

La canción social latinoamericana en Calle 13. Un estudio desde la perspectiva histórica discursiva

**The Latin American
Social Song on Calle 13.
A Study from the
Discursive Historical
Perspective**

**A música social
latino-americana
em Calle 13.
Um estudo sob a
perspectiva histórica
discursiva**

Víctor Alfonso Moreno Pineda* <https://orcid.org/0000-0002-6132-7387>

Alex Silgado Ramos**

Alder Luis Pérez Córdoba*** <https://orcid.org/0000-0002-4725-3238>



Para citar este artículo

Moreno Pineda, V.A., Silgado Ramos, A. y Pérez Córdoba, A.L. (2020). La canción social latinoamericana en Calle 13. Un estudio desde la perspectiva histórica discursiva. *Folios*, (52). <https://doi.org/10.17227/folios.52-9329>

* Licenciado en Humanidades-Lengua Castellana y Magíster en Educación. Docente de la Institución Educativa Andrés Rodríguez B. y de la Universidad de Córdoba, Colombia. Integrante de los grupos de investigación CyMted-L de la Universidad de Córdoba, y Didaskalia de la UT.

Correo electrónico: victormorenop@correo.unicordoba.edu.co.

** Profesor de planta de la Universidad del Tolima, adscrito al Departamento de Pedagogía y Mediaciones Tecnológicas del Instituto de Educación a Distancia. Integrante de los grupos de investigación Didaskalia de la UT, y Elecdis de la UPN.

Correo electrónico: asilgador@ut.edu.co

*** Licenciado en Español y Literatura de la Universidad de Córdoba. Máster en Filología Hispánica. Doctor en Estudios Lingüísticos por la Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Brasil.

Correo electrónico: alderluisperezcordoba@gmail.com.

Artículo recibido

05 • 09 • 2019

Artículo aprobado

03 • 02 • 2020

Resumen

Este artículo de investigación presenta el análisis de los recursos lingüísticos, las estrategias discursivas y retóricas presentes en las letras del grupo musical Calle 13, con el fin de ubicarlas dentro de la tradición de la canción social latinoamericana. Para ello, se circunscribe a la perspectiva histórica discursiva, enfoque teórico metodológico que pertenece a la corriente multidisciplinar del ACD (Wodak, 2003; 2011). Partiendo de García Canclini (1977; 1990), se define el concepto de canción social latinoamericana como una forma de arte popular, al que pertenece la propuesta lírico-musical de Calle 13. El corpus analizado está constituido por nueve canciones de la banda, tomadas de sus álbumes y colaboraciones. El trabajo plantea como categorías de análisis las macroestructuras semánticas, la intertextualidad e interdiscursividad, las figuras retóricas y los *topoi*. Al final se concluye que Calle 13 participa de la canción social latinoamericana en la medida en que sus letras constituyen una posibilidad más de exaltación de lo latinoamericano y de apropiación de los valores culturales nacionales y locales; además de una voz de resistencia, de denuncia y de lucha antiimperialista.

Palabras clave

Calle 13; canción social latinoamericana; perspectiva histórica discursiva; macroestructuras semánticas; intertextualidad; interdiscursividad

Abstract

This research article presents the analysis of the linguistic resources, the discursive, and the rhetorical strategies present in the lyrics of Calle 13 in order to locate them within the tradition of the Latin American social song. For this, it is circumscribed to the discursive historical perspective, a theoretical-methodological approach which belongs to the multidisciplinary current of the CDA (Wodak, 2003; 2011). Following García Canclini (1977, 1990), the concept of Latin American social song is defined as a popular art form that belongs to Calle 13's musical and lyrical proposal. The corpus of analysis consists of nine songs from this band, taken from its albums and collaborations. The work proposes categories of analysis like: semantic macrostructures, intertextuality and interdiscursivity, rhetorical figures and *topoi*. At the end, the researchers concluded that Calle 13 participates in the Latin American social song, while its lyrics constitute a further possibility of exaltation of Latin American itself and of the appropriation of national and local cultural values. It is also a voice of resistance, denunciation, and anti-imperialist struggle.

Keywords

Calle 13; Latin American social song; discursive historical perspective; semantic macrostructures: intertextuality; interdiscursivity

Resumo

Este artigo de pesquisa apresenta a análise dos recursos lingüísticos, as estratégias discursivas e retóricas presentes nas letras do grupo musical Calle 13, para colocá-las dentro da tradição da canção social latino-americana. Para isso, enquadramo-nos na perspectiva histórica discursiva, uma abordagem teórica metodológica, que pertence à corrente multidisciplinar da ACD (Wodak, 2003, 2011). De acordo com García Canclini (1977, 1990), o conceito de canção social latino-americana é definido como uma forma de arte popular, à qual pertence a proposta lírica musical de Calle 13. O corpus analisado consiste em nove músicas da Calle 13 tiradas de seus álbuns e colaborações. O trabalho propõe como categorias de análise as macroestruturas semânticas, a intertextualidade e a interdiscursividade, as figuras retóricas e os *topoi*. No final, conclui-se que a Calle 13 participa da música social latino-americana, pois suas letras constituem outra possibilidade de exaltação da América Latina e apropriação de valores culturais nacionais e locais; além de uma voz de resistência, denúncia e luta anti-imperialista.

Palavras-chave

Calle 13; canção social latino-americana; perspectiva discursiva histórica; macroestruturas semânticas; intertextualidade e interdiscursividade

Introducción

Calle 13 fue una banda de música urbana de comienzos del siglo XXI. Sus primeros éxitos radiales se sustentaron musicalmente en el *dembow*, *beat* repetitivo de cortes regulares tocados con una batería eléctrica que constituye la base rítmica del reguetón. Sin embargo, las letras de Calle 13, como el resto de sus componentes musicales, se separaban abismalmente de este género. René Pérez, el entonces cantautor de la banda, prefirió hablar de su propuesta en términos de *género urbano*, clasificación que en los últimos años está un tanto más afianzada y, antes que eminentemente musical, se entiende desde lo conceptual. El concepto de género urbano incluye todo tipo de ritmos que tienen su origen en la cultura *hip hop*, y que en América Latina se han nutrido de elementos del Caribe y las Américas como formas particulares de reflejar e interpretar la realidad de abyección y marginalidad a la que están sometidos grupos y narrativas de la sociedad latinoamericana.

En su calidad de música popular, el género urbano poco se interesa por purismos y asepsias. Las purezas musicales, tan importantes en otros tiempos y en otros ritmos, no hacen parte de las recurrencias de los artistas urbanos. De igual forma, lo musical está mediado por lo rítmico antes que por lo melódico o lo armónico. En su momento, Calle 13 amplió la concepción de lo urbano e incluyó múltiples elementos musicales de parcelas sonoramente distantes como el merengue, la salsa, la cumbia, el tango o el *dance*.

En Calle 13 confluyeron dos elementos que diferenciaron su propuesta de las del resto de artistas del género: el primero fue la composición de letras que pretendían ser un *contradiscorso* de la estética del reguetón. Thillet (2006) se refiere a este aspecto como el empleo de elementos discursivos tomados de los reguetoneros para ser puestos al servicio de una operación inversa. Calle 13 usaba las recurrencias de los reguetoneros para burlarse de ellos. El segundo tiene que ver con la propuesta social de sus canciones. En Pérez y Moreno (2014) hemos sugerido una clasificación de las temáticas de las canciones de Calle 13. Hablábamos en ese

trabajo esencialmente de tres tópicos reiterativos en sus letras: la *tiraera*, la imagen corporal del hombre y la mujer, y la sátira social.

En este artículo, nos concentramos en el grupo de canciones de sátira social. A partir de esta primera categorización semántica, nos preguntamos de qué manera se construye la imagen de Latinoamérica y los latinoamericanos en las canciones de Calle 13 y cómo estas canciones se enmarcan dentro de una tradición musical y política que aquí denominamos *canción social latinoamericana*. Para responder esta pregunta, nos hemos planteado como objetivo general analizar los recursos lingüísticos y las estrategias discursivas presentes en las letras de Calle 13 con el fin de ubicarlas dentro de la canción social latinoamericana.

Para cumplir el objetivo, partimos de la comprensión del discurso como una instancia social e histórica; por tanto, se utiliza la *perspectiva histórica del discurso* propuesta por Ruth Wodak (2003; 2011), que entiende que todo discurso está interrelacionado con discursos anteriores, posteriores y simultáneos. De esta forma, el enfoque histórico discursivo nos provee un marco teórico más amplio desde el cual comprender la dimensión histórica de las canciones de Calle 13 y su inserción en la canción social latinoamericana.

En la investigación, se analiza la letra de nueve canciones de Calle 13 extraídas de sus álbumes, sencillos y colaboraciones. Las canciones analizadas hablan, directa o indirectamente, de realidades compartidas por los pueblos latinoamericanos. Antes que nada, este trabajo intenta cumplir la función social que conlleva todo trabajo de análisis crítico del discurso, por lo que se busca indagar sobre la situación histórica de los países latinoamericanos desde la representación que se hace de ella en un corpus de canciones.

El trabajo inicia con la discusión teórica acerca de la perspectiva histórica del discurso (Wodak, 2003; 2011). Posteriormente, se desarrolla el concepto de canción social latinoamericana, planteado a partir de la clasificación de los tipos de arte propuesta por García Canclini (1977; 1990). Después de hacer unas

precisiones metodológicas, analizamos las canciones. En esta parte, identificamos y analizamos las macroestructuras y las microestructuras semánticas, las relaciones intertextuales e interdiscursivas, las figuras retóricas y las estrategias argumentativas. Presentamos, por último, unas reflexiones finales en dos sentidos: el primero parte del análisis discursivo; y el segundo toma en consideración la vigencia histórica de las canciones sociales de Calle 13 en el actual contexto político latinoamericano.

La perspectiva histórica discursiva

El *enfoque histórico del discurso* fue desarrollado por Ruth Wodak y una serie de colaboradores de la Universidad de Viena, Austria, con la finalidad de analizar las imágenes antisemíticas estereotipadas durante la campaña presidencial austriaca de 1986. El enfoque es un intento por conciliar, en un amplio marco teórico, una serie de teorías del campo social para entender cómo en la sociedad se difunden, de manera sistemática, creencias y prejuicios racistas, antisemitas o nacionalistas (Wodak, 2003; 2011).

Wodak reconoce que la complejidad de las prácticas sociales impide proceder de manera causal y determinista. Por lo anterior, la autora utiliza un método hermenéutico¹ con una fuerte base pragmática que le permite relacionar la teoría con los problemas sociales. La pragmaticidad del enfoque histórico discursivo se justifica porque

Intenta integrar el conocimiento existente sobre las fuentes históricas y los antecedentes sociales

¹ La hermenéutica, desde el enfoque histórico discursivo y desde la mayor parte de los enfoques críticos del discurso, se entiende como un método dentro del paradigma cualitativo. En términos generales, el ACD sigue un método hermenéutico para abordar la comprensión de los textos. El círculo hermenéutico, que entiende el movimiento de la comprensión como el discurrir del todo a la parte y de la parte al todo (Gadamer, 1992), intenta explicar, con la mayor precisión posible, cómo se dan en el texto las distintas relaciones de significado. Partiendo de determinado tipo de categorías formales, los analistas emprenden una lectura crítica para poder comprender cómo se reproducen dentro del texto las desigualdades sociales. El ACD se diferencia de otras formas de análisis no científicos porque “descansa sobre procedimientos científicos y exige necesariamente autorreflexión por parte de los investigadores”. Sin embargo, las interpretaciones y las explicaciones que ofrece nunca son definitivas y, por tanto, siempre dejan abierta la posibilidad a nuevos contextos y a nueva información (Fairclough y Wodak, 2001, p. 398).

y políticos en los que se encuentran incrustados los “eventos” discursivos. Más aún, analiza la dimensión histórica de acciones discursivas al explorar las formas en las que géneros discursivos particulares están sujetos al cambio diacrónico. En este proceso, los enfoques teóricos no lingüísticos no se hacen necesarios por su “información” sino para hacer justicia a los fenómenos complejos bajo estudio. (Wodak, 2011, p. 171).

El enfoque histórico discursivo sustenta sus principios sociofilosóficos en la *teoría crítica*, concentrándose en tres aspectos esenciales: el primero, la *crítica inmanente del texto o el discurso*, de valor cognitivo, que se encarga de descubrir incoherencias, contradicciones o paradojas en las estructuras textuales. El segundo, también de valor cognitivo, es la *crítica sociodiagnóstica* en la que se desmitifican ciertas prácticas discursivas trascendiendo el nivel textual, y se ubican las relaciones discursivas en un marco social y político más amplio. El tercero, que pertenece a la dimensión de la acción, es la *crítica de carácter pronosticador*, que se inclina por la transformación y la mejora de la comunicación.

Wodak (2003) opta por utilizar *el principio de la triangulación*, que permite integrar una multiplicidad de enfoques y métodos de las ciencias políticas, la semiótica, los estudios culturales, el análisis del discurso y la investigación histórica. Con esto, desarrolla un modelo de contexto diferente que sirve al mismo tiempo como herramienta metodológica. El modelo de contexto vincula el ámbito de acción y el campo social en el que tienen lugar los acontecimientos discursivos y organiza secuencialmente las teorías, siendo el primer nivel eminentemente lingüístico y los tres restantes, contextuales. El primer nivel es el contexto inmediato, lenguaje o texto interno; el segundo es el de la relación intertextual e interdiscursiva entre enunciados, textos, géneros y discursos; el tercer nivel es el de las variables extralingüísticas sociales/sociológicas y marcos institucionales del “contexto específico de una situación”; y el cuarto nivel es el de los contextos sociopolíticos e históricos más amplios, en los que se encuentran incrustadas y relacionadas las prácticas discursivas (Wodak, 2011).

Para Fairclough y Wodak (2001) y Wodak (2003; 2011), tanto el lenguaje hablado como el escrito constituyen una práctica social. El discurso permite darle significado a determinado ámbito social y, al mismo tiempo, las instituciones y las estructuras sociales configuran los discursos. De lo anterior, se deduce la existencia de una relación entre la sociedad y los discursos. “El discurso constituye a la sociedad y a la cultura, así como es constituido por ellas” (Fairclough y Wodak, 2001, p. 390). Dentro de la perspectiva histórica, se realza la concomitancia existente entre distintos tipos de discurso y se rescata su carácter histórico. Ningún discurso es independiente del otro, sino que se encuentra interrelacionado con otros anteriores, simultáneos y posteriores. En definitiva, Wodak define un discurso como:

Un complejo conjunto de actos lingüísticos simultáneos y secuencialmente interrelacionados, actos que se manifiestan a lo largo y ancho de los ámbitos sociales de acción como muestras semióticas (orales o escritas y temáticamente interrelacionadas) y muy frecuentemente como *textos*. Estos actos lingüísticos pertenecen a tipos semióticos específicos, es decir, a *variedades discursivas*. (2003, p. 105).

La característica principal de un discurso, según Wodak (2003), es la presencia de un *macrotema* en el que conviven varios subtemas, por lo que la *intertextualidad e interdiscursividad* hacen que, dentro de un discurso, un macrotema se entronque con otro y con distintos ámbitos de acción. Dos conceptos quedan explicitados dentro de esta definición: el de texto y el de variedades discursivas. “Los textos pueden concebirse como los productos materialmente duraderos de las acciones lingüísticas” (Wodak, 2003, p. 105) y una *variedad discursiva* se define como “el uso convencional, más o menos esquemáticamente fijo, del lenguaje asociado a una particular actividad, como una forma socialmente ratificada de usar el lenguaje en relación con un particular tipo de acción social”² (p. 105).

² Fairclough y Wodak toman la noción de *variedad discursiva* de Bajtín (1998 [1979]) y sus elucidaciones sobre los *géneros discursivos*. Para Bajtín, un género discursivo se entiende no solo por su contenido temático y por su estilo verbal, sino también por las condiciones específicas y la finalidad que acompaña a determinados enunciados, de tal forma que en cada esfera del uso de la lengua se crean “tipos relevantemente estables de enunciados a los que denominamos géneros discursivos” (p. 248).

La canción social latinoamericana

Al abordar el proceso de autonomización cultural latinoamericana, García Canclini (1977) establece tres fases que dan cuenta del interés del grupo social desde el cual se origina y hacia el cual se dirige la obra: producción, distribución y consumo. Estas, a su vez, son producto del sistema estético burgués que dividió las actividades artísticas en tres áreas específicas: el arte de las élites, el para las masas y el popular.

El *arte de las élites* está dirigido a la burguesía y a las élites intelectuales. En este tipo de arte, la creación individual cobra gran valor dentro de la producción, y el espectador —que no consumidor— está llamado a sobrecogerse ante la presencia del producto estético. El *arte para las masas*, por su parte, es producido por la clase dominante o por especialistas a su servicio que pueden o no ser conscientes de su labor ideológica, y cuyo objetivo es transmitir a las clases dominadas la ideología dominante. La distribución del producto cultural, en tal sentido, se hace con fines ideológicos o económicos. Junto a estas dos manifestaciones encontramos el *arte popular*, que es

Producido por la clase trabajadora o por artistas que representan sus intereses y objetivos, pone su acento en el consumo no mercantil, en la utilidad placentera y productiva de los objetos que crea no en su originalidad o en la ganancia que deja su venta [...] Su valor solidario es la representación y satisfacción solidaria de deseos colectivos. Llevado a sus últimas consecuencias, el arte popular es un arte de liberación. (García Canclini, 1977, p. 74).

Esta división de las artes se presenta con las mismas características en la música latinoamericana. El arte popular, tal como lo formula García Canclini (1977), viene a ser el lugar macro donde se incrusta la canción social latinoamericana, manifestación musical y poética que proviene de las clases sociales baja y media, y que se alimenta de todo el sincretismo cultural latinoamericano y, en los últimos tiempos, de todos los ritmos musicales universales. La canción social latinoamericana, en cuanto arte

popular, se constituye a partir de “procesos híbridos y complejos” en los que coexisten elementos de distintas clases sociales y de distintas regiones del globo (García Canclini, 1990).

No todo proceso cultural puede considerarse arte popular. En nuestro caso particular, no toda la música popular latinoamericana pertenece a la canción social. Así, en determinados momentos históricos, los géneros musicales se encumbran como músicas nacionales aprovechando el impulso que las burguesías regionales les dan para, de paso, posicionar política e ideológicamente el grupo al que pertenecen. Así, en el vallenato son escasas las canciones con orientación social porque, a pesar de su raigambre campesina, fue el poder de las élites del Caribe colombiano el que facilitó su posicionamiento hegemónico sobre otros géneros del Caribe (Gilard, 1993).

Para García Canclini (1977) el arte “es una de las manifestaciones ideológicas en las que cada clase social expresa el modo en que concibe y se explica la estructura social, el devenir histórico y su ubicación en ellos en relación con las otras clases sociales” (p. 21). Si existe la canción social latinoamericana es porque existe un grupo social oprimido que va más allá de las fronteras de las naciones-Estado y que se origina en el pasado común de la región. La canción social de América Latina es un discurso de *resistencia* que si bien jamás ha provocado transformación social alguna, ha sido voz que denuncia, que devela atropellos, que alienta: “Qué ha de ser de la vida si el que canta no levanta su voz en las tribunas por el que sufre, por el que no hay ninguna razón que lo condene a andar sin manta”, afirma Violeta Parra en *Si se calla el cantor*, axiomatizando la labor del artista; y García Canclini lo hace extensivo al arte en general:

[...] el arte no puede reemplazar a la política como medio de transformación social. Pero el hecho de que sea una actividad *distinta* no quiere decir *separada*; al servicio de una política o de otra, consciente o inconscientemente, el arte ofrece siempre canales para que el conocimiento ideológico sea transmitido, visualizado, sentido,

hasta corporalizado. Si bien el arte popular no es siempre un hecho estrictamente político, en el sentido de que no produce como efecto la toma de poder, sus diversos procedimientos de *representación* de las relaciones sociales (plástica, cine, literatura, teatro) y de *actuación* de ellas (las mismas artes en tanto promuevan la participación del público), dan la posibilidad de realizar analógica o simbólicamente la transformación del sistema social. El sentido político más radical del arte socializado es el de producir, en vez de espectadores, actores críticos; en vez de catarsis o el inconformismo, una imaginación capaz de ensayar acciones eficaces. (1977, p. 271).

La canción social de América Latina —que tuvo su momento más vigoroso con el movimiento de la Nueva Canción— no representó en últimas ningún cambio político; por el contrario, fueron los cambios políticos los que favorecieron el auge de este movimiento. Factores como el triunfo de la Revolución cubana y el nacimiento de guerrillas socialistas en el resto del continente ayudaron a que en los sesenta y setenta se levantaran los mayores gritos libertarios a favor del pueblo latinoamericano.

En las composiciones de una larga lista de artistas, como Violeta Parra en Chile, Carlos Puebla en Cuba, Alí Primera en Venezuela y Atahualpa Yupanqui en Argentina, existía siempre una doble función: la denuncia social y el rescate del folklore. La Nueva Canción tuvo una doble referencia: una de exaltación de lo latinoamericano y de lucha antiimperialista, y otra de apropiación de los valores culturales nacionales y locales, los cuales se presentaban en sus temas con el uso de formas dialectales y la inclusión de palabras e instrumentos musicales de origen indígena o africano (Velasco, 2007). La canción social latinoamericana no se puede circunscribir a un momento histórico particular ni mucho menos a un género musical concreto. Así, en la medida en que aún siguen sin resolver las mismas demandas de hace cien años, que la censura aún sigue vigente y que se han encontrado nuevas formas de expresión musical, la canción social vive y bebe de las fuentes que la originaron.

Aspectos metodológicos

Este trabajo se inscribe dentro del paradigma cualitativo de investigación, toda vez que intenta un análisis sistemático de distintas realidades subjetivas y de su comprensión en un marco de interacción social. El paradigma cualitativo se interesa por aspectos no cuantificables, como las creencias, los significados, las ideologías, las prácticas y las representaciones; y, antes que la verdad absoluta, pretende una descripción e interpretación de las realidades sociales y los significados que las personas y los grupos les dan (Bisquerra, 2004). En la investigación, siguiendo a Wodak (2003), se entiende que el ACD estudia el lenguaje como práctica social, por lo que se considera que el contexto de uso del lenguaje es crucial. Las investigaciones enmarcadas en este enfoque tienen en cuenta, de modo muy concreto, los discursos institucionales, políticos, de género y mediáticos (en el sentido más amplio) que reflejan la existencia de unas relaciones de conflicto y lucha más o menos abiertas. En consecuencia, se trata de un enfoque teórico-metodológico que integra múltiples posibilidades de análisis y reflexión teórica para develar las relaciones de poder y desigualdad sociales a partir del uso que personas y grupos hacen del discurso (Meyer, 2003).

Dentro del ACD, este trabajo sigue la perspectiva histórica del discurso propuesta por Wodak (2003, 2011), que entiende los discursos como una práctica social vinculada a “otros discursos producidos con anterioridad y también a aquellos que se producen sincrónicamente y con posterioridad” (Fairclough y Wodak, 2001, p. 394).

Para adelantar el análisis de las canciones, se han utilizado algunos principios del enfoque sociocognitivo de Van Dijk (2008), no solo con el fin de reconocer las macroestructuras semánticas y las macroproposiciones de cada canción, sino para poder identificar los distintos actores sociales presentes en las letras de Calle 13. En el trabajo utilizamos un tipo de triangulación múltiple en el que se vinculan distintas teorías, variedades y estrategias discursivas. La investigación no presenta un contexto histórico definido puesto que se tra-

baja con un marco sociohistórico más amplio que hemos denominado *canción social latinoamericana*. En esa misma línea, hemos reducido el estudio de las herramientas lingüísticas y de las estrategias discursivas al análisis de las figuras retóricas y al análisis de los *topoi*.

El corpus del trabajo está formado por la letra de nueve canciones de la banda de música urbana Calle 13. De estas, siete pertenecen a álbumes de estudio de la banda, y las dos restantes son un sencillo y una colaboración con otro artista (véase tabla 1). Para la selección del corpus se tuvieron en cuenta los siguientes criterios:

- Las canciones debían mencionar explícitamente las palabras *Latinoamérica* o *latinoamericanos*.
- Las canciones debían mencionar explícitamente a *Estados Unidos* o a los *estadounidenses*.
- Las canciones debían mencionar algún sitio geográfico o alguna práctica cultural de América Latina.

Al seleccionar el corpus, se hizo un primer acercamiento a los temas de las canciones. Esto terminó convirtiéndose en una categoría de análisis. Una vez seleccionadas las canciones, se escucharon una y otra vez haciendo lecturas con melodía y sin melodía con el objetivo de identificar recursos lingüísticos precisos, en lo que podemos denominar un proceso de deconstrucción-reconstrucción de los textos (Montero, 2003).

El trabajo abarca distintas dimensiones dentro del ACD: una dimensión semántica, a partir del estudio de las macroestructuras semánticas y las macroproposiciones; una dimensión textual, que se basa en el análisis de la intertextualidad y la interdiscursividad; una dimensión retórica, con base en el estudio de las figuras retóricas; y una dimensión argumental, a partir del estudio de los *topoi*. Todo esto enriquecido por —y orientado hacia— la dimensión sociocultural.

Tabla 1. Corpus de canciones de Calle 13

Tema	Presentación
Pi di di di	Calle 13
Pal norte	Residente o visitante
La perla	Los de atrás vienen conmigo
Gringo latín funk	Los de atrás vienen conmigo
Los de atrás vienen conmigo	Los de atrás vienen conmigo
El hormiguero	Entren los que quieran
Latinoamérica	Entren los que quieran
Querido FBI	Sencillo
Combo imbécil	Colaboración

Fuente: elaboración propia

Resultados: análisis de la información

Macroestructuras semánticas y macroproposiciones

Para el análisis de las macroproposiciones y las macroestructuras,³ optamos por dividir el trabajo en dos momentos, puesto que estábamos ante la letra de nueve canciones que abordan situaciones diversas y divergentes entre sí. El primer momento pretendió el reconocimiento de las proposiciones —en cuanto significados locales— dentro de cada canción y su organización en una macroproposición —en cuanto significados globales—. El segundo momento retoma todos estos significados globales y reelabora una macroestructura semántica definitiva. Con estos dos momentos, se pretendió relacionar todos los significados de las canciones para darle mayor

³ Una macroestructura siempre responde a la cuestión sobre el contenido general de un texto y constituye un elemento fundamental en su comprensión. Van Dijk (2003, 2008) entiende el texto como una estructura, por lo tanto, existen más allá de las palabras y las oraciones formas susceptibles de análisis. Las macroestructuras semánticas constituyen las instancias globales donde se incrustan las otras unidades del texto.

confiabilidad y rigor al trabajo. A continuación, a manera de ilustración, presentamos el análisis de las proposiciones de dos canciones del corpus.

Los de atrás vienen conmigo aborda la marginalidad latinoamericana. En la canción se hace un llamado al levantamiento de todos los barrios marginales de América Latina, desde Puerto Rico hasta la Argentina. Como ocurre en *La perla*, en *Los de atrás vienen conmigo* se resaltan también la resistencia, la dignidad y la entereza como valores fundamentales del grupo. Calle 13 entiende que los marginados son producto del proceso de descomposición social generado por la situación de dependencia de América Latina, tal como lo han entendido, desde la Cardoso y Faletto (1977). La mirada de Calle 13 sobre la marginalidad es política, económica y cultural.⁴ En *Los de atrás vienen conmigo* podemos establecer las siguientes proposiciones:

- Los pobres de América Latina trabajan para que los gringos vivan bien: “Me he *pasao* toda la vida mezclando cemento para tener a los gringos contentos”.
- En los pobres de América Latina se ve la mezcla racial: “Soy la mezcla de todas las razas: batata, yuca, plátano, yautía y calabaza”.
- Los pobres de América Latina son dignos y fuertes: “A nosotros no nos tumba ni la *criptonita*... a mi orgullo le puse un *candao* y me tragué la llave”.

El hormiguero aborda el tema de los inmigrantes latinoamericanos (chicanos, latinos, hispanos) en Estados Unidos. La canción recurre a la metáfora de las hormigas y los vaqueros para ilustrar las

⁴ Oliven (1980) realiza un trabajo sobre la marginalidad urbana en América Latina en el que rescata los aspectos económicos, políticos y culturales relacionados con el fenómeno. El aspecto económico tiene que ver con lo dicho por Cardoso y Faletto (1977) desde la teoría de la dependencia. Oliven retoma, dentro de los aspectos económicos, cuestiones como la incapacidad que tienen las industrias latinoamericanas para vincular la totalidad de mano de obra en la producción de un país y la incidencia de esta situación en la creación de sectores marginales. En el aspecto político, la cuestión se dirige hacia la importancia, pasada, presente y futura, de los grupos marginales para provocar procesos revolucionarios, tal como lo dijo Fanon (2007); y finalmente, en el aspecto cultural se interesa por saber si hay o no una cultura o una ideología de los pobres.

diferencias entre los latinoamericanos y los estadounidenses. *El hormiguero* recoge elementos muy importantes sobre Latinoamérica, como suprarregión geográfica y cultural, y sobre la influencia de los latinoamericanos en Estados Unidos. Con respecto a lo primero, Mignolo (2007) sostiene que el fenómeno de la inmigración de latinoamericanos hacia otros países, sobre todo Estados Unidos, ha permitido cambiar la idea de América Latina, desligándola de aquella clásica condición territorial que la ubicaba desde el sur del Río Bravo hasta la Tierra del Fuego. Las proposiciones que encontramos en *El hormiguero* son las siguientes:

- Los latinoamericanos trabajan unidos: “Aunque sean pequeñas gracias a la unión todas juntas se convierten en camión”.

- Los latinoamericanos no usan la violencia: “Sin disparar al aire, sin tirar misiles, sin tener que matar gente usando proyectiles”.
- Los inmigrantes son importantes para la sociedad estadounidense: “Hay que compartir los dulces de la piñata”.

Lo que presentamos aquí es apenas una muestra del modo de proceder con cada una de las canciones del corpus. De este modo, obtuvimos una serie amplia de proposiciones y una más restringida de macroproposiciones. Estas últimas, como hemos dicho, las recogemos para formular la macroestructura semántica de las canciones, que tiene un mayor nivel de abstracción. La macroestructura da cuenta del significado general de las canciones, como se puede ver en la tabla 2.

Tabla 2. Análisis semántico de las canciones de Calle 13

Análisis semántico	
Macroestructura semántica	Macroproposiciones
Latinoamérica se constituye como un espacio que, más allá de lo oficial, lo territorial, lo político y lo hegemónico, encuentra su esencia y su fuerza en lo marginal —incluyendo al inmigrante latinoamericano como un marginado más—, lo natural, lo cultural y lo histórico. Son estos elementos los que “aseguran” la oposición y resistencia a la intervención extranjera.	<p>M1. <i>Ustedes</i> (Puff Daddy-Gringos) son intrusos en Puerto Rico.</p> <p>M2. La inmigración de los latinoamericanos hacia Estados Unidos conlleva la presencia de la cultura latinoamericana.</p> <p>M3. La igualdad y la hermandad latinoamericana se manifiesta en la cotidianidad de los barrios marginales.</p> <p>M4. La presunción de algunos latinoamericanos trata de imitar el estilo de vida estadounidense y su futilidad.</p> <p>M5. Los barrios marginales latinoamericanos son símbolos de resistencia y dignidad.</p> <p>M6. Los inmigrantes latinoamericanos en los Estados Unidos son cada vez más importantes en la vida de ese país.</p> <p>M7. La riqueza cultural, natural y antropológica de Latinoamérica es el mayor patrimonio de los habitantes de esta tierra.</p> <p>M8. El asesinato del líder machetero Filiberto Ojeda Ríos tiene que ser un motivo para unirse contra los gringos.</p> <p>M9. Los Estados Unidos se ven a sí mismos como los grandes pacificadores y aseguradores de la paz mundial.</p>

Fuente: elaboración propia

En esta primera parte del análisis, se ha revelado la oposición entre el “nosotros, los latinoamericanos” y “ustedes, los gringos”. Esta oposición, que Van Dijk (2003) denomina *polarización*, es una característica de los discursos ideológicos. La estrategia de polarización no es exclusiva del nivel semántico, sino que se puede hacer explícita en todos los niveles y estructuras de la lengua. Se caracteriza por enfatizar *nuestras* cosas buenas y *sus* cosas malas, o por ocultar *nuestras* cosas malas. Y para ello, además de la pronominalización, también es relevante el uso de sustantivos y adjetivos con cargas semánticas positivas o negativas.

En el corpus de canciones, la mejor forma de analizar esta polarización es recurrir al estudio de los significados locales en los que se expresan las valoraciones, en cuanto opiniones, de “nosotros, los latinoamericanos” y de “ustedes, los gringos”. Recordemos que, como red de significados, los textos se construyen —y se controlan— tanto en el nivel de las macroestructuras y las macroproposiciones como en el de los significados locales (palabras, frases, oraciones), como se muestra en la tabla 3.

Tabla 3. Significados locales

Representación grupal en el nivel local	
Nosotros, los latinoamericanos	Ustedes, los gringos
Somos idénticos	Yo soy frío como Walt Disney...
Tengo actitud desde los cinco años	Una gringa genérica
Yo soy libre como Mandela	Britney Spears, la niña que más folla
No me vendo	Tú no puedes comprar el viento
Yo no soy blandito	Fokin federales
Lucho por mi madre que vale un millón	No puedes comprar el viento
El abono de mi tierra es natural	
Las hormigas atacan en equipo	
Un pueblo sin piernas, pero que camina	
Yo me crie con invasiones	

Fuente: elaboración propia

La construcción discursiva de ambos grupos se realiza oponiendo sus características y valores. Las opiniones de Calle 13 hacia los latinoamericanos y estadounidenses entroncan perfectamente con la imagen que Rodó (1961) les dio en su ya clásico *Ariel*.⁵ El estadounidense es frívolo, individualista y banal, mientras que el latinoamericano está en la otra franja: se refugia en la identidad común, en la valoración de la tierra y la familia, y en la valentía lograda a través de su pasado colonial. En el plano de la valoración intersubjetiva, se insertan también calificaciones como: nosotros fuertes, ustedes débiles; nosotros humildes, ustedes opulentos; nosotros inmigrantes trabajadores, ustedes visitantes invasores.

Interdiscursividad e intertextualidad

Esta parte del análisis se centra en las relaciones que las canciones de Calle 13 establecen con otras variedades discursivas y con otros textos. Para ello, dividimos el trabajo en los dos momentos que se enuncian en el subtítulo, a saber: el análisis interdiscursivo y el análisis intertextual.⁶ Desde el primero, buscaremos estudiar la coexistencia de otras variedades discursivas en las canciones de Calle 13. Y desde el segundo, precisar —materializar— la inserción de las canciones de la banda dentro de la canción social latinoamericana. En esta última parte, retomamos

5 En *Ariel*, Rodó (1990) metaforiza la esencia de América Latina y Estados Unidos a partir de los personajes de Ariel y Calibán. Ariel —como afirma Rodó— “es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia” (1900, p. 3). Según Rodó, Latinoamérica es poseedora de todas estas características que enaltecen su papel en la historia; mientras que Estados Unidos representa a Calibán, “símbolo de la sensualidad y de torpeza” (p. 3).

6 La intertextualidad se entiende como la coexistencia de uno o varios textos dentro de otro. Fairclough (1995) y Wodak (2003, 2011) diferencian entre dos tipos de intertextualidad. La primera la definen como una intertextualidad manifiesta, es decir, la absorción, evidente, que realiza un texto de otro texto. La segunda la denominan intertextualidad constitutiva o *interdiscursividad* y la plantean como relación entre géneros, discursos, estilos y tipos de actividades que funcionan dentro de los órdenes del discurso. Wodak (2011) plantea la interdiscursividad en términos de colonización y de recontextualización. Así, cuando una historia determinada se posiciona sobre otra, que puede parecer de menos importancia —la coloniza—, se cambian y adecúan los contextos a los intereses de las personas.

el concepto de *recontextualización*, propuesto por Wodak (2011), para entender cómo Calle 13 *recicla* temáticas e historias de América Latina.

Las canciones de Calle 13, en cuanto variedades discursivas, tienen algunos elementos formales que permiten diferenciarlas de otras variedades: tienen rimas y versos para ser rapeados, además una melodía y un acompañamiento instrumental. Por el elemento rap —aunque no exclusivamente por esto— es posible ubicarlas dentro de lo que musicalmente se denomina género urbano. Sin embargo, en las canciones coexisten otras variedades discursivas muy cercanas a los discursos políticos. Aquí, precisamos dos: la diatriba y la consigna. La diatriba se utiliza con el fin de atacar e injuriar un blanco en especial, sea este una persona, una cosa o un grupo social. Las consignas se utilizan con el fin de exaltar los ánimos en las personas, unificar criterios y objetivos, y afianzar la conciencia social. Estas dos variedades discursivas resultan fundamentales para apuntalar la resistencia contra el imperialismo y la unidad latinoamericana.

La diatriba en Calle 13 descalifica las prácticas sociopolíticas de los estadounidenses y de los latinos agringados. Estos últimos se representan como apóstatas de Latinoamérica, por lo que el ataque contra ellos también es permisible. La diatriba contra los yanquis es vehemente y directa. La que se realiza contra los *gringo-latín* es satírica. En *Gringo latín funk*, la diatriba se dirige contra el campo cultural del *gringo-latín*: el canal de televisión Univisión, la vida *fake* de los *reguetoneros* y la impostación del estilo de vida estadounidense. El *gringo-latín*, como apóstata, se separa de la naturalidad y la humildad —calidades otorgadas a los latinoamericanos— y se presenta como poco creativo, ignorante y jactancioso.

Las consignas están asociadas directamente con el discurso político y se entienden como una orden que se le da a un grupo con el que se comparten relaciones de paridad o de subordinación. Esta variedad discursiva se puede presentar de forma imperativa para darle mayor fuerza ilocutiva a la expresión. En Calle 13, las consignas aseguran el fortalecimiento del ideario de unidad latinoamericana, por lo tanto,

procuran persuadir, unificar objetivos y afianzar en las personas la conciencia como pueblo latinoamericano. En la tabla 4 presentamos un pequeño inventario de consignas y la función que cumplen en el corpus de canciones.

Tabla 4. La consigna como variedad discursiva y sus funciones

Función de la consigna	Ejemplo
Homogeneizar y unificar a las personas.	Aquí to' el mundo usa peto, aquí en Puerto Rico casi to' el mundo es molleto, aquí, aunque seas blanco eres prieto (<i>Pi di di di</i>).
Fijar objetivos comunes.	En vez de apuntar pa' los mismos caseríos, apuntar pa' arriba, pa' donde hace frío, pa' los del norte... (<i>Querido FBI</i>).
Enaltecer los valores.	Yo no lucho por un terreno pavimentado, ni por metros cuadrados, ni por un sueño dorado, yo lucho por un buen plato de bistec encebollado... (<i>La Perla</i>).
Incitar a la lucha y a la resistencia.	Los deformados, marginados, todo lo abyecto, caminado firme, recto, directo, sin arrodillarnos, bien paraos erectos... (<i>Los de atrás vienen conmigo</i>).

El análisis intertextual, por otra parte, nos permite afirmar que las canciones de Calle 13 entran en un proceso de recontextualización de temáticas ya abordadas por la canción social latinoamericana y por los pensadores y filósofos latinoamericanos. Las canciones se revelan en una doble referencialidad: primero, hacia otros textos, tales como canciones, discursos políticos, cartas, poemas o artículos que en la historia de América Latina han tratado de explicar y describir sus virtudes. Y segundo, hacia contextos históricos en los que se revela la relación de dependencia y subordinación de los países latinoamericanos con respecto a Estados Unidos y Europa. Ambos referentes se recontextualizan y se utilizan como argumentos dentro de las canciones, gracias al uso del lenguaje coloquial y las asiduas referencias a los representantes de la cultura de masas.

El proceso de recontextualización se sustenta en los cambios ocurridos en la sociedad latinoamericana. Así, por ejemplo, los cambios de la marginalidad rural a la urbana se corresponden con la transformación social de los países de la región, el aumento de las migraciones del campo a la ciudad, la gestación de cinturones de miseria y la inmigración latinoamericana hacia las metrópolis norteamericanas.

Figuras retóricas

Las figuras retóricas⁷ se construyen en las canciones a partir de la referencia a distintos elementos sociales que dan cuenta de la representación intergrupala. Como las entendemos en este trabajo, las figuras retóricas no son meros ornamentos discursivos, puesto que por medio de su utilización se expresan claramente las estrategias que Calle 13 utiliza para referirse al contexto sociohistórico en que se inscribe su discurso.⁸ Estas figuras concurren en sus canciones para explicitar la polarización grupal. La representación positiva del “nosotros, los latinoamericanos” y la negativa del “ustedes, los gringos” se materializa en el nivel retórico, toda vez que se pueden determinar con más precisión los recursos lingüísticos que se utilizan para la construcción de las figuras retóricas y la función que desempeñan en las canciones.

7 La retórica tradicional entendía las figuras retóricas como una palabra o expresión apartada de la norma y su uso obedecía a los fines estilísticos del orador. Para Ducrot y Todorov (1974), la retórica clásica constituyó la primera reflexión del lenguaje no como lengua, sino como discurso, puesto que las personas las utilizaban para persuadir, convencer o conmovir a sus interlocutores, lo que revela una intención pragmática. En este trabajo, las figuras retóricas son entendidas desde los trabajos de Beristáin (1995) y Albadalejo (1989).

8 Para el análisis de las canciones, utilizamos, esencialmente, tres figuras retóricas: el *simil*, que se entiende como una figura de pensamiento en la que se comparan dos elementos con la finalidad de presentar uno de ellos con más fuerza semántica ante el receptor, para lo cual el productor se sirve del término con el que lo compara; la *metáfora*, que es un metasemema de supresión-adición que consiste en la sustitución de un elemento léxico por otro con el que tiene uno o varios semas en común; y, por último, la *metonimia*, un tropo por el que un término es sustituido por otro con el que mantiene una relación de contigüidad, que puede ser de causa a efecto, de continente a contenido, de materia a objeto, etc. Un trabajo más amplio sobre las figuras retóricas en las canciones de Calle 13 se puede consultar en Pérez y Moreno (2014).

Para el análisis retórico, hemos tenido en cuenta la referencia a personajes, animales, objetos, grupos sociales, momentos históricos y situaciones cotidianas. Esta parte, que se puede considerar la dimensión semántica del análisis retórico, se complementa con una dimensión pragmática en la que se estudia la relación de las clasificaciones anteriores con la información contextual, que para este caso tiene que ver con las relaciones sociohistóricas entre latinoamericanos y estadounidenses.

En lo que tiene que ver con las referencias a personas o personajes, la polarización se presenta de la siguiente forma: si estas son hacia los estadounidenses, las figuras se fundamentan en estereotipos sociales⁹ creados alrededor de su cultura; expresiones como *gringa genérica* o *gringa wannabe* (*Gringo latín funk*) indican la existencia de un estereotipo creado socialmente en el que se confina la cultura estadounidense. De igual forma, la metáfora del vaquero se corresponde con el estereotipo social que se creó, entre otras influencias, por los *westerns* cinematográficos.

La representación positiva de los latinoamericanos se sustenta en figuras que incrementan la perspectiva de laboriosidad de este grupo. La metáfora “vengo con apetito de obrero” (*La Perla*) y el símil “de bloque en bloque como los albañiles” (*El hormiguero*) acercan al latinoamericano a la visión del Calibán proletario desarrollada por Fernández Retamar (2005). Así mismo, en las canciones se utilizan las referencias a personajes históricos como Napoleón y Emiliano Zapata para compararlos con el espíritu trabajador y combativo de los latinoamericanos.

9 La estrategia mental más común en el hombre para unificar a un grupo —al otro grupo— es crear estereotipos. Un estereotipo se entiende como el conjunto de ideas socialmente compartidas que tiene un grupo sobre el otro. Los estereotipos son, en esencia, prejuicios necesarios para la comunicación y la comprensión entre grupos humanos. Para Del Olmo (2005), estereotipar es asociar, en una única categoría, un conjunto de ideas simples sobre el otro. Según Fernández-Montesinos (2016), los estereotipos transforman una opinión singular en universal. Los estereotipos forman parte de las representaciones y los imaginarios sociales y, por tanto, pueden ser compartidos por un numeroso grupo de personas. Fernández-Montesinos coincide con del Olmo en que el “estereotipo es un elemento simple y simplista, en parte incorrecto, que influye en la relación con el ‘otro’ y con el mundo en general” (p. 56).

Las figuras retóricas sobre hechos históricos tienen gran importancia en nuestro análisis, no solo porque permiten definir la situación contextual en la que se insertan los discursos, sino porque las referencias a estos hechos evidencian un posicionamiento ideológico frente a ellos. En este caso, las referencias históricas siempre buscan recordar la influencia negativa de los Estados Unidos en América Latina; dos ejemplos son “La Operación Cóndor invadiendo mi nido” (*Latinoamérica*) y “Protesto por una masacre en Ponce, por un Cerro Maravilla” (*Querido FBI*).

Los hechos relatados en el primer suceso se refieren al plan de inteligencia y coordinación entre los servicios de seguridad de los Estados Unidos con las dictaduras militares del Cono Sur para detener la acometida de las ideas comunistas que venían en aumento después del triunfo de la Revolución en Cuba. *La Operación Cóndor* fue durante la década de los setenta el aparato estratégico que sirvió para la desaparición de cientos de activistas latinoamericanos y constituye un capítulo más de la injerencia política y militar de Estados Unidos en América Latina. Las metonimias de *Querido FBI* tratan sobre hechos acaecidos en Puerto Rico. *La masacre de Ponce* ocurrió un Domingo de Ramos, el 21 de marzo de 1937. Ese día la policía arremetió a disparos, sin justificación alguna, contra una marcha de nacionalistas puertorriqueños. *El caso del Cerro Maravilla* ocurrió el 25 de marzo de 1978, cuando misteriosamente fueron asesinados dos jóvenes independentistas puertorriqueños a manos de policías de la Isla.

La abundancia de metáforas y símiles, creados a partir de las referencias hacia objetos, animales y partes del cuerpo, constituyen la forma más básica para mostrar positivamente al grupo propio y de manera negativa al ajeno. En las canciones de Calle 13, las metáforas de este tipo se utilizan para ridiculizar o insultar a los estadounidenses. A estos se les trata como cerdos, lechones, insectos o puercos. Cuando la metáfora y el símil se utilizan para representar a los latinoamericanos, los animales utilizados simbolizan formas asociadas al trabajo, la bondad y la recursividad, tales como las hormigas, los corderos y las ardillas, respectivamente.

Estrategias argumentativas: los *topoi*

Los *topoi*¹⁰ que subyacen en las canciones de Calle 13 dan cuenta de la forma en que la banda concibe la realidad latinoamericana. Cada *topos* es un principio básico de lo que es la Latinoamérica de Calle 13 y, por consiguiente, la forma en que sus canciones se insertan dentro de las canciones y los discursos latinoamericanos. Son tres los *topoi* dentro de las canciones de la banda: el *topos* de unidad, el antiimperialista y el del telurismo.

El primer *topos* se sustenta en el ideario de unidad latinoamericana y lo podemos formular así: *En Latinoamérica, todos somos iguales*. El *topos* de unidad se sustenta en unos principios básicos otorgados por Calle 13 al hombre latinoamericano, tales como la fuerza, el trabajo y la hermandad. Es un *topos* integrador que se despliega en todos los ámbitos sociales. Sin embargo, Calle 13 entiende la unidad no como principio político, sino como una necesidad inherente del pueblo latinoamericano. No se trata de unirnos en una figura política continental, sino de reconocernos como ciudadanos latinoamericanos:

Aquí no se perdona el tonto majadero.
Aquí de nada vale tu apellido tu dinero.
Se respeta el carácter de la gente con que andamos.
Nacimos de muchas madres, pero aquí solo hay
hermanos.
Ese mar frente a mi casa te juro que es verdad como
el de La Perla.
Aunque yo esté en Panamá.

La Perla

10 Para Anscombe y Ducrot (1994), la argumentación se entiende como la posibilidad de hacer admitir un razonamiento, sin importar su grado de logicidad, para llegar a una conclusión aceptada y aceptable por el destinatario de la enunciación. La noción de *topos* (pl. *topoi*) la retoman de Aristóteles quien la entendía como lugar común. Los *topoi* facilitaban el trabajo del orador, quien contaba con un repertorio predeterminado de argumentos para utilizarlos durante la argumentación. Ducrot no concibe los *topoi* como conjunto de argumentos, sino como principio argumentativo. Un *topos* es un concepto lingüístico que explica cómo se dan en la lengua los encadenamientos argumentativos y se puede definir como un garante, como una relación discursiva, como una creencia socialmente compartida o como una regla presentada como general que permite el paso, en un encadenamiento argumentativo, de un enunciado-argumento a un enunciado-conclusión (Bruxelles y De Chanay, 1998; De la Fuente, 2006; Martí, 2006; Pons Rodríguez, 2003)

Como vemos, la unidad se cristaliza en el plano de la igualdad y la fuerza común. El *topos* de unidad se presenta siempre como una forma de representación positiva del grupo propio: la marginalidad se retoma desde la perspectiva pluralista, dándoles a los grupos marginados una voz propia y entendiéndolos como los latinoamericanos verdaderos. De igual forma, la unidad se representa con el mar como elemento común del latinoamericano, en este caso, del hombre del Caribe.

La utilización del deíctico *aquí* es la marca que acompaña siempre al *topos* de unidad. Latinoamérica es siempre el *aquí*, un lugar no sustantivado, pero existente. Esta unidad gramatical indica siempre una ruptura espacial. Cuando Calle 13 dice *aquí* lo contraponen implícitamente con un *allá*. El *aquí*, como lugar de enunciación, se corresponde con el barrio La Perla, con Puerto Rico, con Latinoamérica: el lugar de la hermandad, de la igualdad y del respeto como ley:

Aquí, aunque seas blanco eres prieto.
Aquí hay respeto o te lo espeto
Aquí se respeta o se te espeta
Aquí se respeta o se te espeta.

Pi di di di

El *topos* antiimperialista, por su parte, se manifiesta a manera de sátira contra el *American way of life*, y se puede formular de la siguiente forma: *Los estadounidenses son intrusos*. El *topos* antiimperialista se inserta siempre en la dinámica de los discursos de resistencia. Este *topos* construye, en la letra de las canciones, un modelo básico de estadounidense; esto es, una figura estereotipada sobre la que se formula una serie de estrategias discursivas, en su mayoría satíricas y caricaturescas.

En *Gringo latin funk*, por ejemplo, la valoración negativa parte de atacar al latinoamericano apóstata, mientras se ridiculiza el estilo de vida del estadounidense. Y en *Pi di di di*, se recurre a la caricatura del turista estadounidense que deambula por las playas de Puerto Rico tomándose fotos: “No tienen que hacer cita si ustedes son visita. *Say cheese!*, y una sonrisita y pa’ la playita”. El *topos* se actualiza también con la expresión “los gringos como tú” de

esta misma canción en la que, insistimos, persiste la construcción del estereotipo estadounidense. Esta misma imagen pervive en *La Perla*: “Un par de gringos que me dañan el paisaje vienen tirando fotos desde el aterrizaje”.

En *Combo imbécil*, la caricaturización de los Estados Unidos es posible por el mismo lugar que el Gobierno de los Estados Unidos ha tenido en la política global y también por la mención recurrente de las figuras relevantes del *mainstream* estadounidense: Walt Disney, McDonald’s, Britney Spears, Burger King. Calle 13 utiliza la primera persona para hablar en nombre de Estados Unidos. En este tema, se pone en ejecución una falsa visión positiva del “nosotros, los estadounidenses”, por el mismo sentido irónico de la canción. La estrategia argumentativa lo que pretende realmente es mostrarnos que aquello que Estados Unidos hace “en el nombre de nuestra tierra prometida” busca el interés económico y político particular antes que el bienestar del resto de naciones del mundo:

Gracias a que ahorcamos a Sadam Husein
en el mundo van a haber más McDonald’s y más
Burger King.
Van a poder escuchar música de Britney Spears,
la niña que más folla.

El *topos* del telurismo propone la filiación del latinoamericano con la tierra, que, al mismo tiempo, influye sobre su cultura (Rojas Mix, 1991; 2008). Este *topos* lo podemos enunciar de la siguiente forma: *Latinoamérica se constituye en la riqueza de su tierra*. El *topos* del telurismo se utiliza para valorar positivamente al latinoamericano y como una forma de legitimación de su existencia. Así, antes que por su ideario de unidad o por el pensamiento antiimperialista, Latinoamérica se pensó como entidad única por la filiación de sus habitantes con la tierra y con el pasado que ella representa. La estrategia utilizada por Calle 13 asocia ser latinoamericano con la naturalidad que hemos venido expresando en este análisis:

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 pellote.
Un trago de pulque para cantar con los coyotes.

(Latinoamérica)

Los términos *coyote* y *pulque* se relacionan directamente con Latinoamérica. El primero es el animal del desierto de México y el segundo una bebida alcohólica del mismo país. El resto de palabras: *Lagos, ríos, nieves, montañas, sol, lluvia* si bien por su generalidad no se asocian semánticamente con ninguna región de Latinoamérica, Calle 13 las utiliza como estrategia de autorrepresentación positiva al enunciarlas, por medio del verbo modal *tener*, como *suyas*. El *topos* del telurismo se precisa mejor en el siguiente fragmento de la misma canción: “El jugo de mi lucha no es artificial, porque el abono de mi tierra es natural” (Latinoamérica).

Lo dicho significa la continuación de la estrategia presentada más arriba en la que se opone la naturalidad de América Latina con la artificiosidad del *otro* que, a pesar de su riqueza material, no puede *tener* el viento, el sol, la lluvia, el calor, las nubes, los colores, la alegría y los dolores. Calle 13 utiliza con mucha frecuencia este tipo de estrategias argumentativas y las soporta casi siempre en el uso de las formas pronominales de primera y segunda persona del singular para contraponer y representar las dos visiones.

Conclusiones

Este trabajo pretendió analizar, desde la perspectiva histórica del discurso, un corpus de canciones de la banda de música urbana, Calle 13. Nos hemos ceñido a la propuesta de Ruth Wodak por cuanto lo que mostramos en el análisis anterior fue, en esencia, *una crítica inmanente del discurso* en la que se develaron, dentro de las estructuras textuales de las letras de Calle 13, recurrencias y tópicos relacionados con la canción social y el pensamiento político, económico y cultural latinoamericanos. Para ello, establecimos cuatro categorías discursivas que intentaron comprender las canciones desde distintos niveles lingüísticos o textuales.

En el análisis semántico, los significados globales (las macroestructuras) nos permitieron identificar los tópicos principales del corpus de canciones, y los significados locales (palabras, frases y oraciones) posibilitaron establecer el modo en que Calle 13 representa positivamente a los latinoamericanos y negativamente a los estadounidenses. Por medio del análisis intertextual e interdiscursivo relacionamos las canciones de Calle 13 con otras variedades discursivas y textuales, como la diatriba y la consigna política. La diatriba se usa con intención de zaherir y vituperar al estadounidense invasor y la consigna pretende la unidad del propio grupo. Pudimos, además, entender cómo las canciones de la banda se nutren de la tradición política y musical de América Latina a través de lo que Ruth Wodak denomina *recontextualización*. Con el análisis de los *topoi*, identificamos las tres estrategias argumentativas de Calle 13. Cada *topoi* analizado —el *topos* de unidad, el *topos* antiimperialista y el *topos* del telurismo— se relaciona con discursos que históricamente han estado presentes en la canción y el pensamiento latinoamericanos.

El análisis de las categorías discursivas nos llevó a lo que, dentro de la perspectiva histórica discursiva, Wodak denomina *crítica sociodiagnóstica*. El análisis privilegió la comprensión de la idea de lo latinoamericano en Calle 13 a través del contraste de las letras —lo que dicen, ocultan y sugieren— con lo que ya antes han propuesto cantautores y pensadores que han cuestionado la idea de América Latina y su lugar periférico, marginal y colonial. De ello, es preciso plantear como primera conclusión que las canciones de Calle 13 constituyen una posibilidad de exaltación de Latinoamérica desde las rimas y las letras urbanas en la medida en que esta banda musical se inserta en una tradición cultural e intelectual, históricamente más amplia, en la que la resistencia, la denuncia satírica y la lucha antiimperialista han sido una tarea recurrente en autores y pensadores como Fanon (2007), Rodó (1961), Fernández Retamar (2005), Rojas Mix (1991; 2008) o Mignolo (2007), y en cantautores como Violeta Parra, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Alí Primera, etcétera.

Es este, también, el espacio para llamar la atención sobre algunos aspectos de nuestro trabajo que, dado su carácter histórico, es necesario revisar a la luz de los últimos acontecimientos acaecidos en América Latina, y el modo en que estos se relacionan con Calle 13. No pretendemos, en sentido estricto, hacer una *crítica de carácter pronosticador* como lo sugiere Wodak, aunque lo que diremos no está muy lejos de ello. Nuestra intención ahora es revisar la vigencia de las canciones de Calle 13 a partir de las transformaciones políticas de América Latina en la segunda mitad del siglo XXI y, con ello, plantear nuestra segunda y última conclusión.

El corpus de canciones que analizamos abarca buena parte de la primera década del siglo XXI. Esta época, como se podrá recordar, supuso el advenimiento de gobiernos progresistas o de izquierda. Unos más radicales que otros. Unos más diversos que otros. Calle 13, como banda musical, se disolvió a mediados del 2015, después de terminar la gira de su último álbum de estudio denominado *Multiviral*. En ese último periodo de Calle 13, se percibe en las canciones de René Pérez (Residente) cierta distancia con las temáticas que estuvieron en los primeros cuatro álbumes y en los sencillos que aquí analizamos. Hoy, Residente recorre ciudades y llena estadios en solitario. Calle 13 ya no existe.

En cuanto al ambiente político latinoamericano, todo el espíritu progresista de la primera década del siglo ha sido reemplazado —por la vía democrática o por medio de golpes de Estado judiciales— por gobiernos ideológicamente alineados con los Estados Unidos o por populismos de derecha. Y los gobiernos de la época que aún persisten se han convertido en pequeñas tiranías en las que la democracia se acomoda al antojo de unos pocos para asegurar su estancia en el poder.

Con esto, pretendemos afirmar que nos parece apenas clara la relación entre la política latinoamericana y la creación musical de Calle 13. Ese momento de creación de canciones con un fuerte sentido político de René Pérez coincidió y se vio impulsado por todas las ideas progresistas de América Latina y las iniciativas integracionistas —de tipo político, cultural y económico— que se propulsaron o nacieron en este periodo, entre las que es posible mencionar el

Foro de Sao Paulo, la Unasur, el ALBA y la Celac. Así como en los sesenta la canción social tuvo un gran auge gracias a la exacerbación social que produjeron la Revolución cubana y las dictaduras del Cono Sur, Calle 13 se nutrió de las ideas progresistas del siglo XXI en América Latina para presentar una propuesta musical divergente, poética y contestataria.

En el momento y hora que escribimos y reescribimos este trabajo, todo ese espíritu de efervescencia de comienzos de siglo se nota lejano y lúgubre. Brasil, Venezuela o Nicaragua, que antes fueron estandarte en las iniciativas integracionistas, están hoy en medio de nubarrones por su sistema democrático interno. En algunos países latinoamericanos, la democracia ha sido reemplazada por la tiranía; en otros, el mesianismo es la única forma de concebir el Estado; y en otros más, la desesperanza y la corrupción trajeron consigo gobiernos profundamente populistas. Sin embargo, ante la convulsión y efimeridad de la política, el arte permanece, siempre permanece. Por ello, en las canciones de Calle 13 persiste —y persistirá por siempre— la palabra que alienta y se alza para apropiarse y exaltar los valores culturales nacionales y locales de una tierra que aún tiene nombre de promesa.

Referencias

- Albadalejo, T. (1989). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- Anscombe, J. C. y Ducrot, O. (1994[1988]): *La argumentación en la lengua*. (trad. de J. Sevilla y M. Tordesillas). Madrid: Gredos.
- Bajtín, M. M. (1998). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bisquerra, R. (2004). *Metodología de la investigación educativa*. Madrid: La Muralla.
- Bruxeles, S. y De Chanay, H. (1998). Acerca de la teoría de los topoi: estado de la cuestión. *Escritos*, 17-18, 349-383.
- Calle 13 (2008). *Combo imbécil. Hits 2002-2008* (álbum de Vicentico). Sony Music.
- Calle 13 (2010). *El hormiguero; Latinoamérica. Entren los que quieran*. Sony Music.
- Calle 13 (2007). *Pal norte. Residente o Visitante*. Sony BMG Norte.

- Calle 13 (2008). La perla; Gringo latín funk; Los de atrás vienen conmigo. *Los de atrás vienen conmigo*. Sony BMG & White Lion Records.
- Calle 13 (2005). Pi di di di. *Calle 13*. White Lion/Sony Music.
- Calle 13 (2005). Querido FBI. *Sencillo de Calle 13*. White Lion Records.
- Cardoso, F. y Faletto, E. (1977). *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- De la Fuente, M. (2006). *La argumentación en el discurso periodístico sobre la inmigración* (tesis de doctorado). Universidad de León, España. http://www.dissoc.org/recursos/tesis/Tesis_Garcia.pdf.
- Del Olmo, M. (2005). Prejuicios y estereotipos: un replanteamiento de su uso y utilidad como mecanismos sociales. *Revista de Educación*, 7, 13-23.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fairclough, N. (1995). General introduction. En *Critical discourse analysis. The critical study of language* (pp. 1-20) (trad., F. Navarro). Londres y Nueva York: Longman.
- Fairclough, N. y Wodak, R. (2001). Análisis crítico del discurso. En T. Van Dijk, *El discurso como interacción social* (pp. 367-404). Barcelona: Gedisa.
- Fanón, F. (2007). *Los condenados de la Tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández-Montesinos, A. (2016). Los estereotipos: definición y funciones. *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 10, 53-64.
- Fernández Retamar, R. (2005). *Todo Calibán*. Bogotá: Ediciones Antropos.
- Gadamer, H. (1992). *Verdad y método II*. Salamanca, Ediciones Sígueme.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Editorial Grijalbo.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gilard, J. (1993) ¿Crescencio o don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas del vallenato. *Huellas*, 37, 28-34.
- Martí, J. (2006). Representación de estructuras argumentativas mediante el análisis de redes sociales. *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 10(4), 1-18.
- Meyer, M. (2003). Entre la teoría, el método y la política: la ubicación de los enfoques relacionados con el ACD. En R. Wodak y M. Meyer (comp.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 35-60). Barcelona: Gedisa.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Montero, M. (2003). Retórica amenazante y crisis de gobernabilidad en Venezuela. *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, 4(3), 37-56.
- Oliven, R. (1980). Marginalidad urbana en América Latina. *Revista Eure*, 19, 49-62.
- Pérez, A. y Moreno, V. (2014). “La araña que el idioma daña”. Formas de lo risible en la lírica de Calle 13. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 24, 43-60.
- Pons Rodríguez, L. (2003). La aportación de la teoría de la argumentación. *Res Diachronicae*, 2, 508-516.
- Rodó, J. (1961). *Ariel*. México: Espasa Calpe
- Rojas Mix, M. (1991). *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón*. Barcelona: Lumen.
- Rojas Mix, M. (2008). “América, no invoco tu nombre en vano”. La idea de la América Latina. De Neruda a la geopolítica contemporánea. *Revista Casa de las Américas*, 165 (253), 4-19.
- Thillet, A. (2006). *La representación de la marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico* (tesis de maestría). Universidad de La Habana, Cuba. Recuperado de flacsoandes.org/dspace/handle/10469/1007.
- Van Dijk, T. (2003). La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad. En R. Wodak y M. Meyer (comp.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 143-178). Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. (2008). Semántica del discurso e ideología. *Discurso y sociedad*, 2(1), 201-261.
- Velasco, F (2007). La nueva canción latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 12(23), 139-153.
- Wodak, R. (2003). El enfoque histórico del discurso. En R. Wodak y M. Meyer (comps.). *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 101-142). Barcelona: Gedisa.
- Wodak, R. (2011). La historia en construcción/La construcción de la historia. La “Wehrmacht alemana” en los recuerdos colectivos e individuales de Austria. *Discurso & Sociedad*, 5(1) 2011, 160-195.