino que se articula el propio ecosistema como una entidad viva con voz propia, gracias a la declaración: “Si me preguntan cómo estoy, voy a decir que más o menos.” La repetición de la última palabra deja trasver que el ‘yo’ no se encuentra bien y tiende a peor, por lo que puede entenderse como el ecosistema marino en su preocupante desequilibrio. De todas formas, el ‘yo’ articulado en el texto no queda claramente definido, ya que también podría interpretarse como el ego artístico de Sara Hebe, que suele constituirse en el rap con la mención del nombre del intérprete: de hecho, en el texto se habla posteriormente de “Sara te adora”, pero en tercera persona del singular. Esta ambigüedad ofrece interpretaciones diversas sobre quién participa en este diálogo puesto en música. El ‘yo’ explica su estado de ánimo con los ciclos de la naturaleza que siempre vuelven al principio, incluyendo con el uso del plural de la primera persona a todos los seres vivos y presentando el agua como raíz de toda vida a la que regresamos: “porque del agua venimos / y al mar volveremos”. Esta oración recuerda al videoclip de la canción “Latinoamérica”, colaboración de Calle 13 con las tres renombradas artistas femeninas Totó la Momposina, Susana Baca y María Rita, publicado posteriormente en 2011, en cuyo final todos los humanos retratados vuelven hacia la naturaleza, la montaña o el mar.³² Además, el juego irónico con la idea del Eterno Retorno en estos versos permite incluso la interpretación de que los ciclos de la naturaleza señalan un posible fin de la existencia humana, causado por el cambio climático y aludiendo al Diluvio bíblico. Este escenario coincide con la narrativa de la catástrofe del Antropoceno, la primera presentada por Dürbeck (2019, 275). Sin embargo, en las letras también se pueden percibir argumentos de la última narrativa detallada por esta investigadora, abordando la interdependencia entre naturaleza y cultura, que percibe el Antropoceno como una oportunidad para repensar la humanidad desde una perspectiva posthumanista. La *interdependency narrative of nature-culture* provoca la reflexión para desafiar la dicotomía establecida del humano como sujeto y la naturaleza como objeto y, en su lugar, concebir el humano como una parte más de una red de agentes a la que pertenecen todos los seres vivos, sustancias y objetos, por lo que en la época del Antropoceno todos comparten el mismo destino (Dürbeck 2019, 282). Hebe proclama que todos los seres vivos estamos afectados por las consecuencias del desarrollo del planeta: “Acá, cada cual lleva su marca / Una gota, una estrella, una frase.” Mientras que las gotas aluden a líquidos como el agua y las estrellas al cielo y la atmósfera, las frases pueden ser consideradas productos humanos. Dado que la voz se refiere en la siguiente estrofa a los tatuajes y afirma que, en su ausencia, observa las marcas de nacimiento del destinatario articulado, puede concluirse que los rasgos naturales se sitúan como señas de identidad al mismo nivel que las intervenciones escritas humanas, por lo que las articulaciones mediante palabras, frases y rimas de la canción proceden tanto de la naturaleza como de la cultura humana para transmitir sus mensajes. Así, la función central de las palabras empleadas consiste en

llamar la atención sobre el estado alarmante de “la tierra descompuesta / [que] en mi lírica compuesta de ritmo y poesía está.” En este sentido, el ‘yo’ apela hacia el final, momento de cambio posible, a una actitud positiva – basada en la claridad esperanzadora, la memoria y un aprendizaje del pasado – y una propuesta constructiva, orientada a encontrar soluciones: “Alumbrando con la luz interior°/ a ver si hacemos de lo nuevo algo mejor que lo anterior”.

En la siguiente estrofa se evidencia que la idea ecofeminista aquí articulada pretende resolver la crisis ecológica y social aboliendo las estructuras patriarcales y religiosas, superando el control humano sobre la naturaleza y reconociendo la interconexión de la opresión, abogando por una redefinición de nuestra relación con la naturaleza basada en la cooperación, el respeto mutuo y la capacidad autogestionaria, lo que significa tomar las riendas de la propia vida con agencia: “Sin ningún, sin ningún superior / ni Dios, ni vos, ni padre, patrón / autogestión es la clave.” Basándose en estos argumentos exige liberarse de la dependencia excesiva de la tecnología en forma de una “desapropiación de la máquina”. Además de la referencia intertextual al verso de “Río abajo” de Ana Tijoux sobre la inexistencia de una máquina capaz de detener el ‘yo’, esta afirmación también negocia el manejo adecuado de la responsabilidad por la situación actual.

Todas las narrativas del Antropoceno se centran en el ser humano como principal agente del cambio planetario, presentándolo como causante y simultáneo remediador del colapso medioambiental. Sin embargo, si se sigue la ‘narrativa de la Gran Transformación’ o la ‘narrativa (bio)tecnológica’, que propagan el uso de nuevas tecnologías junto con intervenciones tecnocráticas como la georingiería para una mayor eficiencia medioambiental (Dürbeck 2019, 275), el progreso tecnológico se presenta como una solución ideal. No obstante, esta narrativa se acerca al discurso dualista, según el cual el hombre presuntamente razonable y progresista sería el único actor posible para resolver los problemas ambientales con ayuda de la ciencia occidental. En cambio, el uso de conceptos matizados implica el reconocimiento de los impactos negativos que la industrialización y la tecnología han causado en el entorno natural y en la relación entre el ser humano y la naturaleza, con el fin de reevaluar los conocimientos y prácticas tradicionales, especialmente los de las comunidades locales e indígenas. Plumwood (2006, 118) sostiene que los marcos dualistas, enfrentando el progreso beneficioso a lo salvaje primitivo, sirven para naturalizar el poder y la desigualdad y no fomentan el diálogo con las otras comunidades, lo que sí pretende el ‘yo’ en la canción de Sara Hebe desde el inicio: “hablemos, digamos, lo que hay para decir / no nos calleemos, sabremos.” A través de alzar la voz, el ‘yo’ apela a la lucha colectiva contra el olvido. Debido al objetivo formulado de que el colectivo llegue al saber muestra el combate de la colonización del conocimiento, esta canción se inscribe en la “descolonización epistémica” (Wood 2017, 301),³³ proyecto amplio con diversos enfoques para luchar contra el silenciamiento de las ‘otras’ voces en el diálogo necesario. Este silenciamiento queda denunciado por Sara Hebe: “Perdido todo el día / que nos sacan las palabras.” Lo que se silencia son las voces incómodas, informando sobre las “formas macabras de matar ballenas, personas, plantas, cabras”. Aquí, llama la atención que se mencione primero a los animales y luego a los humanos, a los que se mata, con lo que el texto compagina los distintos tipos de violencia ejercida como

fenómenos interrelacionados y atribuye gran importancia a los seres vivos no humanos. A continuación, el texto negocia dialógicamente la urgencia de actuar, al declarar “pronto no habrá más tiempo / nunca hubo, nunca más”, asunto cuya complejidad se ve aumentada por el hecho de que al tu articulado se le advierte que deje de destruir su hábitat, precisamente para no poner en riesgo el equilibrio en el propio espacio vital del planeta: “Si quemas mucho más, ¿Dónde vas?” Esto puede interpretarse como una alusión a la destrucción de las selvas tropicales, que en última instancia priva a los seres humanos y a otros seres vivos de su base de vida más importante. La voz requiere estos sustentos vitales para la totalidad de habitantes de la Tierra, incluidos los seres vivos no humanos: “para la población / aire, pulmón, cabeza, corazón”. La última palabra es repetida tres veces, situando al corazón en el centro del enfoque. Esto vuelve a establecer relaciones intermediales con el videoclip de Calle 13 en el que un corazón palpitante enmarca todo. El aire y los pulmones establecen asimismo una intertextualidad con el verso de la misma canción que declara: “Todo lo que necesito, tengo a mis pulmones respirando azul clarito.” Además, la dicotomía de la cabeza como símbolo de la razón y el corazón como representante de las emociones se disuelve y se transforma en una relación dialéctica, según la cual ambos elementos son imprescindibles para la vida, aunque el corazón se sitúe incluso por encima.

Al final de la canción, el ‘yo’ articulado reclama la colaboración del interlocutor ausente y con toda probabilidad humano – aquí no como adversario, sino como figura en mutua interdependencia con ese otro sujeto alzando su propia voz – que ha de actuar cooperativamente de inmediato y de manera perpetua, ante todo en su propio interés:

Vos que das, todo y más
¿Dónde estás, si no estás?
En la voz del que grita
Ahora y siempre.

La palabra siempre se repite tres veces más, subrayando la idea de un continuo camino de resistencia que requiere ser recorrido en conjunto. De nuevo se pueden trazar conexiones con la tradición de la canción de protesta, evocando la idea de alzar la voz y luchar unidos, de manera similar a la icónica “El pueblo unido”, compuesta por Sergio Ortega Alvarado y cantada por la banda Quilapayún en 1970. Sin embargo, el nuevo enfoque se centra en la unidad de toda la población de la tierra, tanto humana como no humana, y del ecosistema vivo en su conjunto. Ello vuelve a relacionar estos versos con las letras de “Latinoamérica”, en las que las voces femeninas retoman en su estribillo el elemento de la respiración, precisamente combinada con el combate con las palabras contra el robo de recursos naturales: “Aquí se respira lucha [...] Yo canto porque se escucha.” Al final de la canción de Sara Hebe, con la repetición cada vez más tenue de la palabra ‘siempre’, escuchamos el susurro del mar, enfatizando la idea de que todos regresamos al agua. Esto resalta la centralidad del elemento acuático, que permanece subliminalmente presente a lo largo de toda la canción, a pesar de que la artista utiliza afirmaciones inicialmente enigmáticas – para una perspectiva antroppo-

céntrica —, que invitan a la audiencia a reflexionar sobre la participación de todos los seres vivos en el ecosistema terrestre.

En conclusión, en las canciones analizadas, la proyección pública de las dos artistas emerge sobre la base de un fuerte compromiso ecofeminista y decolonial, con el que siguen posicionándose frente a los discursos capitalistas hegemónicos en la actualidad. Los elementos que se retoman con mayor frecuencia son el agua y la diversidad de la naturaleza que marcan a toda la población de la Tierra. Eso vale también para la capacidad actante de la esfera no humana. A nivel negativo, es evidente en las letras de las canciones que las actividades humanas capitalistas han resultado en notables desigualdades en el reparto de los recursos naturales y el desequilibrio del ecosistema planetario. Así, resulta más pertinente hablar de una era del Capitaloceno, de acuerdo con la manera en la que varios académicos llaman nuestra época actual. En las letras de Ana Tijoux es llamativo que la voz articulada se posiciona, según la estética propia del rap, frente a un ‘tú’ imaginado, que representa los discursos hegemónicos desde una perspectiva patriarcal y capitalista. Por ello, su propio ‘yo’ artístico retoma ideas ecofeministas y decoloniales para formular, especialmente en “Río abajo”, respuestas explícitas contra la privatización del agua, abogando por una más justa distribución del agua, en sí misma un ser vivo. Con su canción “Eco sistema”, Sara Hebe juega con las palabras enunciadas para mostrar las interrelaciones entre todos los seres vivos y elementos biológicos en el ecosistema Tierra y apelar a favor de un diálogo igualatorio, que incluye la voz de la propia naturaleza. Las voces del rap responden así a la explotación capitalista y proponen, para el contexto latinoamericano, ir todos juntos el camino de resistencia para decolonizar las relaciones entre humanos³⁴ y la naturaleza y todo ‘lo otro’ conectado con ella, recurriendo al conocimiento de todas las personas, especialmente las mujeres, subalternas y autóctonas latinoamericanas.

Notas

- 1 Florian Homann es investigador asociado de estudios literarios iberoamericanos en la Universidad de Münster (cátedra Prof. Dr. von Tschiltschke), desarrollando en cooperación con el Grupo de Estudios Literarios GEL de la Universidad de Antioquia, Medellín, un proyecto postdoctoral sobre los procesos del recordar y la memoria en la narrativa colombiana actual. Tiene un doctorado PhD en Filología Románica por cotutela entre la Universidad alemana de Colonia y la Universidad de Sevilla. Este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona entre enero de 2022 y agosto de 2025.
- 2 Ribac y Harkins (2020, 2-4) distinguen la narrativa positivista de la escéptica y se centran en el impacto negativo, el ‘shock’ del Antropoceno.
- 3 Mutis afirma que “la imaginación ecológica latinoamericana está imbuida de un compromiso social” (2014, 182).

- 4 Tras su pertenencia al grupo Makiza de 1997 a 2006, ha publicado en solitario los cinco álbumes *Kaos* (2007), *1977* (2009), *La bala* (2011), *Vengo* (2014) y *Antifa Dance* (2020).
- 5 En esta colaboración con la palestina Shadia Mansour, las voces representan a “todos los callados, [...] sometidos, [...] invisibles” con “vida y fuego” y propia capacidad actante para oponerse explícitamente a la intervención neocolonialista del Norte Global y luchar para “que se caiga el imperio”. Aquí, Ana Tijoux retoma la imposibilidad de comprar la tierra y su población: “Ni África ni América Latina se subasta”. Para un análisis detallado véase Gómez-Barris (2018, 36-45).
- 6 Desde entonces, su estilo ha evolucionado a través de la fusión de diversos géneros musicales en sus cuatro álbumes *Puentera* (2012), *Colectivo Vacío* (2015), *Politicalpari* (2019) y *Sucia Estrella* (2022).
- 7 Estos discursos se denominan (i) narrativa de la catástrofe, (ii) narrativa de la corte, (iii) narrativa de la Gran Transformación, (iv) narrativa (bio-)tecnológica y (v) narrativa de la interdependencia naturaleza-cultura.
- 8 Para ilustrar estos desequilibrios sociales, existen diversas propuestas con reformulaciones derivadas del término original. La dominación, el control y la opresión de la naturaleza latinoamericana pueden asociarse al colonialismo progresista eurocéntrico, para lo cual se utilizan los términos ‘Eurocene’ y ‘Technocene’ (Sloterdijk 2015, 27). El término ‘(M)Antropocene’ (Chiro 2017) se centra en la opresión patriarcal de la naturaleza y las mujeres. El ‘Chthulucene’, propuesto por Haraway (2015), aborda la interdependencia y la coexistencia de todos los seres vivos de la Tierra y promueve la igualdad y la justicia para todas las formas de vida, mientras que el término ‘Capitalocene’, referenciando Jason Moore con eso principalmente al capitalismo y al extractivismo, engloba elementos de todos estos conceptos y es actualmente uno de los más debatidos. Además de Astrid Ulloa, se encuentran múltiples argumentos a favor de usar el término ‘Capitalocene’ en Espinosa Rubio (2019, 17) y Ribac/Harkins (2020, 5). Tola (2019, 201) hace incluso hincapié en que el concepto ‘Pachamama’, en su sentido precolombino, ofrece otra buena alternativa al ‘Antropocene’, señalando la violencia colonial y la desposesión capitalista como factores clave en el desarrollo desigual de la devastación ecológica. Así, ‘Pachamama’ puede pensarse desde una perspectiva feminista (Guzmán Arroyo 2014).
- 9 En América Latina, los estudios poscoloniales han evolucionado hacia una perspectiva decolonial que incluye una crítica exhaustiva del colonialismo y sus legados, así como una exploración de formas alternativas de pensar y actuar en los estudios étnicos. En este sentido, el ecocriticismo decolonial ilumina las relaciones entre los humanos y la naturaleza y hace hincapié en una visión crítica de las intervenciones humanas en la naturaleza (Mackenthun 2015, 86), por ejemplo, mediante la incorporación de las percepciones de las comunidades autóctonas, indígenas y afrodescendientes.
- 10 Aunque se puede observar una conexión entre el ideario político a favor de los grupos indígenas y la acción ecológica desde la década de 1980, los estudios poscoloniales y la ecocrítica existían independientemente el uno del otro antes del cambio de milenio (Mackenthun 2015, 81).
- 11 Estos aspectos surgen de la hibridación cultural tal y como la conceptualiza García Canclini (1990).

- 12 Para ello, Prado (2010, 120) propone una línea de estudio, que denomina ‘etnocrítica literaria’ y declara que, en el contexto de la ‘otredad’ construida por una hegemonía, figuran entre los grupos marginalizados diversas comunidades de distintas etnias, indígenas y otros grupos postcoloniales, así como la flora y la fauna.
- 13 Los discursos correspondientes ven tanto a la mujer como a la naturaleza como “manifestaciones del ‘otro’ sometido por el ‘yo’ dominante” (Carretero González 2010, 178). Es aquí donde entra el ecofeminismo como corriente que intenta desestabilizar estas jerarquías a través del análisis de la literatura, entre otras cosas. Estas reflexiones muestran además cómo la opresión injustificada de la naturaleza y de todos los grupos marginados se apoyan en estos sistemas de opresión que se refuerzan mutuamente y cuyos efectos incluso se multiplican (Padilla Carroll 2017, 2).
- 14 Si en el feminismo el cuerpo femenino constituye “ese campo de batalla” (Puleo 2017, 45), en el ecofeminismo, este campo se relaciona adicionalmente con la tierra.
- 15 Por ello, Walter Mignolo ha ampliado el conocido concepto de ‘modernidad / colonialidad’, ya relacionado con numerosos ámbitos como el poder y el conocimiento, a la esfera no humana para llegar al término de *Coloniality of Nature* y mostrar con ello los efectos del entrelazamiento de los intereses económicos capitalistas, las construcciones dualistas y el desarrollo tecnológico del colonialismo sobre la naturaleza.
- 16 Salaam (1995, 306) afirma que la música rap forma parte de un continuo, “the latest in a line of new musics created primarily by Black Americans”. La noción de ‘Negros americanos’ puede extenderse a toda la población de color del continente, incluidas otras comunidades marginadas del Sur Global. En este ámbito de los sujetos subalternos, Salaam (1995, 306) señala también que el rap fue sometido desde el principio a los mismos ataques que el blues, el jazz y el rock’n’roll, basados en acusaciones racistas de que constituía una música vulgar de las clases sociales aparentemente incultas. Por ejemplo, el rap ha sido acusado de glorificar la violencia, especialmente en el contexto del movimiento Gangsta rap de los años noventa, así como de promover la objetivización masculina de la mujer y, por tanto, el sexismo y el machismo. En este contexto, es importante considerar la distinción entre un rap consciente y un rap más comercial y materialista, como señala Nenadovic (2019, 97), nombrándolos “conscious rap and Gangsta rap”, para explicar la aparición de una contracorriente a este último en forma de un feminismo interseccional específico en el hip-hop (Pough 2007). Esta división en dos tipos de narrativas se retoma por Nicolás Díez (2020, 98-102), quien explica detalladamente la importancia de esa distinción y proporciona los términos en español del “rap virtuoso o comprometido” (96). Este tipo de rap consciente resulta crucial para el activismo social, expresar una conciencia ecológica y lograr los objetivos de la agenda ecofeminista.
- 17 Dado que el rap forma parte de la cultura hip-hop, en realidad se trata de la lucha con el arte en general, destacando el breakdance como arte no verbal al lado de las disciplinas del djing y del graffiti, que (al menos en parte) también utilizan la palabra. De todas formas, Gruber (2017, 78) destaca la puesta en escena de un raperero como poeta soberano y excelente jugador con la palabra.
- 18 A partir del ejemplo de las artistas Ana Tijoux y Rebeca Lane, Nenadovic (2019) analiza hasta qué punto las raperas latinoamericanas escenifican performativamente su propia interpretación del feminismo en el contexto de sus experiencias vitales. Basándose en los escritos de Mickey Hess sobre la autobiografía en el hip-hop, argumenta que derivan las historias de vida del ‘yo’ como

figura artística, creadas a través de las propias letras, de las experiencias de la persona real. Los discursos individuales de la memoria que surgen son a su vez formadores de identidad, incluso a nivel colectivo, convirtiéndose la voz del 'yo' en un elemento representativo: "Rap poems often centre around an I, which is not necessarily identical to the real-life person, but is a performative construction of the artist-self." (110) Además, para luchar con palabras, las letras a menudo construyen un 'tú' como rival u oponente, es decir, una entidad opuesta al propio 'yo', para poder definirse a través de las diferencias.

- 19 Bernabé (2014, 1) destaca la fuerza expresiva de esta "poesía plebeya", aunque también llama la atención sobre la dialéctica de constituir el rap una forma poética expresada por "una elite de intelectuales de la periferia". Steinbrecher (2022, 1) subraya la trascendencia de los procesos de negociación sociocultural entre la marginación y la resistencia a la comercialización y el 'mainstreaming', incluidos sus enredos con la política de identidad poscolonial, así como los estereotipos y la conciencia de las modas, para explicar la popularidad del rap en el pasado reciente. Debido a la resistencia que puede expresarse a través de esta cultura popular, Martínez (1997, 265) define el rap como una cultura de oposición, a través de la cual tanto los socialmente privilegiados como los sujetos subalternos pueden articular su disconformidad con el sistema opresor. En la cultura del Hip-hop, los sujetos subalternos suelen entenderse en el sentido de Spivak: "those commonly referred to as subaltern groups" (Nenadovic 2019, 95).
- 20 Un mecanismo musical de recopilación de citas y construcción de un discurso personal sobre una base preexistente es el sampling, mientras que en el plano fraseológico llama la atención la multitud de frases citadas (Wolbring 2015, 103).
- 21 Calle 13 son conocidos por su ecléctico repertorio musical, que muestra llamativas influencias de la canción protesta. Hernández Prieto (2018, 62) destaca la presencia conspicua de un marcado discurso social con temas controvertidos como la manipulación política, violencia y desigualdad, afirmando que la banda promueve la búsqueda de una identidad regional latinoamericana basada en la resistencia a la sumisión. Coincide con Moreno Pineda, Silgado Ramos y Pérez Córdoba, quienes, al estudiar las estrategias discursivas y retóricas en las letras del grupo, ubican Calle 13 "dentro de la tradición de la canción social latinoamericana" (2020, 104).
- 22 Mediante el ejemplo de la canción "Antipatriarca" con el característico 'yo' feminista de Ana Tijoux, Nenadovic (2019, 104) muestra que las historias que se cuentan en la letra pueden provenir tanto de las experiencias personales de la artista como de las de cualquier otra mujer.
- 23 Para transmitir la impresión más fuerte posible de estar unida a la naturaleza, la artista aparece descalza, "mientras sus pies y mano derecha tocan la tierra y sus brazos exhiben tatuajes con diseños de textiles indígenas" (Barrios 2020, 553).
- 24 Hart Winter (2017, 146) enfatiza la general relación entre el agua y el mundo femenino. En la segunda parte de esta canción, en concreto, verbos y sustantivos que expresan acciones que coartan la libertad, colonizan, esclavizan y capitalizan se utilizan en relación con el 'tú' articulado, al que la voz femenina del 'yo' representando el agua y articulando una cosmovisión feminista, responde a su vez con la imposibilidad de dominarla.
- 25 Todo conquistador que toma posesión de una tierra con el pretexto del consentimiento de la población autóctona suele darle su nombre, por lo que no cabe duda de que el proyecto de colo-

- nización se fundamenta en la imposición de estos nombres: “The colonisation Project [...] began with names.” (Plumwood 2002, 22)
- 26 La connotación positiva del ‘flow’, en el sentido de fluir como caudal, proviene del hecho de que las letras del rap no se recitan simplemente, sino que se transmiten a través de una determinada cadencia rítmico-melódica, cuyo dominio se considera una habilidad fundamental, muy parecida a la capacidad de un cantante para entonar una melodía (Gruber 2017, 97-102; Edwards 2013, 1; Wolbring 2015, 294; Salaam 1995, 305). Salaam (1995) dedica un capítulo a definir los cuatro elementos esenciales como criterios del ‘buen’ rap, que son ‘lyrics’, ‘style’, ‘flow’ y ‘sound’ y subraya la importancia del aspecto en cuestión: “Flow describes a rapper’s sense of rhythm and timing.” (305) Lo define a través de las capacidades rítmicas individuales del intérprete: “The quality of the rhythmic delivery is what defines flow.” (305) Para explicar su importancia musical, Salaam recurre a la comparación con la trompeta del jazz: “When a rapper flows, the lyrics blend into a continuous melodic line like the flow of notes from a jazz soloist’s horn.” (306) Es decir, una rapera está considerada como muy buena y auténtica si es capaz de fluir como el agua en su flujo natural.
- 27 El Plantationoceno, alternativa al Antropoceno propuesta por Haraway (2015, 159) y desarrollada por Wolford (2021), indica que la época actual se caracteriza por la dominación y explotación capitalista de la naturaleza, especialmente del agua y la tierra, a través de plantaciones y mantiene relaciones estrechas con el concepto del Capitaloceno.
- 28 La violencia estructural contra la naturaleza y el mundo femenino y *queer* se denuncia por Rebeca Lane entre otros en su tema “Natura”, publicado en *Canto* de 2013. También pueden encontrarse muchos elementos de las teorías presentadas en este artículo a las que la rapera pone en escena para su manifiesto musical ecofeminista y se puede detectar una estrecha relación intertextual con las letras de la canción posterior de Ana Tijoux. En “Natura”, al autodenominarse “hija de la naturaleza” directamente en los primeros versos, la voz del ‘yo’ coloca a la esfera natural en la venerable posición de principio de toda vida, más allá de la humanidad, y se compara con ella, ya que le debe sus virtudes al ser “como ella perfecta diversa”. Una vez más, se hace hincapié en la diversidad como característica inherente tanto del entorno no humano y los animales como de las personas humanas con las que el ‘yo’ se identifica. La canción ofrece fructíferas perspectivas para futuras investigaciones en esta línea.
- 29 En el sistema colonialista, las personas colonizadas se estigmatizaron a menudo como ‘analfabetas’ para mantenerlas en posiciones inferiores. Frente a esto, en las ideas decoloniales, la oralidad como medio de transmisión del conocimiento vuelve a ganar reconocimiento y se ha convertido en un recurso clave. La importancia del conocimiento transmitido oralmente se hace evidente en la lucha contra la opresión por parte de muchas culturas indígenas, donde se manifiesta en formas como la música, las canciones y el ritual.
- 30 Este tema, el quinto de su álbum debut *La Hija del Loco* (2009), es el más antiguo de todos los aquí analizados, por lo que en cierto modo puede considerarse modélico y, gracias a su influencia en las demás canciones, se presta a ser analizado en última instancia.
- 31 Las constantes repeticiones como ecos de finales de palabra son importantes no sólo para enfatizar la última palabra, sino también para jugar con cierta ambigüedad: en este caso, no se repite la

primera parte, el ‘par-’ sino sólo el ‘-aguas’, para que este elemento destaque aún más nítidamente, aunque sea envenenada.

- 32 Esta canción, séptimo tema del álbum de Calle 13 *Entren los que quieran* (2010), se reeditó como single a mediados de 2011, y alcanzó con su videoclip una recepción mundial y un éxito rotundo. El vídeo estrenado el 27 de septiembre – que tres días después ya había registrado un millón de clics – se convirtió en un éxito viral en las plataformas de las redes sociales. Tanto en la letra como en el video, creando una sinergia, la influencia del paisaje y el clima latinoamericanos en sus habitantes constituye un aspecto sobresaliente que vincula a la población humana de la tierra, la ecología y la naturaleza en toda su biodiversidad animal y vegetal. Por ello, se pueden trazar relaciones intertextuales entre el tema de Sara Hebe y esta canción que ofrecen perspectivas de investigación.
- 33 Barros (2020, 545) detecta la misma estrategia de “descolonización de la naturaleza a partir de la descolonización de los saberes” también en “Río abajo” de Ana Tijoux.
- 34 La palabra de ‘humanos’ no se entiende en un sentido positivo o negativo, ni se refiere exclusivamente a los varones, blancos y con poder del Norte global, sino en el sentido inclusivo de todos los individuos y colectivos.

Bibliografía

- Androutsopoulos, Jannis / Scholz, Arno: “Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe”. In: *Music and Society* 26,4 (2003), 463-479.
- Barros, María José: “Aguas y ríos: Activismo, descolonización y naturaleza en Cecilia Vicuña y Ana Tijoux”. In: *Latin American Research Review* 55,3 (2020), 544-559.
- Bernabé, Mónica: “Rap: poesía plebeya”. In: *alter/nativas: Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos* 2 (2014), 1-15, <https://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-2014/essays1/bernabe.html> (consulta 13.07.2023).
- Blackmore, Lisa: “Water”. In: Andermann, Jens / Giorgi, Gabriel / Saramago, Victoria (eds): *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*. Berlin / Boston: De Gruyter, 2023, 421-438.
- Bryson, Scott: “Introduction”. In: Bryson, Scott (ed.): *Ecopoetry. A Critical Introduction*. Salt Lake City: Utah UP, 2002, 1-13.
- Carretero González, Margarita: “Ecofeminismo y análisis literario”. In: Flys Junquera, Carmen^o / Marrero Henríquez, José Manuel / Barella Vigal, Julia (eds): *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana, 2010, 177-189.
- Chiro, Giovanna di: “Welcome to the White (M)Anthropocene?”. In: MacGregor, Sherilyn (ed.): *Routledge Handbook of Gender and Environment*. Londres: Routledge, 2017, 487-505.
- Dasovich-Wilson, Johanna / Thompson, Marc / Saarikallio, Suvi: “Exploring Music Video Experiences and Their Influence on Music Perception”. In: *Music & Science* 5 (2022), 1-18.

- Doncel de la Colina, Juan Antonio / Talancón Leal, Emmanuel: "El rap indígena: activismo artístico para la reivindicación del origen étnico en un contexto urbano". In: *Andamios: revista de investigación social* 14,34 (2017), 87-111.
- Donoso Aceituno, Arnaldo: "Ecopoesía y descolonización: el rap de Ana Tijoux". In: *Taller de Letras* 63 (2018), 11-22.
- Dürbeck, Gabriele: "Narratives of the Anthropocene: From the Perspective of Postcolonial Ecocriticism and Environmental Humanities". In: Albrecht, Monika: *Postcolonialism Cross-Examined*. Londres: Routledge, 2019, 271-288.
- Edwards, Paul: *How to Rap 2: Advanced Flow and Delivery Techniques*. Chicago: Chicago Review Press, 2013.
- Espinosa Rubio, Luciano: "Reflexiones sobre Antropoceno y colapso". In: *Azafea: Revista de Filosofía* 21,1 (2019), 11-31.
- Ferreira, Ana Luísa Melo / Santos, Yoná dos: "O papel ativo de mulheres rappers negras e indígenas na produção de contranarrativas na América Latina". In: *Extraprensa* 15 (2022), 670-688.
- Flys Junquera, Carmen: "Literatura, crítica y justicia medioambiental". In: Flys Junquera, Carmen / Marrero Henríquez, José Manuel / Barella Vigal, Julia (eds): *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana, 2010, 85-120.
- French, Jennifer / Heffes, Gisela, "Introduction: Genealogies of Latin American Environmental Culture". In: French, Jennifer / Heffes, Gisela (eds): *The Latin American Ecocultural Reader*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2021, 3-14.
- Gaard, Greta: "Women, Water, Energy: An Ecofeminist Approach". In: *Organization & Environment* 14,2 (2001), 157-172.
- García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo, 1990.
- Glotfelty, Cheryll: "Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental". In: Flys Junquera, Carmen / Marrero Henríquez, José Manuel / Barella Vigal, Julia (eds): *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana, 2010, 49-65.
- Gómez-Barris, Macarena: *Beyond the Pink Tide: Art and Political Undercurrents in the Americas*. Oakland: University of California Press, 2018.
- Gruber, Johannes: *Performative Lyrik und lyrische Performance: Profilbildung im deutschen Rap*. Bielefeld: transcript, 2017.
- Guzmán Arroyo, Adriana: "La Pachamama desde el feminismo". In: *Revista Soberanía Alimentaria. Biodiversidad y culturas* 19 (2014), s.p., <https://soberaniaalimentaria.info/publicados/numero-18/149-la-pachamama-desde-el-feminismo> (consulta 13.07.2023).
- Haraway, Donna: "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin". In: *Environmental Humanities* 6 (2015), 159-165.
- Hart Winter, Rachel: "Women, Water, and Ecofeminism: A Method to Respond to the Commodification of Water". In: Vakoch, Douglas / Mickey, Sam (eds): *Ecofeminism in Dialogue*. Lanham: Lexington, 2017, 145-157.
- Hayman, Eleanor Ruth: "Shaped by the Imagination Myths of Water, Women, and Purity". In: *RCC Perspectives* 2 (2012), 23-34.

- Hernández Prieto, Carmen Esther: "Calle 13 y su discurso social". In: *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Desarrollo Humano* 26,2 (2018), 60-83.
- Jabeen, Neelam: "Women, Land, Embodiment: A Case of Postcolonial Ecofeminism". In: *International Journal of Postcolonial Studies* 22,8 (2020), 1095-1109.
- Mackenthun, Gesa: "Postkolonialer Ecocriticism". In: Dürbeck, Gabriele / Stobbe, Urte (eds): *Eco-criticism*. Colonia: UTB Böhlau, 2015, 81-93.
- Maparyan, Layli: *The Womanist Idea*. New York, N.Y.: Routledge, 2012.
- Martínez, Theresa A.: "Popular Culture as Oppositional Culture: Rap as Resistance". In: *Sociological Perspectives* 40,2 (1997), 265-286.
- Moore, Jason: *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press/Kairos, 2016.
- Moreno Pineda, Víctor Alfonso / Silgado Ramos, Alex / Pérez Córdoba, Alder Luis: "La canción social latinoamericana en Calle 13". In: *Folios* 52 (2020), 103-119.
- Mutis, Ana María: "Del río a la cloaca: la corriente de la conciencia ecológica en la literatura colombiana". In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40,79 (2014), 181-200.
- Nenadovic, Ana: "Performing Feminism, Autobiography, and Testimony: Feminist Rap in Latin America". In: *promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik* 5 (2019), 95-116.
- Nicolás Díez, Sofía: "Sobre rap, trap y calle: imágenes y fenómenos". In: *Kamchatka* 16 (2020), 93-128.
- Nixon, Rob: "Environmentalism and Postcolonialism". In: Loomba, Ania et al. (eds): *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham: Duke, 2005, 233-251.
- Padilla Carroll, Valerie: "Introduction: Ecofeminist Dialogues". In: Vakoch, Douglas / Mickey, Sam (eds): *Ecofeminism in Dialogue*. Lanham: Lexington, 2017, 1-12.
- Plaza Casares, Sara: "Sara Hebe: 'Yo no soy una gran cantante como Mercedes Sosa, soy una perra punk'". In: *El Salto* (14.09.2023), <https://www.elsaltodiario.com/musica/sara-hebe-cantante-mercedes-sosa-perra-punk> (consulta 13.07.2023).
- Plumwood, Val: *Feminism and the Mastery of Nature*. Londres: Routledge, 1993.
- Plumwood, Val: "Decolonising relationships with nature." In: *PAN: Philosophy Activism Nature* 2 (2002), 7-30.
- Plumwood, Val: "The Concept of a Cultural Landscape: Nature, Culture, and Agency in the Land". In: *Ethics and the Environment* 11,2 (2006), 115-150.
- Pough, Gwendolyn: "What It Do, Shorty? Women, Hip-Hop, and a Feminist Agenda". In: *Black Women, Gender + Families* 1,2 (2007), 78-99.
- Prado, Marcela: "Poesía, espacio/paisaje e identidades en las literaturas latinoamericanas". In: *Cuadernos de Pensamiento Latinoamericano* 17 (2010), 109-124.
- Puleo, Alicia: "Perspectivas ecofeministas de la ciencia y el conocimiento: La crítica al sesgo androcentrocentrico". In: *Daimon: Revista Internacional de Filosofía* 6 (2017), 41-54.
- Ribac, François / Harkins, Paul: "Popular Music and the Anthropocene". In: *Popular Music* 39,1 (2020), 1-21, <https://doi.org/10.1017/s0261143019000539> (consulta 13.07.2023).
- Río Raigadas, David: "La representación de la naturaleza en la narrativa norteamericana del Oeste: más allá de la mitología fronteriza". In: Flys Junquera, Carmen / Marrero Henríquez, José

- Manuel / Barella Vigal, Julia (eds): *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana, 2010, 265-292.
- Salaam, Mtume ya: “The Aesthetics of Rap”. In: *African American Review* 29,2 (1995), 303-315.
- Sloterdijk, Peter: “Das Anthropozän – ein Prozess-Zustand am Rand der Erd-Geschichte?”. In: Renn, Jürgen / Scherer, Bernd (eds): *Das Anthropozän: Zum Stand der Dinge*. Berlin: Matthes & Seitz, 2015, 25-44.
- Steinbrecher, Bernhard: “‘Boom-ch-boom-chick’: Entangled (Hi)stories in the German Mainstream Rap of 2018 and 2019”. In: *ATeM* 7,2 (2022), 1- 32.
- Tickner, Arlene B.: “Aquí en el Ghetto: Hip-Hop in Colombia, Cuba, and Mexico”. In: *Latin American Politics and Society* 50,3 (2008), 121-146.
- Tola, Miriam: “Pachamama”. In: Schneider-Mayerson, Matthew / Bellamy, Brent Ryan (eds): *An Ecotopian Lexicon*. Minnesota: University Press, 2019, 194-203.
- Ulloa, Astrid: “Dinámicas ambientales y extractivas en el siglo XXI: ¿es la época del Antropoceno o del Capitaloceno en Latinoamérica?”. In: *Desacatos* 54 (2017), 58-73.
- Wolbring, Fabian: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Göttingen: V & R Unipress, 2015.
- Wolford, Wendy: “The Plantationocene: A Lusotropical Contribution to the Theory”. In: *Annals of the American Association of Geographers* 111,6 (2021), 1622-1639.
- Wood, Dan: “Descolonización del conocimiento: una mise en place epistemográfica”. In: *Tabula Rasa* 27 (2017), 301-337.
- Zamora, Nancy: “Rebeca Lane: ‘el rap es poesía’”. Entrevista en: *Mujer de Loto* (2014), <https://web.archive.org/web/20160412123645/http://mujerdeloto.com/rebecalane/> (consulta 13.07.2023).
- Zemanek, Evi / Rauscher, Anna: “Das ökologische Potenzial der Naturlyrik: Diskursive, figurative und formsemantische Innovationen”. In: Zemanek, Evi (ed.): *Ökologische Genres: Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2017, 91-118.

Discografía

- Calle 13 / Totó la Momposina / Baca, Susana / Rita Maria: “Latinoamérica” (2011). In: <https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8> (consulta 13.07.2023).
- Hebe, Sara: “Eco Sistema” (2009). In: <https://www.youtube.com/watch?v=mG9DzFkJjJ0> (consulta 13.07.2023).
- Hebe, Sara: “Un cambio” (2012). In: <https://www.youtube.com/watch?v=FwzU1sXhslk> (consulta 13.07.2023).
- Jara, Victor: “A Desalambrar”. In: Jara, Victor: *Pongo en tus manos abiertas*. Jota Jota JYL-03, 1969 (LP).
- Lane, Rebecca: “Corazón nómada” (2015). In: <https://www.youtube.com/watch?v=xduSQrz70KI> (consulta 13.07.2023).
- Lane, Rebecca: “Natura” (2013). In: <https://www.youtube.com/watch?v=W5iSGq24ANU> (consulta 13.07.2023).

Makiza: “La Rosa de los Vientos” (1999). In: <https://www.youtube.com/watch?v=Yr6GczearGA> (consulta 13.07.2023).

Tijoux, Ana: “Río abajo”. In: Tijoux, Ana: *Vengo*. Nacional Records 7 41360 83757 7, 2014 (LP).

Tijoux, Ana / Mansour, Shadia: “Somos Sur” (2014). In: <https://www.youtube.com/watch?v=EKGUJXzxNqc> (consulta 13.07.2023).