

Discursos sobre la unidad latinoamericana en la canción popular *Latinoamérica* de Calle 13¹

Paloma Bahamón Serrano

Universidad Autónoma de Bucaramanga
pbahamon@unab.edu.co

Introducción

Nuevos ritmos suenan en las ciencias humanas. Gracias a la apertura que se ha generado con los estudios culturales, se comienza a aceptar en el ámbito académico que el análisis de lo político se realice también desde perspectivas estéticas; que las manifestaciones artísticas inciden en la construcción de subjetividades y que la música, por ejemplo, puede interpelar a las colectividades. Una canción quizás no pueda cambiar el mundo, pero sí ser un elemento de praxis para un movimiento social o político determinado.

Por esa razón es válido interrogarse de qué modo la canción popular puede configurar un discurso político y cómo tal configuración puede repercutir en la esfera social. Esta ponencia pretende abordar dichos aspectos a partir de un enfoque semiótico para el estudio de las ideas en torno a la unidad latinoamericana. Para ello es necesario acordar qué se va a entender en este escrito por *canción popular* y qué por *discurso*, explicar por qué se aborda el tema desde el análisis semiótico del discurso y cuál va a ser la estructura del mismo.

De acuerdo con Juan Pablo González (2011):

Las músicas populares urbanas son generalmente mediatizadas, masivas y modernizantes. Mediatizadas en las relaciones entre la música y el público, a través de la industria cultural y la tecnología. Masiva

1 Esta ponencia hace parte de la investigación «Discursos sobre unidad latinoamericana en la canción popular (1970-2010)» que se desarrolla como requisito para optar al título de doctora en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia.

porque llega a millones de personas en forma simultánea, teniendo en cuenta las nuevas formas de producción y consumo; y modernizante, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta y que al crecer la atesora [...].

Con base en ello, se puede definir a la canción popular como un texto melódico que se difunde con mayor o menor pretensión comercial a través de uno o diversos medios de comunicación de forma masiva, aunque esa masificación no necesariamente sea homogénea ni en volumen ni en audiencia.

Ello significa que detrás de una canción puede estar una poderosa industria cultural, una fuerte disquera, por ejemplo, interesada en que dicho texto melódico «pegue» en las emisoras, la televisión, la radio, o en cambio, que pueda estar un sello independiente que no le interesa o no tiene la capacidad para ser tan arrollador en su difusión musical, pero sí valerse de medios como la internet y llegar a un número considerable de personas.

En cuanto a la calificación de canción popular como discurso, se debe partir del hecho de que para la semiótica el mundo natural es «un conjunto de cualidades sensibles, dotado de una cierta organización, y que es además el enunciado de la estructura profunda del universo construido por el sujeto humano y descifrable por él» (Greimas, A. J., Courtès, J., 1993).

Es en este mundo, donde ocurren las prácticas semióticas o significantes, el discurso es una de dichas prácticas que además hace referencia a aspectos específicos del comportamiento de un conglomerado poblacional en una cultura dada. Por esa razón la canción popular se puede considerar como un discurso, ya que está dotada de «un proceso de significación a cargo de una enunciación» (Fontanille, J., 2005) y está vinculada a una situación de producción.

Helena Calsamiglia refuerza lo anterior cuando sostiene que:

Hablar de discurso es, hablar de una práctica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito. El discurso es parte de la vida social y a la vez un instrumento que crea la vida social. (2007, p. 1).

Ahora bien, si el discurso es parte de la vida social, también es un mediador de la *triple mimesis* (Ricoeur, P., 2004), siendo la mimesis uno, la situación de producción; la mimesis dos, el espacio en que dicha situación es descrita, relatada, configurada, representada, etc., a través, por ejemplo, de una película, una obra teatral, un dibujo o una canción; y la mimesis tres, el ámbito del meta relato donde emergen las propuestas analíticas sobre el modo en que la mimesis dos se refiere a la mimesis uno.

El análisis semiótico del discurso se sitúa, entonces, en esa tercera mimesis, y desde la perspectiva de Courtès (1997) se compone de tres momentos: figurativo, semionarrativo y axiológico. Para el caso, el nivel figurativo se ubica en la superficie del discurso y trata de las formas, símbolos y figuras retóricas recurrentes en la canción. Por ubicarse en la superficie se trata de lo aparential y no de lo esencial. El nivel semionarrativo se refiere a la organización del tiempo y el espacio, y el recorrido narrativo en el que se destacan y clasifican los roles y modalidades actanciales.

La dimensión pasional, donde se establecen las pasiones que aparecen en la canción, también hace parte de este nivel; y finalmente queda el nivel profundo y esencial, llamado axiológico, donde se aloja el sistema de valores de la canción, al que se llega a través de la identificación de isotopías. Al respecto, Rémy-Giraud y Louis Panier explican que:

La isotopía garantiza la homogeneidad de un mensaje o de un discurso. Puede definirse como un plano común que hace posible la coherencia de un dicho. Ese plano común debe entenderse como la permanencia de algunos rasgos mínimos [...] la persistencia de un mismo rasgo que podrá renovarse varias veces a lo largo de una cadena frástica produce una isotopía (2003, p. 148).

Situación de producción

Dentro del pensamiento político latinoamericano, la propuesta de Unidad es uno de los planteamientos fundacionales –porque emerge con los primeros procesos independentistas, hace un poco más de 200 años– así como significativo, porque desde entonces ha sido factor inspirador de más propuestas y acontecimientos emancipatorios.

No es la intención de este escrito realizar una arqueología ni un recorrido histórico de la propuesta, pero sí es necesario destacar aquellos aspectos

que más se repiten en su discurso y que desde mediados del siglo pasado hasta comienzos del siglo XXI han sido retomados por la canción popular latinoamericana.

Entre los representantes del ideario integracionista se encuentran Simón Bolívar, José Martí, Francisco García Calderón, José Enrique Rodó y Manuel Baldomero Ugarte, entre otros. Cada uno de ellos, de acuerdo con su época, aportó a la idea de unidad. Si bien en los próceres de la independencia hispanoamericana, el sentimiento antiimperialista no es tan fuerte –pues en su tiempo no era la amenaza principal–, en los pensadores de finales del siglo XIX y comienzos del XX ese sentimiento se acrecienta.

Para Bolívar (1783- 1830) era importante superar la mentalidad colonialista y construir una confederación de repúblicas que respetara la autonomía de cada una, pero reconocía la utopía de querer hacer del territorio una sola nación. Así lo plantea en la Carta de Jamaica:

Ya que tiene un origen, una lengua, unas costumbres y una religión debería, por consiguiente, tener un solo gobierno que confederase los diferentes Estados que hayan de formarse; mas no es posible porque climas remotos, situaciones diversas, intereses opuestos, caracteres desemejantes dividen a la América (1815).

Años después y advirtiendo que las intenciones imperialistas de Estados Unidos consignadas en la Doctrina Monroe (1823) se van a extender de Cuba y Puerto Rico al continente latinoamericano, el independentista cubano Martí (1853-1895) proclama con un lenguaje metafórico en su texto *Nuestra América* que «Los árboles se han de poner en fila para que no pase el gigante de las siete leguas. Es la hora del recuento y de la marcha unida y hemos de andar en cuadro apretado como la plata en las raíces de Los Andes» (1891).

El imperialismo ya es un tema común a todo el territorio latinoamericano en el argentino Manuel Ugarte (1875-1951), quien señala a la unidad como una acción indispensable para evitar, en sentido tanto literal como simbólico, el desmembramiento del continente:

Supongamos que la América de origen español es un hombre. Cada república es un miembro [...] Yo no digo que por que se corte un pie deja de funcionar la mano. Pero afirmo que después de la amputación, el hombre se hallará menos ágil, y que la mano misma, a pesar de no haber sido tocada se sentirá más disminuida [...] Una nación

conquistadora nos puede ahogar sin contacto. Si le cortan al hombre el otro pie, se apagan los ojos [...] si lo reducen a un pobre tronco que se arrastra, ¿para qué servirá la mano indemne, sino para tenderla al transeúnte pidiendo la limosna de la libertad? (Galasso, 1978: 11).

En Bolívar, Martí y Ugarte ya se evidencian ciertos rasgos del ideal de unidad latinoamericana que en los siguientes años otros promotores van a seguir elaborando. De acuerdo con Jorge Villasmil y Ligia Berbesí, dichos aspectos generales son:

- a. *Logro de la independencia política efectiva, frente al imperialismo norteamericano.*
- b. *Desarrollo económico y social integral de los pueblos latinoamericanos*
- c. *Salvaguarda y defensa de las diversas culturas nacionales latinoamericanas frente a la alineación y transculturación impuestas por Estados Unidos y las potencias europeas.*
- d. *Defensa del principio de autodeterminación de los pueblos, así como de la soberanía e integridad del territorio de las repúblicas latinoamericanas, en su conjunto.*
- e. *Promoción de la unidad e identidad latinoamericana como herramienta fundamental en la construcción de un bloque de poder en la región, capaz de contrarrestar la avanzada imperialista representada por Estados Unidos (2007, p. 225).*

Para los integracionistas era claro, desde la doctrina Monroe, que EEUU tenía hacia América Latina la misma política intervencionista de Europa hacia África y Asia en pos de garantizar materia prima y mano de obra barata. Para ello era necesario contar con el respaldo de los gobiernos del continente, lo cual se logró con otra doctrina, la de seguridad nacional, en el marco de la Guerra Fría entre EEUU y la Unión de Repúblicas Socialista Soviéticas, URSS (1945-1989).

Es así como durante ese período, en muchos países latinoamericanos se establecieron dictaduras de largo aliento. Es el caso de Paraguay (1954-1989), Haití (1957-1971), Brasil (1964-1985), Perú (1968-1975), Bolivia (1971-1978), Chile (1973-1990), Argentina (1976-1983) y Uruguay (1976-1981), entre otras.

Al mismo tiempo, es bajo este período que triunfa la Revolución Cubana, liderada por Fidel Castro, el primero de enero de 1959, acontecimiento político que dos años después contó con el apoyo de la URSS hasta 1989 y que, paradójicamente, se mantiene hasta ahora como dictadura. Es necesario comprender, sin embargo, que la Revolución Cubana simbolizó para los integracionistas e independentistas de los diversos países latinoamericanos una esperanza de autonomía territorial. Es entonces que emergen o resurgen diversos movimientos de izquierda y organizaciones guerrilleras en los años 60 y 70, pues la estrategia de toma del poder del marxismo leninismo, valida la combinación de formas de lucha. Así como en Cuba triunfa la expresión armada, en Chile el socialismo llega al poder a través de las urnas y en la figura de Salvador Allende, quien gobernó del 4 de noviembre de 1970 hasta el 11 de septiembre de 1973, cuando fue depuesto por el golpe militar comandado por Augusto Pinochet con el apoyo de la CIA.

Del discurso político al discurso musical

En este momento es importante ver cómo el discurso político integracionista se traslada a la música. Gobiernos como el de Allende habían aceptado de buena gana el respaldo de cantautores como Víctor Jara y grupos folclóricos como Inti Illimani, entre otros, pues habían visto que su propuesta requería de una manifestación estética. Surge así a lo largo de América Latina un movimiento musical conocido como Nueva Canción Latinoamericana, algunos de cuyos exponentes fueron Mercedes Sosa, Víctor Heredia y Piero, de Argentina; Alí Primera y Soledad Bravo, de Venezuela; Los Parra (hijos de Violeta Parra) y Quilapayun, también de Chile; y Ana y Jaime, de Colombia.

En Cuba surgió la Nueva Trova, considerada como parte integrante de la Nueva Canción, y que alimentaba las utopías izquierdistas en el continente, al tiempo que alababa al régimen de Castro. Sus principales exponentes fueron Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. De acuerdo con Fabiola Velasco, la Nueva Canción Latinoamericana:

Fue el instrumento político y estético para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los Nuevos Tiempos que se anunciaban en los años sesenta, y conducir a la formación del Hombre Nuevo, ése que haría la revolución política socialista y reivindicaría las clases tradicionalmente oprimidas. Las creaciones musicales circunscritas en este género se estructuraron partiendo de una doble

referencia: una propiamente latinoamericana, orientada a estimular el espíritu crítico y revolucionario de los pueblos, hermanados por una matriz sociohistórica común y por una lucha antiimperialista compartida contra Estados Unidos. La otra, se basó en las referencias nacionales y locales de carácter cultural, que matizan y particularizan la creación musical de acuerdo con las influencias regionales recibidas por los cantautores (2007, p. 141).

Pero las composiciones musicales que se referían a la situación social y política de América Latina no se dieron solamente en la Canción Social o en la Nueva Trova. A lo largo de la década de los 70 el tema también irrumpió en la salsa, y en la década de los 80 en el Rock en español; y desde finales de siglo pasado y comienzos de éste, también se ha visto en expresiones como el ská, el hip-hop y la música urbana, aunque no se ha vuelto a dar un fenómeno estético, político, masivo y articulado como el de la Nueva Canción.

Lo anterior se puede explicar por diversos factores, como por ejemplo el hecho de que las intenciones emancipatorias fueron reprimidas prontamente por políticas estatales coercitivas, y a su vez la izquierda tampoco tuvo la capacidad de mantener una propuesta estructurada y coherente frente a la oportunidad emergente, porque poco a poco se evidenció el tremendo error que había sido el respaldo a la lucha armada.

Desde mediados de la década de los 80 el escepticismo tomó fuerza en la nueva generación, que de la mano de estrategias neoliberales, tuvo en el consumismo y el materialismo nuevos intereses de vida y nuevas propuestas de expresión estética como la balada y el pop, que en general no implicaban una amenaza al sistema imperialista.

Una especie de luto y desesperanza cayó sobre aquellos para quienes el discurso de Unidad era importante. De canciones motivadoras a la acción, como *Canción con todos* (1969), famosa en la voz de Mercedes Sosa, o reveladoras de la estrategia consumista, como *Plástico* (1976), de Rubén Blades, se pasó a una suerte de espíritu nihilista en *Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos* (1986), a llorar sobre la leche derramada con *Cinco siglos igual* (1992), de León Gieco o enfurecerse con la celebración del descubrimiento de América con el punk-ská *No hay nada que festejar* (1994), de los Fabulosos Cadillacs.

En los siguientes 10 años, en la escena musical emergerá de vez en cuando alguna canción alusiva al tema de la unidad latinoamericana, pero no se volverá a dar el fenómeno de difusión masiva de esta temática que se generó con la Nueva Canción Latinoamericana. Es hasta 2010, con el dúo de música urbana Calle 13, que el tema volverá a capturar el interés de los medios de comunicación, al menos por ahora.

Calle 13: el reggaetón protesta

Calle 13 está integrado por los puertorriqueños René Pérez Joglar, alias 'Residente' y Eduardo José Cabra Martínez, alias 'Visitante', quienes ya han ganado 10 Grammy latinos y dos Grammy americanos. Se dieron a conocer en 2005 con dos temas paradójicamente diferentes: *Atrévete te*, una retahíla divertida, gran éxito comercial que llamó la atención por el tratamiento tan singular del lenguaje, y *Querido FBI*, en la que denuncian el asesinato del líder nacionalista puertorriqueño Filiberto Ojeda Ríos a manos de la Policía y con el respaldo de agentes norteamericanos.

En diversas entrevistas, 'Residente' ha declarado que está cansado de cantar la primera, mientras que con la segunda siente que en ellos surgió la conciencia sobre la realidad social que los circunda y el papel que pueden cumplir como interpeladores y generadores de reflexión.

Muchas cosas llamativas ocurren en relación con Calle 13. La primera es el tremendo impacto comercial que ha tenido su propuesta musical sumamente vanguardista, que además ha denunciado asuntos políticos sin ningún tabú y con una gran dosis de irreverencia.

En segundo lugar, se trata de un magister en diseño de sonido (René) y de un músico de conservatorio (Eduardo), que al principio fueron ubicados dentro del género reggaetonero pero que cada vez se distancian más de este con sus experimentos rítmicos y líricos, y sobre todo con sus referentes estéticos y éticos que rompen con la propuesta reggaetonera, en la que son frecuentes apologías al hedonismo, materialismo y misoginia. Ellos mismos reconocen la diferencia en su canción *Siempre digo lo que pienso*, de su álbum *Entren los que quieran* (2010):

*Sería muy fácil para mí escribir un bolero/
o hacer un video rapeando encima de un velero/*

*con mujeres empelotas acariciándome los huevos/
¿sacrificar mis ideales pa' venderte un disco nuevo?*

En tercer lugar, empezaron a interesarse cada vez más en denunciar injusticias sociales y políticas no solo de su país, sino de América Latina y el mundo. Su postura independiente y su identidad como emisarios de la gente queda consignada en la canción *Calma pueblo*, del álbum anteriormente mencionado:

*Es el momento de la música independiente/
mi disquera no es Sony/
mi disquera es la gente/
[...]
Calma pueblo que aquí estoy yo/
lo que no dicen, lo digo yo/
lo que sientes tu, lo siento yo/
porque yo soy como tú [...]*

Vale la pena resaltar que Puerto Rico es una isla que a partir de 1952 se convirtió en un estado libre asociado a Estados Unidos, lo que en otras palabras se puede definir como «colonia», cuyo máximo mandatario es un gobernador, regido por el presidente de EEUU. Esto debe tenerse en cuenta para comprender por qué ellos se declaran a favor de la causa independentista boricua y en contra del intervencionismo estadounidense en América Latina. Por eso, resolvieron viajar por el continente para comprenderse aún más como latinoamericanos. El periplo realizado queda consignado en el documental *Sin Mapa* (2009), dirigido por Marc de Beaufort y disponible en Youtube, donde Calle 13 comparte sus impresiones de los países visitados como Nicaragua, Perú, Venezuela y Colombia.

En Perú descubren el drama de los mineros que buscan fortuna en las alturas de la cordillera de Los Andes, en condiciones de vida sumamente precarias. En Venezuela conviven con los indígenas Yecuaana, quienes fueron desplazados del Amazonas brasileño por oponerse a la tala indiscriminada de árboles por parte de una multinacional. En Colombia son testigos del abandono en que el gobierno tiene a los indígenas Wayuu. También en

nuestro país visitan San Basilio de Palenque, primer pueblo libre de América, y a los Arhuacos en la Sierra Nevada de Santa Marta, quienes les explican su relación con la Madre Tierra.

Un año después de la realización del documental, Calle13 saca al mercado la canción que da origen a esta ponencia. En ella participan tres importantes cantantes folclóricas latinoamericanas: Totó la Momposina, de Colombia, Susana Vaca, de Perú y María Rita, de Brasil. Aunque el video musical no se tiene en cuenta para este análisis, es importante resaltar que en este un locutor indígena realiza, mitad en español y mitad en quechua, una introducción al canto, del cual a continuación se transcribe la letra:

Soy/

Soy lo que dejaron/

Soy toda la sobra de lo que se robaron/

Un pueblo escondido en la cima/

Mi piel es de cuero por eso aguanta cualquier clima.

Soy una fábrica de humo/

Mano de obra campesina para tu consumo/

Frente de frío en el medio del verano/

El amor en los tiempos del cólera, mi hermano.

El sol que nace y el día que muere/

Con los mejores atardeceres/

Soy el desarrollo en carne viva/

Un discurso político sin saliva.

Las caras más bonitas que he conocido/

Soy la fotografía de un desaparecido/

Soy la sangre dentro de tus venas/

Soy un pedazo de tierra que vale la pena.

*Soy una canasta con frijoles/
Soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles/
Soy lo que sostiene mi bandera/
La espina dorsal del planeta es mi cordillera.*

*Soy lo que me enseñó mi padre/
El que no quiere a su patria no quiere a su madre/
Soy América latina/
Un pueblo sin piernas pero que camina.*

Coro:

*Tú no puedes comprar al viento/
Tú no puedes comprar al sol/
Tú no puedes comprar la lluvia/
Tú no puedes comprar el calor/
Tú no puedes comprar las nubes/
Tú no puedes comprar los colores/
Tú no puedes comprar mi alegría/
Tú no puedes comprar mis dolores.*

*Tengo los lagos, tengo los ríos/
Tengo mis dientes pa' cuando me sonrío/
La nieve que maquilla mis montañas/
Tengo el sol que me seca y la lluvia que me baña.*

*Un desierto embriagado con peyote, un trago de pulque/
Para cantar con los coyotes/
Todo lo que necesito/
Tengo mis pulmones respirando azul clarito.*

*La altura que sofoca/
Soy las muelas de mi boca mascando coca/
El otoño con sus hojas desmayadas/
Los versos escritos bajo la noche estrellada.*

*Una viña repleta de uvas/
Un cañaveral bajo el sol en cuba/
Soy el mar Caribe que vigila las casitas/
Haciendo rituales de agua bendita.*

*El viento que peina mi cabello/
Soy todos los santos que cuelgan de mi cuello.
El jugo de mi lucha no es artificial/
Porque el abono de mi tierra es natural.*

Coro (bis)

Coro en portugués:

*Não se pode comprar o vento/
Nãõ se pode comprar o sol/
Nãõ se pode comprar a chuva/
Nãõ se pode comprar o calor/
Nãõ se pode comprar as nuvens/
Nãõ se pode comprar as cores/
Nãõ se pode comprar minha 'legría/
Nao se pode comprar minhas dores
No puedes comprar el sol.../
No puedes comprar la lluvia/
Vamos dibujando el camino/*

(vamos caminando)
No puedes comprar mi vida /
Esta tierra no se vende.
Trabajo en bruto pero con orgullo/
Aquí se comparte, lo mío es tuyo/
Este pueblo no se ahoga con marullos/
Y si se derrumba yo lo reconstruyo.

Tampoco pestañeo cuando te miro/
Para que te acuerdes de mi apellido/
La Operación Cóndor invadiendo mi nido/
¡Perdono pero nunca olvido!
Vámonos caminando/
Aquí se respira lucha/
Vamos caminando/
Yo canto porque se escucha/
Aquí estamos de pie/
*¡Qué viva la América Latina!/
 No puedes comprar mi vida.*

Análisis semiótico del discurso en *Latinoamérica de Calle 13*

De entrada es necesario aclarar que en la semiótica se enfatiza la diferencia entre realidad y lenguaje, o la relación del lenguaje como mediador de la realidad. De acuerdo con Courtès:

Nuestro objetivo en semiótica es mantenernos solo en los sistemas de representación (para los cuales, como se anunció, reservaremos el término lenguaje). Llegará quizás un día en que las ciencias del

lenguaje se aplicarán también sobre ese lenguaje que es la realidad, lo vivido; por ahora éste no es el caso en modo alguno: nuestras descripciones no son sino balbuceos; más vale, entonces, quedarnos en el estudio de los simulacros de lo real, ya sean verbales, gestuales, etc. A. J. Greimas afirmaba humildemente por su parte, respecto a los análisis textuales que él efectuaba, que sólo tenía ante sí “seres de papel”. Teniendo en cuenta todo esto, el “mundo natural” o la “realidad” se dejan aparte por precaución metodológica; se puede mantener la noción de referente pero en el interior mismo del lenguaje y con una acepción un poco diferente (1997, p. 82).

En suma se trata de analizar una canción, un objeto semiótico que en cuanto representación de la realidad hace parte de la mimesis dos.

Nivel figurativo

A simple vista y desde una perspectiva poética, *Latinoamérica* podría encajar en estilos como el soneto, la oda o el madrigal, dado que es un canto de amor y alabanza, en este caso a un territorio, pero ya que de igual manera resalta situaciones negativas del lugar, explicita un punto de vista, propone acciones al respecto y, sobre todo, tiene la intención de persuadir a otros sobre su perspectiva; se trata de un manifiesto, tipo de escrito de carácter político que diagnostica una situación y plantea una posible praxis.

En cuanto a su estructura, esta canción se compone de 14 estrofas y dos coros; el primero, se repite tres veces en español y una en portugués, y el segundo, de voces alternadas y superpuestas, se repite dos veces y va al final.

La mayoría de versos de cada estrofa constan de 14 a 18 sílabas, así que se trata de un texto de arte mayor (versos largos) y desde la perspectiva de la composición de canciones, se establece un orden de rima gemela donde esta aparece en dos versos consecutivos. Las estrofas con esta clase de rima tienen la forma AABB y se denominan pareadas. Los coros poseen una estructura mixta, entre gemelo y cruzada, para la cual aún no hay catalogación precisa.

La figura literaria más frecuente es la **personificación** (atribución de características humanas a objetos, animales y elementos naturales o geográficos): «(Soy) el sol que nace y el día que muere/ con los mejores atardeceres.../ un pedazo de tierra que vale la pena.../una canasta de frijoles/...lo que sos-

tiene mi bandera/la espina dorsal del planeta es mi cordillera/...un desierto embriagado con peyote/un trago de pulque... el otoño con sus hojas desmayadas/...los versos escritos bajo la noche estrellada... una viña repleta de uvas/un cañaveral bajo el sol en Cuba/Soy el mar Caribe que vigila las casitas/haciendo rituales con agua bendita».

También es frecuente la **anáfora** (repetición de una o más palabras al principio del verso): «Soy, soy lo que dejaron/soy toda la sobra de lo que se robaron.../soy una fábrica de humo.../soy una canasta de frijoles/soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles/soy lo que sostiene mi bandera».

El **paralelismo** (repetición de las mismas estructuras oracionales con una leve variación): «Tú no puedes comprar al viento/tú no puedes comprar al sol/tú no puedes comprar la lluvia/tú no puedes comprar el calor/vámonos caminando/aquí se respira lucha/vámonos caminando/yo canto porque se escucha».

La **paradoja** (expresión aparentemente contradictoria que invita a la reflexión): «frente de frío en el medio del verano/un discurso político sin saliva/un pueblo sin piernas pero que camina».

Y la **hipérbole** (exageración de un aspecto de la realidad por exceso o por defecto para dar mayor expresividad): «mi piel es de cuero, por eso aguanta cualquier clima».

En cuanto a las **figuras recurrentes** que son signos, referencias u objetos que constituyen las concepciones y conceptualizaciones del discurso, para el caso de esta canción se agrupan en torno a cuatro ideas: **identidad, patrimonio, emancipación y dignidad**. En cada una aparecen elementos de carácter natural, geográfico, artesanal, manufacturado, anatómico, histórico o religioso, primordialmente, y es el tipo de verbo que las acompaña, el que los ubica en cada una de las anteriores ideas.

Las figuras de **identidad** van precedidas del verbo *ser* conjugado en la primera persona del singular con una figura artesanal: *Soy una canasta de frijoles*; histórica: *Soy lo que dejaron, soy toda la sobra de lo que se robaron/soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles*; geográfica: *soy el mar Caribe que vigila las casitas*; o religiosa: *Soy todos los santos que cuelgan de mi cuello*.

Las de **patrimonio** van precedidas del verbo *tener*, conjugado de igual forma y acompañadas de elementos geográficos: *tengo los lagos, tengo los ríos*; naturales: *tengo el sol que me seca y la lluvia que me baña*; anatómicos: *tengo mis dientes pa' cuando me sonrío, tengo mis pulmones respirando azul clarito*; o manufacturados: *(tengo) un trago de pulque*.

Las de **emancipación** están determinadas por verbos como *caminar, dibujar, respirar, luchar, cantar* conjugados en la primera persona del plural: *vámonos caminando, vámonos dibujando*; o primera del singular: *yo canto porque se escucha*.

Las figuras de **dignidad** se establecen a partir de verbos como *trabajar, compartir, reconstruir, perdonar* (sin olvidar), conjugados en la primera persona del singular: *trabajo en bruto pero con orgullo, este pueblo no se ahoga con marullos y se derrumba, yo lo reconstruyo, la Operación Cóndor invadiendo mi nido, perdono pero nunca olvido*, que se completan con dos frases que van al final de la canción: *esta tierra no se vende y no puedes comprar mi vida*.

Finalmente, en relación con el **título**, ocurre que este es «una declaración de expectativas macrolingüísticas o expectativas del texto, lo que invalida cualquier noción de que el título sería forma autónoma e independiente del mismo» (Besa, J., 2002). En este caso, el título no puede ser más claro y directo: *Latinoamérica*. Sin predicados ni complementos. Es como un espejo que anticipa la relatoría sobre la impresión que el autor tiene sobre el objeto en cuestión.

En el siguiente nivel se explorará más profusamente la relación emocional del sujeto con el espacio.

Nivel semionarrativo

Así como Courtès (1997) establece la diferencia entre realidad y lenguaje, también lo hace en relación con el autor y el narrador del discurso. El autor de un texto, en este caso compositor, no es quien lo relata así hable en primera persona y se identifique dentro del escrito como tal, pues por el hecho de pasar su identidad al escrito se convierte en ese 'ser de papel' al que se refiere Greimas. Quien relata dentro de un texto recibe el nombre

de narrador o enunciador, y si toma parte activa en el proceso narrativo, también se convierte en actante.

La situación de enunciación en *Latinoamérica*

Para establecer la particularidad de la enunciación en este canto, es pertinente compararlo con otros modos de enunciación en canciones que se refieren a la unidad e identidad con el continente.

Por ejemplo, en *Canción con todos* (1969) el narrador-actante enuncia: «Salgo a caminar por la cintura cósmica del sur... piso en la región... subo desde el sur, hacia la entraña América en total [...]»; se desplaza por el continente, lo observa, lo experimenta y lo incorpora a sus emociones: «siento al caminar toda la piel de América en mi piel [...]». Así se establece, en términos de Courtès, una junción entre sujeto y objeto (**sno**).

Por el contrario, en *Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos* (1986) se presenta una disjunción (**suo**): el narrador-actante no se involucra en acciones dentro del programa narrativo, sino que juzga la situación y comportamiento de latinos y/o foráneos, asumiendo el rol de actante judicador (Courtès, 1997). Desde el título de la canción se evidencia distancia entre sujeto y objeto: Latinoamérica **es**: «para turistas, gente curiosa, **es** un sitio exótico para visitar, **es** solo un lugar económico pero inadecuado para habitar, les ofrece Latinoamérica el carnaval de Río y las ruinas aztecas [...]» y en gran parte del relato continúa la distancia, salvo algunas excepciones: «las potencias son las protectoras que prueban **sus** armas en nuestras guerrillas [...] **somos** un pueblito tan simpático que todos nos ayudan si se trata de un conflicto armar [...]». Incluso desde el inglés: «**we** try to talk in the jet-set language, para que no nos crean incivilizados [...]».

Cinco siglos igual (1992) puede definirse como una elegía (canto de remembranza y dolor por la pérdida de un ser u objeto querido) donde el narrador ni siquiera puede tomar distancia (**suo**) o cercanía (**sno**) con el objeto, porque el relato enfatiza en todo momento la descripción de un no lugar: «soledad sobre ruinas, sangre en el trigo [...] manantial del veneno, escudo heridas, cinco siglos igual, libertad sin galope, banderas rotas, soberbia y mentiras, medallas de oro y plata contra esperanza [...] en esta parte de la tierra la historia se cayó [...]».

Frente a estas tres formas de enunciación en relación con el vínculo con el continente, lo que se dice sobre él y las opciones de acción que plantea, la canción de Calle 13 emerge con una construcción diferente.

En primer lugar, no se plantea tanto un recorrido geográfico, como en *Canción con todos*, ni se toma distancia del lugar, como en *Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos*, ni se niega la posibilidad de vida del espacio como en *Cinco siglos igual*, sino que se **es** Latinoamérica. El narrador desde el desembrague se identifica con el territorio: «Soy, soy lo que dejaron» y en todo momento lo recalca y, por si acaso, lo deja claro cuando enuncia: «soy América Latina, un pueblo sin piernas pero que camina». Más que una relación directa sujeto-objeto, se da una imbricación; una comunión identitaria total.

En segundo lugar, está el tema de la praxis a futuro. A diferencia de *Cinco siglos igual*: «es comienzo, es final, leyenda perdida», en *Latinoamérica* sí aparece una esperanza de vida y un planteamiento de cómo lograrlo, la acción conjunta, esto es la unión: «vámonos caminando, vámonos dibujando el camino» y la determinación del trabajo para el beneficio colectivo: «desarrollo en carne viva [...] trabajo en bruto pero con orgullo, aquí se comparte, lo mío es tuyo»; desde una postura de dignidad: «no puedes comprar mi vida», que promulga la recuperación del patrimonio: «esta tierra no se vende».

En tercer lugar está el aspecto de las opciones de acción que ofrece el discurso. De las canciones mencionadas, quizás la más similar a *Latinoamérica* en cuanto a actitud frente al problema y tono del mensaje sea *Canción con todos*, por propositiva y exhortadora a la acción: «todas las voces, todas las manos todas, toda la sangre puede ser canción en el viento. Canta conmigo, canta, hermano americano, libera tu esperanza con un grito en la voz».

Pero las diferencias entre esta y la canción de Calle 13 radican, por ejemplo, en el hecho de que *Canción con todos* no hace explícitos los aspectos tristes o difíciles de la situación, mientras que en *Latinoamérica* se les reconoce pero no para dejarlos en la simple evidencia crítica, como en la canción de Los Prisioneros, o para lamentarlos sin remedio, como en la canción de León Gieco, sino para asimilarlos como parte de las lecciones que el pasado y el presente nos pueden dar en cuanto a aprendizaje: «soy toda la sobra de lo que se robaron [...] una fábrica de humo, mano de obra

campesina para tu consumo [...] soy la fotografía de un desaparecido [...] la Operación Cóndor invadiendo mi nido ¡Perdono pero nunca olvido!».

Tiempo, espacio y acción

El manifiesto está narrado en **tiempo presente**, asumido como el resultado de acciones externas en el **pasado** («Soy lo que dejaron, soy toda la sobra de lo que se robaron») y de revanchas o ventajas logradas como pueblo («Soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles») lo cual, aunado con el patrimonio («tengo los lagos, tengo los ríos») y la acción, dibuja en el relato un **modo futuro** («vámonos caminando, aquí se respira lucha») en el cual se defiende lo propio y se vive en dignidad («esta tierra no se vende, no puedes comprar mi vida»).

El cuerpo plural y externo, así como su representación, aparecen como **espacio** en el que se reconoce el sujeto: «(soy) las caras más bonitas que he conocido, soy la fotografía de un desaparecido».

De igual forma, *Latinoamérica* establece una diferenciación complementaria entre **territorio** y **tierra**. En el caso del territorio, este conjuga geografía, gente e historia, y establece una imbricación con el enunciatario; por eso en el nivel figurativo se hallan tantas figuras de personificación, el sujeto es uno solo con el continente: «soy América Latina, un pueblo sin piernas pero que camina».

Dentro de esta imbricación, la tierra es un elemento de comunión espiritual que encarna a la Pacha Mama, la Madre Naturaleza. Se establece así una trinidad sujeto-tierra-continente: «Soy lo que me enseñó mi padre, quien no quiere a su patria no quiere a su madre».

Patria (territorio) y patria (tierra) son interiorizados en el sujeto, quien exhorta a hacer lo mismo a los otros para recuperar el patrimonio y la dignidad: «no puedes comprar mi vida, esta tierra no se vende».

Con respecto a las **acciones** de los sujetos, se les debe identificar primero para poder catalogarlas. Tenemos, en primer lugar, un **sujeto destinador**, que cumple con un rol informativo y de advertencia hacia el **sujeto anti destinatario** (imperialistas, gobiernos opresivos, multinacionales) y otro de información y motivación hacia el **sujeto destinatario** (pueblo latinoamericano). Al **anti sujeto destinatario** le reclama: «soy una fábrica de humo, mano de obra campesina para **tu** consumo [...] Soy Maradona frente a In-

glattera **anotándote** dos goles [...] tampoco pestañeo cuando **te miro** para que te acuerdes de mi apellido, la Operación Cóndor invadiendo mi nido, perdono pero nunca olvido».

También a este antisujeto destinatario se le enuncia lo que no se quiere que siga haciendo con Latinoamérica y su gente: «tú no puedes comprar al viento [...] no puedes comprar mi vida».

En cuanto al **esquema modal**, el relato se realiza desde la **modalidad virtualizante**, que implica acciones desde un **querer hacer** (Courtès, 1997, p. 154). En ella el sujeto enuncia su voluntad, mientras que en la modalidad realizante el sujeto lleva a cabo esa voluntad. La canción enuncia lo que el destinatario dice y hace para que el antisujeto no haga más (**qh/hh/-h**) («No puedes comprar mi vida») y al mismo tiempo aparece una propuesta de acción para impedir que la tierra se venda, dirigida al **sujeto destinatario**: «**vámonos** caminando, aquí se respira lucha» de quienes también hace parte el **sujeto destinador**: «**yo** canto porque se escucha [...] aquí **estamos** de pie». En este caso el destinatario enuncia su mensaje porque quiere hacer que el pueblo haga (**qh/hh**).

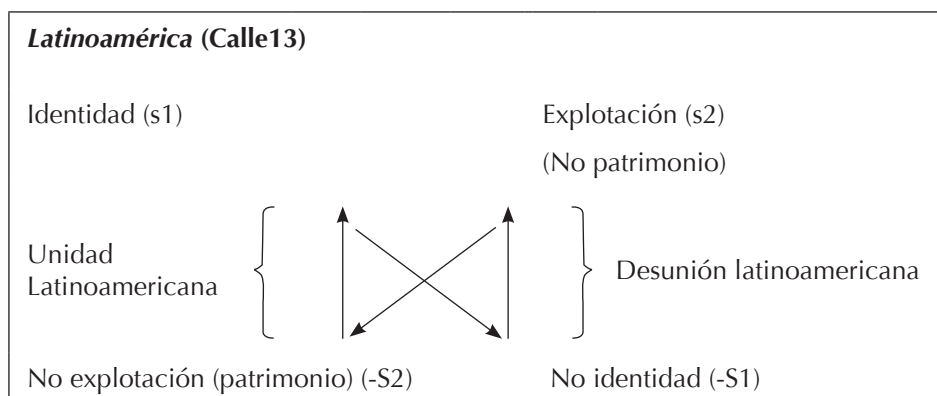
En relación con el **esquema transformativo del discurso** se encuentran tres estados, cada uno referido a una acción particular. El primer estado (**E1**) ocurre cuando el narrador (sujeto-destinatario) desembraga que su ser, su **identidad**, descansa en el vínculo con el continente: «soy América Latina». El segundo estado (**E2**) emerge con la contabilidad del **patrimonio**, evidente en la conjugación del verbo tener: «tengo los lagos, tengo los ríos [...] la nube que maquilla, el sol que me calienta» etc. El tercer estado (**E3**) es el de la praxis para la **emancipación**, que idealiza unas acciones en el presente que implican solidaridad: «trabajo en bruto pero con orgullo, aquí se comparte, lo mío es tuyo» y que preparan a la acción inmediata de emancipación: «**vámonos** caminando, aquí se respira lucha», que se establece desde la pretensión de que hay una reciprocidad de la gente frente al llamado a la acción del narrador: «yo canto porque se escucha».

Ahora bien, la pauta de transformación (**T**) en cada estado se establece con el coro: «tú no puedes comprar al viento, tú no puedes comprar el sol», etc. Ya se ha dicho que *Latinoamérica* es una advertencia y un manifiesto. Pero también es un conjuro; cada vez que emerge el coro como una suerte de *vade retro espíritu maligno*, se va exorcizando la situación y desatando lo que impide la acción emancipadora y de unidad. Primero se logra el reco-

nocimiento de la identidad, (E1) luego el del patrimonio (E2) y finalmente, la resolución de lucha conjunta (E3).

Un **cuadrado semiótico** puede facilitarnos aún más la comprensión de este proceso. Este fue elaborado por A. J. Greimas con base en teorías del antropólogo Lévi-Strauss y de la Escuela de Praga (Courtès, 1997, p. 221). Se trata de la presentación visual de la articulación de una categoría semántica compuesta por dos términos en oposición (s_1 , s_2) que por la vía de la negación se hacen además contradictorios ($-s_1$, $-s_2$). Dicha categoría viene a ser como el corazón, el nivel más profundo de un discurso.

Para este caso tenemos, como primer término, el reconocimiento que hace el narrador, sujeto destinador de su **identidad** (s_1) con el territorio (coetáneos, legado, geografía, etc.) pero para establecerla tiene que pasar por el hecho de aceptar que en el presente esa identidad que él siente no se hace extensiva como conciencia y sentimiento a la mayoría de latinoamericanos; que existe un **desconocimiento de esa identidad** ($-s_1$) y que ello en gran parte se debe a la **explotación**, (s_2), al intervencionismo, colonialismo o imperialismo de que ha sido objeto el territorio. El llamado a la recuperación del patrimonio, a la **no explotación** ($-s_2$) es el paso necesario para lograr la identidad colectiva y con ello la unidad latinoamericana.



Dimensión pasional

En la práctica enunciativa no solo se evidencia lo que el relato predica de su situación de producción, sino que también se revelan las pasiones

que se generan en su interior y que dinamizan las acciones del relato discursivo. En tanto discurso, *Latinoamérica* pretende frenar la avanzada intervencionista y explotadora a la par que alienta al pueblo a recuperar la dignidad. Por ende, dentro de los esquemas pasionales establecidos por Fontanille (1992) es el **honor** el que más caracteriza el mensaje de la canción. Un honor que atraviesa la intención de recuperación de la memoria, el patrimonio y la identidad, motor de la emancipación y la unidad.

De acuerdo con el esquema secuencial que Fontanille (1992) planea para analizar la dimensión pasional, ocurre el **despertar**, en donde el enunciador descubre que él y América Latina son uno solo, junto con sus coterráneos, su historia, la geografía, los objetos y todo lo que en general simboliza y determina la fusión entre pueblo y terruño. Tras el desembrague de esta identidad se establece la **disposición**: la imagen mental de todo lo que se es, dispara la indignación y el repudio de aquellos que vienen usurpando al continente, y la reafirmación e inventario de un patrimonio común en el **pivote pasional**, que conduce de nuevo a repeler el saqueo y la explotación y a expresar la **emoción** principal del mensaje: el honor y el llamado a la unión y la emancipación popular, justificada por la fase final de **moralización**, en la que se confirma de modo aún más tajante que América Latina desea ser un territorio libre, en donde sus moradores asuman una actitud de vida tan autónoma y digna que no haya dinero que la pueda comprar.

Nivel axiológico

En este nivel final del análisis semiótico del discurso se evidencia, a partir de las figuras recurrentes del nivel figurativo y tomando en cuenta el cuadrado semiótico del nivel semionarrativo, el modo en que las relaciones de opuestos, incluida su expresión negativa, construyen isotopías que sustentan las bases axiológicas esenciales del discurso. Para el caso de *Latinoamérica*, al agrupar sememas de igual significación y contrastarlos con sus contrarios tenemos lo siguiente:

Desconocimiento : identidad :: explotación : patrimonio

Explotación : patrimonio :: deshonra : dignidad

Deshonra : dignidad :: apatía : solidaridad

Apatía : solidaridad :: desunión : unidad

Desunión : unidad :: dependencia : emancipación

Conclusión

Finalmente, ¿qué afinidades y distancias presenta este manifiesto musical con los discursos de unidad latinoamericana y con otras canciones populares que se han referido al respecto desde mediados del siglo pasado hasta hoy?

En relación con los discursos políticos de unidad y tomando en cuenta las características generales antes citadas (Villasmil y Berbesí, 2007), *Latinoamérica* comparte la relevancia que se le da al concepto de soberanía nacional y al de libre autodeterminación de los pueblos, que es un derecho de tercera generación.

También comparte la defensa de la unidad e identidad latinoamericana. Sin embargo, en la canción esa identidad no se concibe como sinónimo de homogeneidad ni tampoco de negación a culturas de pueblos foráneos, lo que no implica que no se deje en claro el rechazo al imperialismo. *Latinoamérica* resalta la diversidad como componente de la identidad y condición de la emancipación.

Una postura interesante en la canción es la actitud hacia el pasado histórico. Este no se asume desde la victimización, sino desde la posibilidad de lección aprendida.

En cuanto a las canciones populares de corte similar que le preceden, se da una notable distancia con el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana en lo que atañe a la militancia política. Calle 13 no está adscrita, oficialmente por lo menos, a ningún partido político, y la canción refleja esa condición autónoma. También es evidente en el discurso y confirmado en sus presentaciones públicas, el rechazo a la combinación de formas de lucha, que tuvo tanta relevancia en la Nueva Canción. Mientras Ana y Jaime coreaban en *Este viento* (1968) «tu fusil, amor, es la música más libre bajo el sol» y Silvio Rodríguez cantaba «si caigo en el camino hagan cantar mi fusil» en *Canción para mi soldado* (1984), el año pasado en el Festival de Viña del Mar (Chile) 'Residente' afirmó: «la educación es nuestra nueva revolución; no es el fusil, no es la violencia».

En este sentido, Calle 13 está más cercano a la propuesta de unidad latinoamericana de Rubén Blades que rechaza la cosificación y el materialismo, resalta valores como el aprendizaje y la dignidad, y en vez de la lucha

armada propone la formación ética, tal como lo deja ver en su canción *Plástico* (1976): «Oye, latino oye hermano/Oye hermano, oye amigo/nunca vendas tu destino/por el oro ni la comodidad/[...] vamos todos adelante para juntos terminar/con la ignorancia que nos trae sugestionados/con modelos importados/que no son la solución/[...] estudia, trabaja y sé gente primero, allí está la solución».

Ojalá parte de la solución también sea analizar aspectos como la relación entre discurso y música para contribuir a la reflexión política y a la educación ciudadana. Modestamente, esta ponencia tiene la intención de hacer su aporte a tal fin.

«No puedes comprar mi vida...»

Referencias

- Bahamón Serrano, P. (2009). *Forma de vida colombiana en el corrido prohibido*. Tesis magistral en Semiótica. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Besa Camprubi, J. (2002). *Les fonctions du titre*. Limonges: Revues Nouveaux Actes Semiotiques.
- Bolívar, S. (1815). *Carta de Jamaica*. Disponible en: www.juventud.psuv.org.ve
- Calsamiglia, H., y Tusón Valls, A. (2007). *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Courtès, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Editorial Gredos S.A.
- Fontanille, J., y Lombardo, P. (2005). *Dictionnaire des passions littéraires*. París: Berlin.
- Ugarte, M. Galasso, N. (Comp.) (1978). *Nación Latinoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Gonzalez, J. P. (2011). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América latina ¿La gallina o el huevo? En: *Revista Transcultural de Música*. Disponible en: www.sibetrans.com
- Greimas, J. A. y Courtès, J. (1993). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette supérieur.

- Martí, J. (1891). *Nuestra América*. Disponible en: www.ciudadseva.com
- Rémi-Giraud, S. y Panier, L. (2003). *Introduction á la pragmatique. Les théories fondatrices: actes de langage. Pragmatique cognitive, pragmatique intégrée*. Lyon.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*.
Volumen I. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Velasco, F. (2007). La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. En: *Presente y Pasado. Revista de Historia (12)23*, enero-junio. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve>
- Villasmil Espinosa, J. y Berbesí de Salazar, L. (2007). El ideal de la unidad latinoamericana en el discurso político de Manuel Ugarte. En: *Revista de Artes y Humanidades UNICA (8)18*, enero-abril. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx>

Páginas de internet:

- <http://cantonuevo.perrerac.org>
- www.retoricas.com
- www.escribircanciones.com.ar
- www.adoratrices.com
- www.universoliterario.com