

Universidad de San Andrés



**Departamento de Ciencias Sociales
Trabajo de Licenciatura en Comunicación**

“Soy América Latina, un pueblo sin piernas, pero que camina”

**Análisis semiótico de Calle 13:
Hacia una identidad latinoamericana**

Autor:

Manuel Freixas

20096

Mentor:

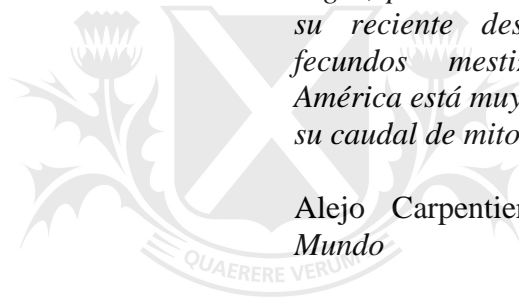
Gastón Cingolani

Victoria, 2014

A Eliseo Verón, de quien no sólo tomé prestada una teoría, sino una forma de entender la comunicación, QEPD

“Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revolución que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.”

Alejo Carpentier, El Reino de este Mundo



Universidad de
San Andrés

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
¿Por qué Calle 13?.....	5
MARCO TEÓRICO	9
Teoría de los Discursos Sociales	9
Hipótesis	12
Estrategia metodológica.....	12
Estructura.....	15
CONDICIONES DE PRODUCCIÓN.....	17
Latinoamericanidad	17
El dilema neocolonial de Puerto Rico.....	21
Nueva Canción Latinoamericana.....	23
Hip Hop: protesta en el siglo XXI.....	25
Reggaetón, materia prima boricua.....	27
Historia de Calle 13	28
Estilo musical de Calle 13	32
ANÁLISIS DEL DISCURSO	34
Residente	34
Industria musical.....	41
Sexo y comida.....	50
Instituciones	56
Lengua.....	65
Espacios.....	72
Latinoamérica.....	77
CONCLUSIONES	91
Consideraciones para un análisis en recepción	95
AGRADECIMIENTOS	97
BIBLIOGRAFÍA	98
Fuentes de datos	99

INTRODUCCIÓN

Nos encontramos en una época en la que las identidades se reivindican y se defienden encarecidamente. Cada vez más vemos como naciones, etnias y pueblos realzan sus creencias y tradiciones y catapultan lo local ante el mundo, definiéndose en muchos casos por oposición al otro. Tal vez, la mejor manera de acercarnos a comprender estos fenómenos sea apelar a los productos culturales que en toda sociedad se crean y distribuyen.

La ciencia de la comunicación se ha ocupado largamente de fenómenos yuxtapuestos, que pueden ser analizados desde miles de variables y cuyos avatares son diversos. Para esto, la noción de “discurso” nos presenta un acercamiento un tanto más realista y efectivo a esos fenómenos extremadamente complejos. Los discursos son la representación más fidedigna de la huella del hombre en la tierra; nuestra misma historia y esencia esta pensada, repensada y construida a partir de discursos. Si nuestra experiencia cognoscente se plasma en discursos, estudiarlos nos permite comprender en mayor medida nuestra existencia en el mundo.

En este sentido, la discursividad musical ha sido históricamente uno de los elementos más paradigmáticos para transmitir la idiosincrasia de las distintas sociedades. Desde los griegos, la música fue pensada como una estructura de sonidos y silencios, en lo que significó tal vez la reducción más efectiva de lo que es un fenómeno musical hasta el día de hoy. La herencia helénica demostró una vez más su legado al mundo académico, pero luego comenzamos a ver como detrás de esa masa sonora de sonidos y silencios se esconden vicisitudes extremadamente complejas y que ameritan ser estudiadas con una lupa más potente.

Una banda de hip hop puertorriqueña no es lo primero que se le viene a uno a la mente a la hora de hacer una tesis de grado. O por lo menos, es algo que hace ruido, es un fenómeno poco académico y poco tradicional en el ámbito. Sin embargo, el grupo musical puertorriqueño Calle 13 se ha establecido hoy como uno de los más paradigmáticos de habla hispana de la actualidad, y la influencia que tiene no sólo en los jóvenes sino en los medios y la cultura latinoamericana lo presentan como un objeto de estudio que nos puede decir mucho sobre nuestra sociedad.

Por medio de un uso particular del lenguaje evidenciado en incontables recursos estilísticos, apelan al humor y lo satírico para llevar a cabo críticas a diversos

sectores sociales, y las letras de sus canciones son el eje principal de todo un aparato estético que denota un fuerte compromiso político y social. A través de mecanismos propios de la música de protesta y el hip hop, Calle 13 encuentra tensiones con una industria musical que comprende el juego de la banda, y lo mantiene porque le es funcional y extremadamente popular.

La construcción de lo latinoamericano es uno de los temas que tiene mayor presencia en el avance de sus trabajos, y abre las puertas a una reflexión sobre los que mecanismos ponen en uso para plasmar este imaginario. Las letras de sus canciones apuntan al orden histórico y actual de Latinoamérica, que es mostrada como una región sometida constantemente a las influencias y opresión externa, pero es descrita con un gran caudal de fuerza propia. Sin embargo, la red de intercambios y vínculos que representa Latinoamérica es extremadamente compleja y densa, como también lo es pensar en lo *latinoamericano*.

El caso paradigmático de Puerto Rico y su anómala relación política con los Estados Unidos es otro de los temas al que se retorna constantemente, siempre desde la crítica al orden norteamericano y a quienes, desde la isla, apoyan el régimen actual. Rene Pérez, cantante y compositor de Calle 13, ha emergido como uno de los líderes que luchan por la independencia de Puerto Rico bajo el lema “*Puerto Rico: una sola estrella, libre*” haciendo referencia a la bandera del país.

¿Por qué Calle 13?

Tradicionalmente el ámbito académico no tomó a la música como un objeto de estudio serio. Cuando buscamos análisis de obras o de artistas musicales, generalmente tenemos que conformarnos con artículos periodísticos que indagan poco y suelen ser muy superficiales. De las miles de bandas masivas que conocimos y conocemos, sólo podemos encontrar un puñado de libros o trabajos académicos que verdaderamente se vuelquen a estudiarlo con la seriedad que amerita, y no es casual que estudien a artistas modernos como The Beatles, Bob Dylan, The Rolling Stones, Pink Floyd, The Doors, Sex Pistols o grandes compositores clásicos como Beethoven, Mozart, Haydn, Handel, Wagner o Mahler por nombrar algunos.

Podemos argüir que estas grandes bandas y compositores suelen ser estudiados porque fueron expresiones de períodos históricos muy convulsionados o por su

clasificación dentro de las llamadas bellas artes, tal vez el principal motivo por el que llamaron la atención de los analistas.

Lo cierto es que la música nos cuenta cosas de la sociedad en que vivimos, es un espejo de nuestra existencia y como otras expresiones artísticas tiene un trasfondo que amerita ser estudiado para comprender aspectos de nuestra existencia. Por interpelar nuestras sensibilidades más íntimas ha sido históricamente uno de los elementos para transmitir identidades e ideas de generación en generación. Hay música en toda nuestra cotidianidad: cuando suena la radio, en fiestas, en reuniones, en el cine, en la televisión, en un partido de fútbol y hasta cuando soñamos.

Al referirse a este dilema que embiste a la investigación musical, Rubén López Cano dice que en Iberoamérica “...nos dedicamos casi exclusivamente al estudio de la música socialmente considerada de gran calidad estética o de probada importancia histórica (...). Esto explicaría por qué ciertas músicas sucias latinoamericanas como la champeta de Cartagena de Indias, la cumbia villera de Argentina, el funk carioca y el tecno brega de Belem (...), entre otros, todos ellos fenómenos masivos de evidente relevancia social e interés investigativo, no son atendidos por la academia musicológica.” (López Cano, 227). López Cano argumenta que la música clásica sí tiene su espacio en el campo académico, pero aquellos géneros populares y de gran injerencia social son dejados de lado por tratarse de productos ‘bajos’, no propios de las artes finas y vistos como una actividad de entretenimiento u ocio del pueblo.

El autor propone un cambio de paradigma para la academia al enfrentarse a estos textos, enfatizando en su carácter discursivo y movilizador, “*Las músicas populares latinoamericanas se insertan de muchos modos en la vida social, cultural, económica, psicológica y afectiva de las personas. Cumplen un sinfín de tareas sociales fundamentales. (...) En las músicas populares latinoamericanas no solo hay ‘arte’, y si ellas trascienden con mucho el estrecho, limitado y autónomo mundo del arte (Martí 2000), la investigación debería hacer lo mismo.*” (López Cano, 230-231). A diferencia del cine, la literatura, la fotografía y otras expresiones artísticas que sí fueron teorizadas por académicos, la música siempre quedó en un segundo plano, por más que su injerencia social sea – tal vez – la mayor de todas las expresiones artísticas comúnmente estudiadas.

El fenómeno Calle 13 tiene pocos precedentes en los últimos años. Tal vez las cifras ayuden a graficar en alguna medida su injerencia social y justifiquen tomarlo

como objeto de estudio. Al día 24 de febrero de 2014, el cantante y compositor René Pérez Joglar cuenta con cinco millones de seguidores en *Twitter*¹. Además, sus videoclips en *YouTube* oscilan entre las 10 y 15 millones de reproducciones, siendo la canción '*Muerte en Hawaii*'² la que tiene mayor cantidad, con casi 45 millones a la fecha. En *YouTube* cuentan con casi 400'000 suscriptores, y en *Facebook* con más de 3 millones de fanáticos. Con 19 Premios Grammy Latinos ganados hasta el momento, el dúo se encuentra, junto al colombiano Juanes, en la primera posición como los más ganadores del galardón en la historia. Sus cuatro álbumes de estudio llegaron al Top 10 del Billboard Latino.

El 10 de noviembre de 2011 el grupo ganó nueve Premios Grammy Latinos de diez nominaciones, sentando un récord sin precedentes en la historia de dichos premios. Su álbum *Entren los que quieran* y su canción '*Latinoamérica*' fueron los grandes galardonados de la noche de Las Vegas, ganando en las categorías 'Álbum del Año' y 'Canción del Año' respectivamente. A pesar de la censura radial en varios países de la región, la banda cuenta con el sustento de miles de fanáticos y la aprobación de todo el *establishment* musical como una de las grandes revelaciones de los últimos años. Así lo reflejó el diario La Nación de Argentina: "*La sensación era repetida. Calle 13 no tenía competencia. La comunidad musical de la industria latina cayó rendida a los pies del grupo boricua...*"³.

Otro hecho que ilustra la relevancia de Calle 13 en la cultura popular latinoamericana es la colaboración que ha tenido con artistas de gran renombre de toda la región y también de Iberoamérica. Junto al dúo han trabajado Mercedes Sosa, Vicentico, Café Tacvba, Bajofondo Tango Club, Omar Rodríguez López, Rubén Blades, Orishas y Shakira, por mencionar a los de mayor popularidad. Recientemente Calle 13 grabó la banda sonora de la película *Metegol*, dirigida por Juan José Campanella – quien además dirigió el videoclip de la '*La vuelta al mundo*' de los puertorriqueños.

Sin embargo, tal vez este acercamiento cuantitativo diga poco de Calle 13. Difícil es pensar hoy en día en una banda con mayor penetración en la región de manera unánime que el dúo boricua. Si bien es cierto que existen fenómenos locales muy fuertes en cada país, estas bandas por lo general no trascienden de la manera que

¹ <https://twitter.com/#!/Calle13Oficial> (visitado 24 feb 2014)

² <http://www.youtube.com/watch?v=ZAjASemgx3E> (visitado 24 feb 2014)

³ Diario La Nación (12 nov 2011) <http://www.lanacion.com.ar/1422496-grammy-latinos-la-gran-noche-de-calle-13> (visitado 24 feb 2014)

sí lo hace Calle 13 en todos los países latinoamericanos, que además abrió sus horizontes en los Estados Unidos por la gran comunidad hispanoparlante que reside allí. El fanatismo por el grupo es especial, casi como si fuera una banda vernácula de cada lugar al que llega. La banda es consciente de este fanatismo, y suele hacer giras visitando no sólo las grandes metrópolis latinoamericanas sino aquellas ciudades menores que artistas populares suelen dejar en un segundo plano. El respeto que ha logrado la banda en tan pocos años de existencia dentro de la industria es otro factor extremadamente relevante.

Por último, indudablemente diremos que el gusto del investigador juega siempre un papel fundamental a la hora de elegir el objeto de estudio. Como explica López Cano, “Según Franco Fabbri no hay nada ilícito ‘en el hecho que un principio de placer conduzca nuestra elección del objeto de nuestros estudios de música’, pero, agrega, ‘encuentro útil no esconder este hecho, ni siquiera a nosotros mismos’ (Fabbri, 2008: 387). Y más aún, no sólo es útil, sino una obligación de ética básica asumir, reconocer y comunicar esta elección.” (López Cano, 2011: 225 - 226). En el carácter personal debo decir que Calle 13 provocó en mí un doble sentimiento de sorpresa y gratitud que no encontraba en la música que me es contemporánea, no sólo por la espontaneidad de sus rimas o sus eclécticos ritmos musicales, sino por una propuesta retórica que se enarbola en un aparato estético novedoso y enigmático, que llegó a tiempo para refrescar un mercado musical latinoamericano estancado.

Universidad de
San Andrés

MARCO TEÓRICO

Teoría de los Discursos Sociales

Al proponerse estudiar los signos, Charles Sanders Peirce planteó una teoría que iba más allá del estudio del lenguaje y buscaba teorizar sobre nuestro pensamiento, ya que, según Peirce, pensamos en forma de signos. Peirce propuso tres categorías ontológicas impenetrables: los Primeros, los Segundos y los Terceros. Contrariamente al reduccionismo estructuralista de la semiología saussureana⁴, que propone una división del signo entre un significante (imagen acústica) y un significado (concepto), la teoría semiótica peirceana apela a las tríadas para definir el signo. Esto es lo que Fabbri llamó el “giro” semiótico, *“La semiótica de Peirce parte de la idea de no valorizar de un modo especial el lenguaje. Para Peirce la teoría del signo era una semiótica, un estudio de todos los tipos de signos, y no sólo una semiología, un estudio de los signos a partir de lenguaje verbal y humano.”* (Fabbri, 2000: 27).

En la teoría de Peirce, el signo está compuesto por tres elementos que a su vez son signos: el representamen es lo sensible del signo, lo que percibimos. El objeto es aquello a lo que representamen nos reenvía; el tercer elemento es el interpretante, que hace posible la relación entre el primero (representamen) y el segundo (objeto). Las categorías primarias y secundarias *están* en el mundo y no tenemos acceso a ellas porque el hecho de pensarlas las convierte inmediatamente en terceros ya que si pensamos forma de signos, pensamos en forma de terceridades; *“Son las leyes de los signos las que nos llevan a postular que en el mundo hay cosas que no son signos”* (Verón, 1996: 116).

“En los años sesenta, (...) la herencia saussureana dio vida, con cincuenta años de retraso, a la primera semiología. Esta (...), era prisionera del modelo binario del signo y, en consecuencia, permanecía ajena a toda noción de productividad de sentido.” (Verón, 1996: 121). Ante la imposibilidad de estudiar procesos de significación sociales de gran complejidad, se introduce la noción de “discurso”, más dinámica ya que no reduce, como la tradición lingüística, a los signos en unidades mínimas para desde allí reconstruir el sentido; *“Toda nuestra época ha estado*

⁴ Vease Verón (1996), Fabbri (2000)

marcada por la idea constructivista, radicalmente utópica, de que es posible trocear la complejidad del lenguaje, la complejidad de las significaciones, la complejidad del mundo en unidades mínimas (...), y luego, mediante combinaciones progresivas de elementos de significado y de rasgos de significantes, producir o reproducir el sentido.” (Fabbri, 2000: 41)

La Teoría de los Discursos Sociales que Eliseo Verón propone en *La semiosis social* será la que guiará el análisis discursivo. Dice el autor, “*Una teoría de los discursos sociales reposa sobre una doble hipótesis (...) a) Toda producción de sentido es necesariamente social (...), b) Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido...*” (Verón, 1996: 125). Esto implica que cualquier proceso que crea significación tiene necesariamente una naturaleza social, y a su vez cualquier fenómeno social produce sentido. Verón aclara que no debemos caer en un “reduccionismo”, ya que la dimensión semiótica no agota el espacio de análisis: un fenómeno puede además ser interpretado desde un costado antropológico, económico, político, etc.

Como su nombre lo indica, la teoría parte de los discursos, una “*configuración espacio-temporal de sentido*” (Verón, 1996: 127). Los textos que analizamos son “*objetos que extraemos del flujo de circulación de sentido y que tomamos como punto de partida para producir el concepto de discurso*” (Verón, 2004: 56). El discurso es un objeto material, pasible de ser analizado y localizado en una coyuntura espacio-temporal determinada; aquí podemos enumerar programas de televisión, novelas, películas, publicidades, logos, canciones, diarios y más. Sin embargo, teniendo en cuenta la teoría del signo de Peirce, podemos ir más allá y analizar casi cualquier cosa como un discurso social, desde la vestimenta de alguien hasta la rueda de un taxi porteño, porque todo aquello que genera ese chispazo en nuestra mente genera sentido: provocó un cambio en nosotros. En *La semiosis social, 2* Verón explica que “*el sentido solo puede circular materializado*” (Verón, 2013: 148).

Todo discurso es generado y apropiado en determinadas condiciones de producción y recepción. La relación del discurso con estas condiciones debe ser sistemática para poder postularla. Hablamos de patrones que se repiten, reglas que denominamos *gramáticas* de producción y de reconocimiento; son operaciones que dejan marcas en los discursos y luego se constituyen como huellas. Esta teoría propone identificar las marcas que se encuentran en la superficie del discurso material

y desde ese punto ir hacia atrás o hacia delante de la red semiótica: producción y reconocimiento.

Las atribuciones de sentido que hay en ambas instancias nunca son idénticas, siempre existe un desfase al que llamamos “circulación”, donde las gramáticas de producción definen lecturas posibles, mientras que las de recepción definen lecturas efectivas del discurso. *“Para que algo sea considerado como condición de producción de un discurso o de un tipo de discurso, es necesario que haya dejado huellas en el discurso (...) si los valores de las variables postuladas como condiciones de producción cambian, el discurso también cambiará”* (Verón, 2004: 41). La significación que generan los discursos se encuentra justamente ahí, en ese desfase, en ese no-coincidente, ya que *“en ambos polos de la circulación están operando lógicas cualitativamente distintas”* (Verón, 2013: 294).

Nunca podemos analizar un discurso “en sí”. La puesta en relación con discursos históricamente previos y presentes en la red de semiosis social es el pilar de este tipo de estudio. En palabras de Verón, *“El análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones productivas en los discursos, ya sean de su generación o las que dan cuenta de sus ‘efectos’ ”* (Verón, 1996: 127). Cada nuevo discurso implantado en la red la modifica y plantea un nuevo mundo; siempre que se inserta un texto en la red, esta cambia, y como constantemente se producen discursos, se trata de una red totalmente dinámica.

Como se dijo, la superficie del objeto significante o discurso está compuesta por marcas, que son huellas de operaciones discursivas, *“... estas operaciones son siempre operaciones subyacentes, reconstruidas a partir de marcas inscritas en la superficie material.”* (Verón, 1996: 129). Las operaciones deben “postularse”, y constan de tres instancias. El operador: una marca identificable que constituye al discurso. Un operando, aquello a lo que el operador remite, puede estar presente o no en el discurso analizado. Por último, la relación entre estos, que define el pasaje de uno a otro.

Es importante comprender la diferencia entre emisor y receptor –que son entidades materiales, físicas–, y enunciador y destinatario: estas se tratan de entidades el imaginario, construidas en el mismo discurso. Desde el momento que existe el enunciador existe el destinatario, es una lógica bidireccional. Es por este motivo que un mismo emisor material puede construir imágenes muy diferentes de sí mismo constantemente, algo que suele suceder en la discursividad de Calle 13.

Hipótesis

La pregunta guía la mayoría de estos análisis, y tal vez la más abstracta es, ¿qué se busca en el texto? En este caso, buscamos las operaciones impresas en los discursos de Calle 13 que crean significación sobre la cuestión latinoamericana. Esta idea se ve rápidamente en muchas de sus canciones, por esto debemos pensar que hay múltiples procesos detrás de la generación de sus discursos, y que ulteriormente conforman una unidad. Por lo tanto, la pregunta disparadora de este proyecto es: ¿cuáles son las operaciones que podemos postular sobre la generación de los discursos de Calle 13 con respecto a la cuestión latinoamericana?

Estrategia metodológica

El objetivo general de esta tesis es realizar un análisis cualitativo de los discursos seleccionados de Calle 13. La *Teoría de los Discursos Sociales* es la guía principal de esta investigación, y por ende la metodología deberá suscribirse a ella. Siguiendo la doble hipótesis de Verón, podemos considerar que Calle 13 es un fenómeno social porque se constituye como tal en la esfera pública por medio de sus discursos, se inserta en la red de semiosis social y allí se establece como configuradora de sentido.

Para validar la hipótesis, se procederá a la descripción de marcas en la superficie de los discursos, que se transforman en huellas. Así, identificaremos las gramáticas sistemáticas, lo que definirá las lecturas posibles que tienen las letras de la agrupación boricua. En palabras de Verón, “*el movimiento del análisis consiste en reconstruir el proceso de producción partiendo del ‘producto’*” (Verón, 2004: 41).

No nos centraremos únicamente en las marcas que tengan una referencia explícita a la cuestión latinoamericana, sino también a aquellos patrones que sean recurrentes a lo largo de las canciones. Esto permitirá un acercamiento más global al asunto, donde seguramente encontraremos referencias que, en primera instancia no parecieran relacionarse con esta cuestión, pero en otros niveles de análisis sí. Aunque este sea un análisis ideológico, es decir en el plano de la producción, inevitablemente el analista está parado y teoriza desde la recepción por ser históricamente posterior al fenómeno que analiza. Como analistas planteamos reglas de interpretación que son objetos abstractos y construidos. El análisis puede ser infinito, por eso Verón aclara

que *“Aunque solo nos interese un eslabón, difícilmente una investigación podrá abarcar todos sus aspectos. En la mayoría de los casos, reconstruimos apenas pequeños fragmentos del eslabón”* (Verón, 2013: 294).

Partiendo del ‘producto’, en este caso las canciones, identificaremos marcas que son el resultado de operaciones de múltiples elementos extradiscursivos (es decir, que no están en el discurso que se analiza) que se imprimen sobre este texto. Mediante la descripción de esas marcas, postularemos las operaciones para crear significación que utiliza la banda, y podremos ver qué patrones son sistemáticos y cuales no.

Ya que este es un análisis de carácter semiótico, habrá que conseguir referencias bibliográficas que den cuenta de las condiciones de producción de los discursos del dúo puertorriqueño. Como dice Verón, *“Entre las condiciones, por supuesto, está también todo aquello que el analista considerará, por hipótesis, como elementos que desempeñan un papel determinante para explicar las propiedades de los discursos analizados”* (Verón, 2004: 41). Las condiciones de producción incluyen la cuestión latinoamericana, la historia y estatuto político de Puerto Rico, la Nueva Canción Latinoamericana, el hip-hop y el reggaetón como expresiones musicales, y la historia y estilo musical de Calle 13.

No se investigarán las condiciones de recepción por la falta de tiempo y extensión que requeriría tal empresa. Se debería llevar a cabo un trabajo de recopilación de información por medio de entrevistas o encuestas, y de análisis de datos para dar cuenta de los ‘efectos’ en reconocimiento de los discursos, cuyo tamaño escapa indefectiblemente los límites de nuestra tesis. La Teoría de Verón ampara poner el foco en sólo una de las instancias: *“El analista del discurso puede interesarse ya sea por las condiciones de generación de un discurso, (...) ya sea por las lecturas”* (Verón, 2005: 41). Sin embargo, en la conclusión daremos cuenta de algunas consideraciones para un análisis en recepción del fenómeno.

Las condiciones de producción son a su vez otros discursos. Es por esto que este análisis constará de dos dimensiones: por una parte, la comparación interna del corpus de la banda, para buscar diferencias discursivas dentro de su mismo trabajo a lo largo del tiempo e identificar patrones recurrentes. Por otro lado, la comparación de los discursos de Calle 13 con discursos existentes que forman parte de red de semiosis, textos “extradiscursivos” que no pertenecen a Calle 13. La selección de estos textos debe ser pertinente y tiene que estar amparada por ciertas variables. No es arbitraria, sino que se escogen porque tienen reminiscencias o aspectos presentes en la

obra de Calle 13. Por tanto encontraremos, por ejemplo, artistas contemporáneos del reggaetón y hip-hop, música popular puertorriqueña, música latinoamericana que también haya tenido injerencia en el continente o música de protesta de la región.

El corpus seleccionado para el análisis discursivo son las canciones de la banda, extraídas de cuatro álbumes de estudio de la banda: *Calle 13* (2005), *Residente o Visitante* (2007), *Los de atrás vienen conmigo* (2008) y *Entren los que quieran* (2010). Su quinto y último trabajo, *Multi_Viral* (2014) no será incluido por su reciente lanzamiento. Además se incluirán canciones que no están presentes en álbumes, como singles. Se trata de un objeto de estudio acotado y reconocible, pero al mismo tiempo extremadamente denso por la cantidad de procesos que se desarrollan en los textos. La razón por la cual se elige este corpus es que, hoy en día, los álbumes son el “trabajo bruto” de una banda, aquello que todo grupo musical requiere para constituirse (socialmente) como tal. Los álbumes son obras complejas e integrales y verlos únicamente como un conjunto aleatorio de canciones sería necio.

Como hablamos de un análisis interdiscursivo, las canciones se analizarán mediante la comparación. El método cotejará los diferentes discursos seleccionados, para ver que patrones son sistemáticos y comprender que significación generan de manera conjunta. Para hacerlo, vamos a transcribir los versos de canciones en los cuales se identificaron marcas sistemáticas y así encontrar huellas y estrategias que se manifiestan materialmente en las canciones. Podemos tomar la lírica como poesía, y así introducir elementos de análisis poético al trabajo. Después de todo, la música es, en una de sus dimensiones constitutivas, un fenómeno narrativo. Además, con ánimo de no repetir y así abarcar la mayor cantidad de canciones posibles, intentaremos que las selecciones de versos sean siempre distintas.

Al no contar con los elementos de los que se vale, por ejemplo, un estudiante de música o composición, no analizaremos la música propiamente dicha de una manera semiótica. Se trata de un lenguaje con reglas propias de claves, armonías, sistemas de acordes, notación, tiempos, ritmos, silencios, etc. Al hablar de música instrumental, Verón dice que “...la notación musical es un sistema semiótico muy diferente de los sistemas lingüísticos.” (Verón, 2013: 250). Por esto, acude a la teoría de Peirce: “En el caso de la música, echar mano de Peirce se vuelve, entonces, indispensable para poder comprender las características de la semiosis musical y la complejidad de los efectos cognitivos (emocionales, evocativos, normativos) que la música puede inducir en los receptores.” (Verón, 2013: 250).

La música instrumental es una variable para la cual no tenemos referencias de análisis discursivo, por ende nos suscribiremos simplemente a las letras y haremos mención al género y estilo musical de la banda desde un costado historiográfico y no semiótico, ya que “...la música, en lo que hace a su componente vocal, toma los sonidos del dispositivo anatómico-fisiológico del que dispone la especie, de igual modo que lo hace, por su lado, la oralidad de la lengua.” (Verón, 2013: 91). Verón explica que gracias a la lírica, la música popular es de carácter indicial, y hace foco en cómo el advenimiento del dispositivo grabador dio pie a la industria musical, “... la canción, así como la ópera, se sitúan de lleno en la secundariedad, porque cuentan historias. (...) La creciente complejidad de los dispositivos técnicos le va otorgando a la producción musical el espesor de una industria.” (Verón, 2013: 256).

Por último, se dejarán de lado los textos de masa audiovisual. Los 22 videoclips que grabó la banda hasta el momento y el documental *Sin Mapa* representarían un corpus demasiado vasto, y el análisis para estos requeriría métodos distintos que para analizar las letras por tratarse de tipos discursivos diferentes. Sin embargo, estos trabajos pueden ser tomados como referencias que apoyen las conclusiones más relevantes que saltarán a la luz al interpretar el corpus. Como fuente de registro también se consultarán sitios de internet, ya que varios fenómenos que discutiremos no cuentan con trabajos académicos que los describan acabadamente.

Estructura

En lo que respecta al orden de nuestra tesis, en la parte siguiente se expondrán las condiciones de producción que por hipótesis tomamos. Aquí discutiremos las concepciones sobre la cuestión latinoamericana y lo que es el latinoamericanismo, y el particular estatuto socio-político de Puerto Rico. Además procederemos a la descripción de tres géneros musicales clave para comprender a Calle 13: la Nueva Canción Latinoamericana, el hip hop y el reggaetón. Por último, en un acercamiento biográfico, haremos referencia a la historia y el estilo musical de Calle 13.

Luego, procederemos al análisis de los discursos en producción, que estará dividido en siete ejes centrales. En primer lugar, un análisis sobre el yo lírico en Calle 13, seguido de su relación con la industria musical actual. Discutiremos como se expone la sexualidad a través de la lírica, y en cuarto lugar, como se retratan ciertas instituciones sociales. A continuación haremos un análisis sobre el acercamiento de la

banda a la cuestión del lenguaje y el idioma español. Por último procederemos a un análisis de los espacios en las canciones y finalizaremos con las referencias al continente latinoamericano en Calle 13 y, con esto, las referencias a los Estados Unidos.

Para terminar, esbozaremos una serie de conclusiones que permitan rever los conceptos analizados y propuestos, aplicando la teoría que guió el análisis y plantearemos consideraciones finales sobre los capítulos y el trabajo en general. Además, propondremos hipótesis para un análisis en recepción del fenómeno Calle 13 y algunas consideraciones con vistas hacia el futuro.



Universidad de
San Andrés

CONDICIONES DE PRODUCCIÓN

Latinoamericanidad

Al hablar de lo ‘latinoamericano’, encontramos, más que respuestas, una serie de interrogantes. Plantearemos algunos a continuación a modo de introducir la problemática. ¿Por qué siendo una plataforma de culturas tan disímiles, de mestizajes encontrados, de herencias globales, se suele verlo como una unidad? ¿Por qué existe una etiqueta parcialmente estandarizada que la gente puede identificar como *identidad latinoamericana*? ¿Cuáles son las variables que nos engloban a todos los que nacimos en esta tierra bajo una misma categoría? ¿Son puramente geográficas, límites y fronteras que nos delimitan dentro de una isla gigante? ¿Son las distancias físicas de intercambio, transporte y mercado? ¿Es el hecho de compartir una historia común de invasiones, sangre y reyertas políticas? ¿Un idioma y una religión? ¿O es la pobreza, la marginalidad y la brecha entre clases que se presenta en los distintos ámbitos sociales? Tal vez trazar los orígenes de la concepción sea un buen punto de partida.

Desde comienzos del siglo XX, con *Ariel* de José Enrique Rodó, la reivindicación de lo latinoamericano en contraposición a lo norteamericano, tomó un sentido de hermandad sustantivo, enarbolado en la premisa de oponerse al utilitarismo foráneo. En el prólogo de *Ariel*, María Teresa Basile dice “*Como alternativa a Estados Unidos – a lo anglosajón, al utilitarismo – el arielismo rescata la tradición humanista occidental, propia de la raza latina.*” (Basile, en Rodó, 2007: 33). El concepto de “raza” es esencial para comprender la división que planteó Rodó y el factor homogeneizador: “*La categoría de raza es una estrategia de inclusión/exclusión por la cual no sólo delimita razas, sino también diferentes posturas filosóficas, el utilitarismo es anglosajón – norteamericano – el humanismo es latino – hispanoamericano –. Fija así un discurso que perdurará en el imaginario de estos pueblos y sanciona la ‘cultura’ como rasgo identificador de América Hispánica.*” (Basile, en Rodó, 2007: 35).

Esta obra fue puntal para empezar a concebir la integración latinoamericana como una posibilidad remota pero latente y también sentó las bases que iba a recorrer la discusión académica. En este momento ya vemos que se plantea una cuestión

filosófica subyacente, que representan dos formas de comprender el mundo y se define lo latinoamericano por medio de opuestos.

Otra gran época donde lo latinoamericano resurgió fue la década del sesenta, cuando varios países de la región eran azotados por dictaduras, dentro del contexto mundial que significó la Guerra Fría y sobre todo la Revolución cubana. Entonces se vio emerger una masa de intelectuales latinoamericanos que repudiaban el militarismo y se comprometieron con la causa social, en muchos casos corriendo gran riesgo, y con algunas eventuales desapariciones y asesinatos.

En *Entre la pluma y el fusil*, Claudia Gilman da cuenta de los procesos clave que se dieron en aquella época, con especial foco en el boom literario y la Revolución cubana como centros neurálgicos, “... el período que se inicia en los sesenta tuvo una fuerte impronta internacionalista y un interés por los asuntos públicos que desbordó los horizontes nacionales (...), el trabajo desde las perspectivas nacionales dificulta la evaluación del impacto que en el proceso de refuncionalizar la literatura y en el de crear una nueva ‘paideia’ para los intelectuales latinoamericanos tuvo la Revolución cubana...” (Gilman, 2003: 28).

La autora es consciente de la dificultad de teorizar sobre América Latina como una plataforma multicultural, pero aún así lo ve como un desafío con una necesidad lógica: “La decisión de considerar como objeto de reflexión a América Latina me parece conceptual y metodológicamente relevante. La ampliación de marcos nacionales, la eliminación de esas fronteras abstractas para el análisis cultural, es imprescindible. Si bien es cierto que la entidad ‘América Latina’ es, en términos de homogeneidad cultural, más un horizonte problemático que un dato de la realidad, no es menos cierto que en el período a estudiar se configura (...) una idea, (o la necesidad de una idea) de América Latina.” (Gilman, 2003: 26-27).

Tanto Rodó como Gilman ponen el foco en lo cultural, ya que el abanico y los vínculos culturales que ofrece Latinoamérica son extremadamente vastos y complejos. No sólo hablamos de los productos y discursos materiales, sino un sinfín de valores tácitos intrínsecos a las distintas sociedades que la componen. Muchas de las variables compartidas que azotaron y aún hoy azotan a estas regiones con cosmovisiones extremadamente disímiles –la religión, el idioma, las revueltas políticas, las dictaduras sanguinarias, las guerras, el tercermundismo, la pobreza y la brecha entre clases– de alguna manera también las iguala en lo coyuntural, y no sólo desde el factor territorial o geográfico; en esto, la “eliminación” de fronteras nacionales que

propone Gilman es vital. Sin embargo, se presenta como todo un desafío, ya que en la misma plataforma continental encontramos “*competencias y disputas que no pueden resolverse con invocaciones a ninguna determinación biológica o histórica que nos enlazaría bajo una identidad común.*” (García Canclini, 1999: 43).

En *Las venas abiertas de América Latina*, publicado en 1971, el uruguayo Eduardo Galeano plantea al continente latinoamericano como un espacio que está condenado a perder en el juego de intercambios con las otras regiones del mundo; se lo presenta como una fuente de recursos que funciona para alimentar a ese resto, y que por la constante opresión histórica se convirtió en un continente saqueado. Si bien el ensayo compone una visión un tanto reduccionista de los procesos que describe, no nos interesa por su precisión histórica sino por como algunas de sus ideas influyeron corrientes del latinoamericanismo.

La relación con los Estados Unidos es un factor clave para pensar a Latinoamérica (hecho que vemos desde Rodó en adelante), no sólo por su proximidad geográfica sino por el espejo que son tanto su sociedad como los ideales que en ella se manifiestan, ya que “*en los últimos 150 años también desarrollamos una historia conjunta, convergente o enfrentada con Estados Unidos.*” (García Canclini, 1999: 43).

Las influencias artísticas que llegaron desde Norteamérica a esta tierra son extremadamente significativas, como lo es la red de intercambios económicos, migratorios, sociales y culturales que se da entre ambos polos; “*Siempre la latinoamericanidad fue una construcción híbrida, en la que confluyeron contribuciones de los países mediterráneos de Europa, lo indígena americano y las migraciones africanas. Esas fusiones constitutivas se amplían ahora interactuando con el mundo angloparlante: lo demuestra la voluminosa presencia de migrantes y productos culturales latinos en Estados Unidos, y el injerto de anglicismos en los lenguajes periodísticos y electrónicos.*” (García Canclini, 2008: 69).

La inestabilidad de los gobiernos democráticos latinoamericanos, en contraposición a la firmeza que demuestra Estados Unidos en este sentido es otro factor que pone en un extremo a un conjunto de países con raíces políticas extremadamente frágiles, y del otro lado a una única potencia establecida que parece inquebrantable. Este tramo en particular del trabajo de Galeano se enfoca en Norteamérica y sus colonias, pertinente por su mirada sobre Puerto Rico, donde habla de “*usurpación*”: “*... la compra de Alaska, la usurpación de Hawaii, Puerto Rico y*

las Filipinas. Las colonias se hicieron nación y la nación se hizo imperio, todo a lo largo de la puesta en práctica de objetivos claramente expresados y perseguidos desde los lejanos tiempos de los ‘padres fundadores’.” (Galeano, 2010: 337).

Las palabras de García Canclini en *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo* ordenan en cierta medida las consideraciones que hemos hecho hasta aquí, a saber: “¿Qué se puede entender hoy por latinidad? No es posible restringirla al uso y enseñanza de las lenguas latinas. Tampoco a un conjunto de hábitos de pensamiento de la vida ligados a un grupo de países europeos diversos entre sí (España, Portugal, Italia, Francia) y de naciones de América que absorbieron con énfasis distintos esas influencias (religión católica, liberalismo modernizador, etcétera). Por eso hablamos, más que de una identidad común latinoamericana, de un espacio cultural muy heterogéneo (...). ‘Lo latinoamericano’ se modula con énfasis diversos según el peso histórico y las influencias actuales de los europeos, los estadounidenses, y su articulación con proyectos nacionales y étnicos.” (García Canclini, 2008: 69).

García Canclini propone un latinoamericanismo dinámico, que se define con “*énfasis diversos*” según la época. Hay momentos históricos en los que la cuestión latinoamericana toma mayor presencia en los aspectos de la vida social, política y mediática de los colectivos que la componen. El contexto mundial, los intercambios con otras regiones del planeta y los proyectos conjuntos determinan, entre otros elementos, ese híbrido que llamamos lo *latinoamericano*.

Podemos argüir que hoy nos encontramos en uno de esos momentos históricos donde lo latinoamericano está presente en la cotidianeidad del territorio. Líderes regionales como Cristina Fernández, Néstor Kirchner, Hugo Chávez, Rafael Correa, Álvaro Uribe, Lula da Silva, Fernando Lugo o Evo Morales desarrollaron, desde las esferas gobernantes, políticas de relaciones exteriores que apuntan a la integración del continente mediante convenios, organismos internacionales y acuerdos diplomáticos, siendo la Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR) el ejemplo más ilustrativo de esto. Además, la relación con los Estados Unidos encuentra tensiones en aspectos diplomáticos, económicos y políticos, generando el descontento distintos de círculos en ambos lados del mapa.

Con el advenimiento de la era digital, las brechas entre culturas antes distantes parecen haberse acortado y el intercambio resulta más dinámico. Los nodos online que se institucionalizaron bajo la etiqueta “LA” (foros, canales de *YouTube*, tiendas online, etc.) son una muestra más de cómo se actualiza el fenómeno de acuerdo al

contexto histórico. Sin embargo, las distancias geográficas siguen siendo considerablemente extensas. México linda con Estados Unidos y está a miles de kilómetros de Argentina, y aún así podemos encontrar nexos sustanciales que vinculan más a Argentina con México (la cultura, el idioma, la religión) que con Norteamérica. De nuevo, recurrir a García Canclini nos ayuda a esclarecer el panorama con vistas al futuro: *“Lo latinoamericano no es un destino revelado por la tierra ni por la sangre: fue muchas veces un proyecto frustrado; hoy es una tarea relativamente abierta y problemáticamente posible.”* (García Canclini, 1999: 43). Los interrogantes que planteamos continúan siendo preguntas difíciles de contestar, pero desafiantes y enigmáticas con miras a una integración continental.

El dilema neocolonial de Puerto Rico

Puerto Rico representa una de las dimensiones políticas más paradigmáticas de la actualidad. En la compilación de Leslie Bethell *Historia de América Latina*, Robert W. Anderson dedica su capítulo a Puerto Rico. Dice Anderson, *“En 1898, después de cuatrocientos años de dominación colonial española, Puerto Rico cayó bajo el control directo de Estados Unidos. Y así ha permanecido desde entonces. Su condición jurídica y política dentro del sistema político estadounidense siempre ha sido incierto y anómalo. A diferencia de Hawái y Alaska (...), Puerto Rico fue clasificada en una nueva categoría legal, la de ‘territorio no incorporado’ (...). Puerto Rico sigue siendo fundamentalmente un país ‘latinoamericano’ de habla española con un sentido claro de distinción cultural y política del sistema del que, para bien o para mal, forma parte.”* (Anderson, 1998: 295).

Después de la Guerra Hispano-estadounidense de 1898, España cedió a Estados Unidos el control de Puerto Rico, Filipinas, Guam y Cuba, que pocos años después concretaría su independencia. En 1952 fue finalmente firmada la Constitución de Puerto Rico y aprobada por el Congreso de Estados Unidos. El reporte del gobierno norteamericano sobre el estatuto de la isla explica: *“In 1950, Congress enacted the Puerto Rican Federal Relations Act (P.L. 81-600), authorizing Puerto Rico to draft its own constitution on matters of purely local concern through a constitutional convention process that was required to address two key elements: (1)*

to establish a republican form of government; and (2) to include a bill of rights.” (2011, 17)⁵.

Puerto Rico es un territorio no incorporado de los Estados Unidos. Esto implica que pertenece a Estados Unidos como cualquier otro estado, pero su territorio no pertenece a la Unión. Como en cualquier estado, el gobierno federal tiene jurisdicción sobre la moneda, defensa y relaciones exteriores, y los asuntos internos son administrados por el gobierno local. Los puertorriqueños son ciudadanos de Estados Unidos y poseen los derechos que el país les confiere, pero no pueden votar en elecciones presidenciales porque la isla es un territorio no incorporado. El único representante del gobierno puertorriqueño en los Estados Unidos es el Comisionado Residente, un sujeto sin voto en las Cámara de Representantes y cuyo cargo se renueva cada cuatro años.

Por culpa de este dilema neocolonial, siempre hubo en la isla tres facciones distintas. Por un lado, la que apoya la idea de Estado Libre Asociado, condición actual de la isla. En segundo lugar se encuentra la facción que prefiere ser un estado de la Unión, y por último se encuentra el movimiento independentista, los isleños que reclaman la independencia definitiva. En 2012 se celebró un plebiscito para definir el estatuto político de la isla⁶. Allí se hicieron dos preguntas principales: (1) ¿Está usted de acuerdo con mantener la condición política territorial actual (Estado Libre Asociado)?; (2) ¿Qué opción de estatus prefiere?

Los resultados demostraron que el 52.4% de los votantes manifestó no estar de acuerdo con mantener la condición política actual. Ante la segunda consulta, el 44.9% optó por la estatalidad, el 24.5% por el Estado Libre Asociado (condición actual), y sólo el 4.1% votó por la independencia definitiva, registrándose además un 25.7% de votos en blanco.

“Los partidarios de que la isla se convirtiera en un estado de la Unión basaban sus argumentos en el concepto de derechos políticos iguales para todos los ciudadanos norteamericanos y en la seguridad económica y social que, según ellos, la condición de estado garantizaría, en lugar de basarlos en alguna idea percibida de

⁵ *Report by the President’s Task Force on Puerto Rico’s Status*, 2011. Disponible en http://www.whitehouse.gov/sites/default/files/uploads/Puerto_Rico_Task_Force_Report.pdf (visitada el 4 de diciembre de 2013)

⁶ Resultados Plebiscito Puerto Rico 2012 disponible en <http://resultados.puertoricodecide.com/2012/elecciones/Plebiscito.aspx> (visitada el 4 de diciembre de 2013)

que los puertorriqueños realmente se estuvieran convirtiendo en norteamericanos.” (Anderson, 1998: 309). Si bien este pasaje tiene más de 15 años de antigüedad, es sorprendentemente actual, y demuestra que hasta los más acérrimos defensores del orden norteamericano tienen en claro que Puerto Rico es un país con identidad propia y que los beneficios que percibiría la isla convirtiéndose en un estado de la Unión son puramente económicos y políticos.

Puerto Rico tiene más de 3 millones de habitantes, y su cultura es el resultado de una conglomeración de herencias taínas, españolas, africanas y norteamericanas. El idioma nacional y la religión católica tienen indudablemente una influencia directa de España. En este sentido, la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española editó en 2005 un diccionario llamado *Tesoro Lexicográfico del Español de Puerto Rico*, que contiene frases y palabras boricuas, ya que muchas son de herencia taína, africana, y anglicismos. En lo que respecta a lo musical, la herencia de estas culturas también se hace notar, y la isla ha dado artistas extremadamente exitosos a nivel mundial como Ricky Martín, Chayenne, Jennifer López, Daddy Yankee o Marc Anthony.

Nueva Canción Latinoamericana

La *Nueva Canción* es la etiqueta que designa a un género musical iberoamericano que tuvo su explosión en las décadas del sesenta y setenta. Se trataba de una serie de discursos musicales que compartían diversas características en común en la región. El fenómeno se caracterizaba por recurrir al folklore vernáculo para lograr canciones de protesta que tenían un fuerte compromiso social y una marcada ideología de izquierda. Fueron inspirados en parte por artistas del hemisferio norte como Bob Dylan o Joan Baez, quienes mostraban un claro rechazo a la invasión norteamericana en Vietnam, a la segregación racial y representaban el espíritu del hippismo. En palabras de Tumas-Serna, *“Bob Dylan and Joan Baez continued the tradition of early pioneers such as Arlo Guthrie and Pete Seeger, by using folk songs as a vehicle for popular resistance and solidarity and which were defined, politically and musically, in opposition to commercial pop.”* (Tumas-Serna, 1992: 144).

Además de tener una fuerte raigambre en toda la intelectualidad radicalizada de Latinoamérica, impulsaban su ideal en todas las áreas artísticas y culturales pero hacían de la canción, como su nombre lo indica, su principal instrumento. Dentro de su poética se destacan temas como el anti imperialismo, donde Estados Unidos era

sinónimo del capitalismo que sometía a los pueblos del tercer mundo. Aquí subyace con fuerza la cuestión del nacionalismo y latinoamericanismo, muy presente en las obras de la época no sólo en el mensaje sino también en la impronta estética folklórica que mencionáramos anteriormente.

El agitado trajín político que se vivía en la región en aquellos años, con los golpes de estado a gobiernos democráticos como el de Arturo Illia en Argentina, Salvador Allende en Chile o Joao Goulart en Brasil, la revolución cubana, el recrudecimiento de la censura y el cercenamiento de las libertades políticas sirvieron de caldo de cultivo contextual para la generación de los discursos. Entre los artistas, se destacan Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, León Gieco, Víctor Heredia, Violeta Parra, Víctor Jara (posteriormente desaparecido), Silvio Rodríguez, Chico Buarque o Caetano Veloso.

Estos actores, emparentados con ideas de izquierda, teñían sus obras con una estética de compromiso político y denuncia social contestataria frente al orden de facto. Proponían una Latinoamérica que debía unirse para hacerle frente a las injusticias e inequidades sociales que la flagelaban tanto de manera interna como externa; “...*nueva canción embodies for its musicians and their audience an expression of a Pan-Latin identity.*” (Tumas-Serna, 1992: 139). Este clima cultural, ante el carácter autoritario de los gobiernos de la región, era cuanto menos peligroso para las esferas gobernantes, concentradas en mantener el control social.

Mejía Godoy divide la canción de protesta en dos dimensiones. En primer lugar, la canción que rechaza la “*invasión de canciones banales y mediocres que a través de los medios de comunicación deforman el gusto y confunden la consciencia del pueblo...*” (Mejía Godoy, 1983: 154). Se trata de un claro repudio a las canciones comerciales y populares que en aquella época copaban las radios, dejaban de lado cuestiones sociales y se concentraban en el éxito como manera de perpetuarse en la escena cultural. Retomando el punto de Tumas-Serna, es además un acto de reticencia hacia la música popular norteamericana, estandarte de esta modalidad. Por otro lado, la canción de protesta se presenta como una oportunidad o propuesta apuntada a “*ayudar a transformar la mentalidad de la sociedad*” (Mejía Godoy, 1983: 157), demostrando su característico rasgo ideológico.

Sin embargo, retomando el punto que mencionáramos en un capítulo anterior, así como no podemos pensar en una Latinoamérica, tampoco podemos pensar la música de la región así; en términos de López Cano, “*No existe UNA música popular*

latinoamericana homogénea capaz de ser definida claramente y hacer cognoscibles y reconocibles sus fronteras.” (López Cano, 2011: 237).

Una consideración del autor nos ayudará a atravesar el largo camino que tenemos por delante y entender en cierta medida que lugar debemos tomar como analistas, a saber “...*es prácticamente imposible imponer un canon válido para toda ‘LA música’ popular latinoamericana: a diferencia de la música clásica occidental, el conjunto de músicas populares no constituye (ni pretende formar) un campo homogéneo y organizado, que interpele a un solo grupo, incluso a los grupos especializados como la crítica o los propios músicos. Su disparidad refleja las asimetrías sociales y las pugnas simbólicas en nuestras sociedades.*” (López Cano, 2011: 238).

Hip hop: protesta en el siglo XXI

El hip hop es un género musical que se originó en los sectores marginales del South Bronx de Nueva York a finales de la década del setenta. El género nació como un mecanismo de protesta social en sectores afroamericanos e hispanos signados por la violencia y la pobreza, y alcanzó su pico de popularidad en la década de los noventa. Se presenta como un factor relevante la herencia de la música negra norteamericana, nombradamente del blues, el jazz, el funk y el soul como configuradoras de la arena en la que iba a gestarse finalmente el hip hop.

Las corrientes musicales que designa el *hip hop* son amplias y ambiguas; sin embargo, se han identificado cuatro pilares fundamentales que rescatan lo esencial del género. En primer lugar el *MC*, o “Master of Ceremonies”, es quien rapea sobre una pista musical y casi siempre la figura principal. El segundo elemento es el *DJ*, “Disc Jockey”, el encargado de crear la base rítmica o beat mezclando y sampleando canciones en vivo para que el *MC* rapee. Como tercer elemento encontramos el *break dance*, la danza tradicional del hip hop, que es bailada por los “b-boys” y “b-girls”. Y por último la pata visual: el grafiti, que combina el muralismo y la grafía por medio de aerosoles en el arte callejero.

El rap es el elemento central que diferencia al hip hop de otros géneros en lo que respecta a lo musical. El *MC* es el encargado de recitar rimas y juegos de palabras generalmente improvisadas sobre una base rítmica creada por el *DJ*. La lírica se caracteriza por tener una jerga juvenil e informal, el uso de insultos e ironías que

explayan sobre temáticas relacionadas a la violencia en las calles y la marginalidad, el rol del Estado, las drogas, el sexo y lo auténtico del hip hop, el deber ser. El poeta urbano retrata historias de la ciudad, escenario definitivo del hip hop. Las batallas entre *MC's* fueron la arena tradicional donde los raperos se enfrentaban ante otros y el público decidía quien era el ganador mediante el aplauso y la aclamación.

Hilando fino, podemos decir que Bob Dylan rapeaba: el veloz flujo de las palabras en muchas de sus canciones es una marca típica del rap, como también lo es el rasgo temático, el compromiso con una causa social; basta escuchar la canción '*Subterranean Homesick Blues*'. Sin embargo, no se emparenta a Dylan con el hip hop porque también hay una estética en la cual ese rapeo debe reposar, relacionada no sólo con la modalidad de la lengua sino a los otros pilares a los que hicimos referencia: los beats y samples musicales, el rol del cuerpo como móvil para el break dance y la estética visual representada en grafismos, vestimentas, peinados, accesorios, etc.

El género se ha extendido primero dentro de las fronteras norteamericanas, y luego hacia el resto del mundo. El hip hop hoy fue apropiado por jóvenes de muchos países, que relatan a través del rap las historias y realidades locales, casi siempre desde la marginalidad y la indignación. Es cuanto menos paradójico como en muchos lugares el hip hop – género apropiado de Estados Unidos – se usa para criticar a ese país y sus costumbres. Asimismo, como muchos de los estilos de la música moderna, el hip hop se caracteriza por tener una amplísima gama de subgéneros como el gangsta hip hop, trip hop, glitch hop, abstract hip hop o reggaetón, por nombrar solo algunos.

El trabajo de Micael Herschmann en “Brasil: Ciudadanía y estética de los jóvenes de las periferias y favelas (El hip-hop en Brasil)” da cuenta de la apropiación del hip hop en Brasil, y nos permite comparar procesos con como fue apropiado el género en otros países latinoamericanos. “*Partimos de la premisa de que los b-boys del hip hop expresan su ciudadanía a través de la movilización en las calles (intervención del espacio público) y de su producción artística (cultural) –que se expresa en el baile, música y el grafiti– y construyen una visión no enaltecedora, ni conciliadora de la nación.*” (Herschmann, 2009: 134).

Debido a la facilidad con la que hoy se adquieren y transmiten los discursos sociales, el método de protesta cambia con respecto a otra épocas. Esta forma de protesta consigue movilizar a diversos sectores sociales al poner sobre el tapete temas

que no están en la agenda de los grandes medios, y no se ciñe únicamente a las clases carenciadas. La esperanza de poder trascender la marginalidad con el hip hop se vuelve más tangible, ya que su aceptación en otros estratos sociales es cada vez mayor. Ha dejado de ser visto como un género vulgar y de mal gusto para inmiscuirse distintas esferas sociales; *“La cultura de la periferia –que tiene en el universo del hip hop una importante manifestación (traducida especialmente en la música, el cine, la literatura, el baile, los grafitis y la moda)- está ocupando los medios de comunicación con un nuevo discurso de rebeldía y potencia, movilizando variados y significativos segmentos sociales, sean de la periferia o no.”* (Herschmann, 2009: 136).

La música de protesta tiene una larga tradición, pero hoy el paisaje cambió: ya no se escribe la canción sobre la paz social o sueños utópicos, sino sobre sujetos de la periferia marginados por el sistema y el régimen sociopolítico gobernante que los aparta. Es así como opera el hip hop, que debido al contexto en el que se creó y su difusión, se estableció hoy como el género de protesta por antonomasia y encuentra, tal vez como ningún otro género musical, un vasto horizonte para recorrer.

Reggaetón, materia prima boricua

El reggaetón es el género musical más popular de Puerto Rico. Se lo ha catalogado como una fusión de reggae jamaicano, elementos de música caribeña como el soca y el dancehall, todo combinado con el rap en español y la estética del hip hop norteamericano. Tuvo una transición que comenzó en Jamaica y pasó por Panamá para llegar a Puerto Rico en la década del noventa, donde se estableció y se definió como el género bandera de los barrios marginales de la isla.

No fue hasta 2004, cuando Daddy Yankee lanzó tal vez la canción insignia del reggaetón, *‘Gasolina’*, que se estableció como un género con características propias y dejó de ser considerado como una fusión o conglomerado de estilos musicales (Marshall, 2008: 132). Este cambio se ve también presente en el nombre, dejó de ser referido como “underground” para pasar a tener una designación propia que luego se convirtió en marca. El particular ritmoailable del reggaetón se denomina *dembow*, y el movimiento característico conocido como “perreo” incita a los participantes a mover las caderas de manera sensual y sugestiva.

Al ser un género rotundamente identificado con las clases bajas de la isla, las clases altas lo consideraban una ofensa al buen gusto, especialmente por su contenido

lírigo y su provocativo ritmo bailable. En cuanto a lo temático del género, Raquel Rivera explica que *“La generación del reggaetón entendió que el lenguaje crudo, la sexualidad explícita y las crónicas callejeras descarnadas no eran más obscenas, violentas o moralmente cuestionables que el estado general del país.”* (Rivera, 2009: 33). Como vemos, lo sexual tiene un papel preponderante en el reggaetón, que suele describir encuentros sexuales y la sumisión de la mujer al hombre. Además, es característico el uso de una jerga barrial y juvenil puertorriqueña, que combina palabras en español, inglés y taínas en los versos. Las rivalidades entre cantantes es otra marca constante de su poética.

“A la vez que la popularidad del reggaetón aumentaba, los medios de comunicación, las organizaciones religiosas y los guardabarreras culturales unieron sus fuerzas para reprimirlo y regularlo, lo cual desató una cadena de eventos de consecuencias imprevistas. Si la intención era aplastar el reggaetón, el resultado fue exactamente lo contrario.” (Rivera, 2009: 32). El éxito del reggaetón fue tal que su transición en la opinión pública fue igualmente veloz. De ser un género sucio, callejero y marginal se convirtió en un emblema nacional de Puerto Rico, que montó una industria para su producción y comercialización local e internacional, y en pocos meses el reggaetón sonaba en todas las discotecas y radios de Europa, Norte y Latinoamérica. Rivera destaca, *“... el género representa una de las historias más impresionantes de triunfo económico y cultural puertorriqueño.”* (Rivera, 2009: 37).

El reggaetón se caracteriza por ser un género predominantemente masculino. Es cierto que hay artistas femeninas (como Ivy Queen), pero son excepciones más que una norma. Hecho que además se refleja en su lírica sexista, donde la mujer está subordinada a los deseos del hombre. Además, los artistas suelen presentarse como solistas (Don Omar, Daddy Yankee) o en dúo (Wisín y Yandel, Héctor y Tito), y por lo general no se encuentran agrupaciones o bandas como sí ocurre en otros géneros musicales.

Historia de Calle 13

Calle 13 es un dúo musical puertorriqueño formado en 2004. Su figura principal es el cantante y compositor Rene Pérez Joglar, que se apoda *‘Residente’*, y es acompañado por Eduardo Cabra, *‘Visitante’*, multiinstrumentista, compositor y productor musical. La madre de Pérez se casó con el padre de Cabra cuando sus hijos

tenían dos años, allí se conocieron y siempre mantuvieron una relación muy fraternal, de hecho al día de hoy se presentan como hermanos ⁷. El grupo es oriundo de un barrio de clase media del Municipio de Trujillo Alto, a las afueras de San Juan.

El nombre de la banda viene de la calle donde pasaron su infancia estos hermanos, la Calle 13, al frente del Lago Carraízo. Los apodosos que adoptaron, según crónicas periodísticas, se remontan a cuando Cabra iba a visitar a su hermanastro y se anunciaba ante el guardia del complejo como el “visitante” en busca del “residente” (Negrón-Muntaner: 2009: 1096).

Rene Pérez es hijo de un abogado y una actriz puertorriqueña, estudió durante ocho años en la Escuela de Artes Plásticas de San Juan y luego completó sus estudios en Georgia, Estados Unidos. Antes de Calle 13 se dedicó a diversas actividades artísticas como el cine y las artes plásticas. Actualmente Pérez está casado con la actriz y modelo argentina Soledad Fandiño y reside con ella en Nueva York y Los Ángeles. Eduardo Cabra siempre tuvo una inclinación hacia lo musical, comenzó a estudiar música a los seis años y participó en proyectos musicales como Bayanga y Kampo Viejo antes de Calle 13.

La tercera integrante es la hermana menor de Eduardo Cabra, Ileana, apodada ‘PG-13’, sobrenombre que hace referencia al sistema de calificación de edades que hace el MPAA sobre las películas norteamericanas. Está encargada de los coros y acompañar a Pérez cuando canta. Además de estos tres, la banda está integrada por diversos músicos estables que los acompañan tanto en sus trabajos en el estudio como en sus presentaciones en directo. Entre ellos el baterista Ismael Cancel, el saxofonista Maikel Vistel y Rafa Arcaute, que hace las veces de productor y tecladista.

Como afirma el periodista mexicano Alejandro Franco en su programa de televisión ‘Sesiones’⁸, Calle 13 es un negocio familiar, ya que además de los tres que integran la banda, otros hermanos trabajan detrás de escena, en la producción, representación y promoción de la banda.

Calle 13 empezó como un proyecto que buscaba compartir canciones en internet de manera gratuita, ya que ambos integrantes tenían intereses musicales compartidos. Su escalada a la fama fue provocada por la vertiginosa difusión de su canción ‘Querido FBI’, lanzada 30 horas después de la muerte de Filiberto Ojeda Ríos, líder del Ejército Popular Boricua, asesinado por el FBI en septiembre del 2005

⁷ <http://www.allmusic.com/artist/calle-13-mn0000286439/biography> (visitada el 24 de febrero de 2014)

⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=yHLGwEO1W7Q> (visitado el 24 de febrero de 2014)

en Puerto Rico. El hecho no tardó en llegar a oídos de Rene Pérez, que compuso una canción de crítica a los federales y la divulgó por internet. Fue tal la controversia que generó que de un día a otro se convirtió en un personaje altamente mediático en la isla, y así se mantiene hasta el día de hoy. *“A través de oportunas intervenciones en la política convencional con temas hip hop como ‘Querido FBI’, (...), Calle 13 redefinió además la relación del reggaetón con lo nacional”* (Rivera, 2009: 26).

Con cuatro canciones escritas, entre ellas *‘La aguacatona’* y *‘Tripleta’*, la compañía discográfica White Lion contrató a la banda para grabar un disco y financió la producción del videoclip *‘Se vale to-to’* que fue editado por Rene Pérez y cuya canción se convirtió en un hit radial en Puerto Rico. En Noviembre del 2005 lanzaron su álbum debut titulado *Calle 13*. Este disco epónimo fue comercializado por la nombrada White Lion y contiene aquellas canciones, además del sencillo *‘Atrévete-te-te’*, el mega éxito que llevó a Calle 13 a ser conocido a nivel mundial. Fue esta canción y su videoclip los que le abrieron a Calle 13 las puertas de un mercado inesperado, y de allí en adelante todo iba a ser diferente. Por el álbum, la banda fue galardonada con 3 premios Grammy Latinos en 2006, entre ellos ‘Mejor nuevo artista’. Es el disco más “puertorriqueño” de todos, en el sentido que las palabras y expresiones usadas son propias de la jerga juvenil de la isla, hecho que se modificó con el tiempo.

El impacto que tuvo el álbum debut en la industria y el público los llevó a firmar contrato con la compañía Sony BMG. Así llegaron a Gustavo Santaolalla, productor musical argentino de gran injerencia en toda la región, –donde ha trabajado con centenares de músicos como Café Tacvba y Bersuit Vergarabat – además de haber ganado dos premios Oscar en 2005 y 2006. Con él y su banda Bajofondo Tango Club grabaron *‘Tango del pecado’*, single de difusión de su segundo disco *Residente o Visitante*. Dice el periodista Juan Morris de la revista Rolling Stone, *“Calle 13 llegaba para ocupar un espacio que había quedado vacante: un puesto que quedaba en algún lugar entre la fusión experimental de Café Tacvba, (...), y la furia verbal y pachanguera de Bersuit, un grupo al que su argentinidad demasiado al palo los volvió casi inexportables.”*⁹.

Un viaje por Latinoamérica reflejado en el documental *Sin Mapa* sirvió de caldo de cultivo para la gestación de este segundo long-play. El documental fue

⁹ Revista Rolling Stone 152 (21/11/2010). Disponible en <http://www.rollingstone.com.ar/1328014> (visitado el 24 de febrero de 2014)

realizado conjuntamente por Mark de Beaufort, Alexandra Posada y Calle 13. En este, se da cuenta del viaje de los integrantes de la banda por Perú, México, Venezuela, Puerto Rico, Colombia y Nicaragua, y fue estrenado en 2009. Su segundo álbum les abrió las puertas a la industria musical latina, en el tuvieron colaboraciones de los nombrados Bajofondo Tango Club, Mala Rodríguez, Tego Calderón, Vicentico y Orishas. Además ganaron los Grammys Latinos de 2007 en las categorías de ‘Mejor Álbum Urbano’ y ‘Mejor canción urbana’ con *‘Pal’ norte*. Este segundo trabajo muestra diferencias con el anterior, ya que presenta, desde lo temático, un costado más confortativo y los puertorriqueñismos empiezan a quedar paulatinamente de lado.

Los de atrás vienen conmigo es el tercer álbum de la banda, lanzado en 2009, momento en el cual la banda ya se encontraba en lo más destacado de la música de la región. Calle 13 ya se volvía una tradición en los eventos de premiación de la música latina (ganaron 5 Grammys del 2009), y en este tercer álbum también trabajaron con renombrados artistas como Café Tacvba y el panameño Rubén Blades. En este álbum experimentaron además con géneros antes ajenos, como la salsa, la cumbia y el candombe.

Si el 2007 fue el año de explosión y el 2009 el de consagración, la madurez llegó en 2010, con el lanzamiento de su cuarto álbum *Entren los que quieran*. Con este trabajo se alzaron con nueve estatuillas Grammy del 2011, cifra récord, y se establecieron como la banda con más injerencia en la región y en el ámbito internacional. La canción *‘Latinoamérica’* abrió diversas reflexiones sobre la integración latinoamericana, asentándose como una de las canciones más relevantes en la región desde la Nueva Canción. En lo musical la experimentación profundizó su curso, el álbum incorpora elementos del rock psicodélico, ska, spaghetti western y la música andina por nombrar algunos. La lírica mostró el mayor compromiso político hasta el momento, con canciones altamente confortativas hacia el orden social establecido y hacia las influencias del régimen norteamericano en la región. Si quedaban detractores a Calle 13 dentro de la crítica especializada, este álbum se encargó de diluirlos.

Recientemente la banda ha lanzado su quinto álbum de estudio, *Multi_Viral*, grabado por el sello discográfico independiente El Abismo, lo que significó el alejamiento de la compañía Sony BMG. En este disco trabajaron con el escritor uruguayo Eduardo Galeano, el cantautor cubano Silvio Rodríguez y el fundador de *WikiLeaks* Julian Assange. Con este último compusieron la lírica de la canción

'*Multi_Viral*' –también en colaboración con usuarios de *Twitter*, el guitarrista Tom Morello y la cantante palestino-israelí Kamilya Jubran– que habla de la manipulación de información de los medios dominantes a la hora de difundir las noticias¹⁰. Para difundir el disco la banda hará giras donde regalará a los espectadores un link para descargarlo en internet de manera gratuita.

Estilo musical de Calle 13

Calle 13 fue catalogado como reggaetón por dos razones principales. Por un lado, una cuestión espacio-temporal: es música puertorriqueña, cuna del género y de todos los artistas que lo practican. La época en la cual se formó era además el momento de ebullición y esplendor de este género, tanto a nivel local como mundial. Artistas como Daddy Yankee, Don Omar o Wisín y Yandel copaban los rankings de las radios y la televisión. En segundo lugar, algunas de sus canciones más exitosas en esa escalada al éxito como '*Atrévete-te-te*' o '*Suave*' siguen el dembow, ritmo tradicional del reggaetón. Sumamos a esto las temáticas que abordan aquellas canciones como la sexualidad o la violencia, que facilitaron la clasificación.

Estos motivos llevaron a la crítica y al público a categorizarlos como reggaetón de manera casi instantánea. Sin embargo, aquellos que sí se dedicaron a escuchar los discos pronto se dieron cuenta que se trataba de algo que iba más allá del género más popular de la isla. La banda por su parte siempre estableció un distanciamiento con el reggaetón, tanto en su obra como en declaraciones mediáticas. Si vamos a lo estrictamente musical, se trata de un distanciamiento justificado. Su obra tiene poco de lo tradicional del reggaetón, y se lo relaciona más a este por cuestiones coyunturales que por sus propiedades intrínsecas. Era más fácil catalogar a Calle 13 dentro del reggaetón porque simplificaba las cosas a la hora de situarlo en una etiqueta musical para promocionarlo y comercializarlo.

Si bien hablamos de una ruptura con el género, analizarlo desde el reggaetón nos permite un acercamiento efectivo porque Calle 13 nació como una forma de satirizarlo, y al comprender su origen podemos llegar a un mejor puerto. Así, el grupo modificó las expectativas de un mercado puertorriqueño que, por su particular configuración, exigía (y exige) reggaetón a su industria vernácula. La apertura hacia

¹⁰ Diario La Capital, Rosario (visitado el 2 de marzo de 2014). Disponible en: http://www.lacapital.com.ar/canales/tecno/contenidos/2013/11/13/Noticia_0001.html

otros géneros musicales es mucho menor si la comparamos con países de una marcada tradición musical como Argentina, Brasil o México. Más adelante veremos referencias al desapego con el género en las canciones.

En la música de Calle 13 encontramos elementos de reggaetón conjuntamente con hip hop, rock alternativo, salsa, jazz, bossa-nova, tango, cumbia, reggae, grunge, música andina y electrónica por nombrar algunos. La fusión resultante se combina con el rap y forman un estilo único y propio. La experimentación con la que innovaron en sus últimos trabajos también contribuye a la ambigüedad a la hora de encajarlos en un estilo particular. Al tiempo la industria comprendió que Calle 13 estaba muy lejos de reggaetón, y se los catalogó como “género urbano”, una etiqueta tan amplia como toda la gama de estilos que manejan.

Sus canciones se componen de ritmos cadenciosos, estribillos atrapantes y pegajosos y los actos verborrágicos de Residente. La lírica es una catarata de información, imágenes y jerga puertorriqueña, entre muchas otras cosas. Negrón-Muntaner plantea que la música de Calle 13 tiene *“inconfundibles tendencias surrealistas”*, alegando que *“A nivel formal, la lírica de Calle 13 es explícitamente surrealista y comparte todas sus características, (...) las palabras se suceden una a otra como si escucháramos una grabación de los pensamientos más íntimos del rapero...”*. Los recursos que enumera la autora son *“la yuxtaposición de imágenes aparentemente incongruentes, el uso de ‘non sequiturs’, el humor negro y la escritura automática o ‘monologo en voz alta’”* (Negrón-Muntaner, 2009: 1097).

Además, Calle 13 manipula la iconografía occidental y en sus canciones encontramos referencias a marcas, personajes y personalidades de la cultura popular como Doritos, Coca Cola, Adidas, Sopa Campbell, Disney, Heineken, Monsanto, Madonna, Maradona, Sigmund Freud, Darth Vader, Karl Wallenda, Tiger Woods, Cheech and Chong, Ricky Martin, Susan Boyle, 50 Cent, Kill Bill, por nombrar sólo algunas. En lo que respecta a lo temático, la paleta también es amplia: el sexo, el consumo de drogas, la religión, el FBI, el imperialismo, la discriminación, la música comercial y las discográficas, las grandes marcas y corporaciones, la sociedad de consumo, el idioma español y el lenguaje, la violencia en sectores marginales, la educación pública, la esquizofrenia y hasta la caza de delfines. Residente lo resume así:

“¿Y a qué le canta Calle 13? A lo linda que se ve una gordita con minifalda, a como el FBI se atreve a asesinar a un hombre sin permiso. Calle 13 es la clase

media, la mezcla de clases sociales, la clase incomoda con ganas de ser cómoda, muy pobre pa' ser rica, muy rica pa' ser pobre. La gente se pregunta, que es lo que inspira a Calle 13... Pues sencillo: lo que nos rodea.” (Sin Mapa, 2009, min. 2).

ANÁLISIS DEL DISCURSO

Residente

Antes de continuar cabe hacer una consideración teórica, que por más redundante que parezca es necesaria para este trabajo. Por sus características constitutivas, la poesía tiene temáticas muy arraigadas a sentimientos y emociones que la apegan al escritor. Durante toda la historia se ha relacionado hechos de la vida personal del autor con los versos sobre el papel. Diversos analistas han buscado explicación a los suicidios de Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik en las líneas de sus versos. Por este motivo, la poesía suele ser estudiada en términos de la vida personal del autor, teniendo en cuenta su historia, sus afectos, sus vivencias, y el lugar y contexto socioeconómico en el cual se crió o escribió. Los límites entre lo autobiográfico y lo ficcional se tornan difusos. En su conocido ensayo *La muerte del autor*, Roland Barthes dice que *“la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones, (...), la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido...”* (Barthes, 1994: 66).

Si bien Barthes se refiere a la literatura, en lo que respecta a lo metodológico sale al cruce de esta forma tradicional de enfrentarse a los textos, al argumentar que el autor material de una obra es irrelevante a la comprensión del discurso, y el protagonismo está en manos del lector. Esta idea viene a marcar un quiebre con la mirada tradicional, que resulta sesgada a la hora de lograr un análisis acabado del objeto a estudiarse. Se argumenta que hay muchas cosas que no sabemos del autor, y que mucho menos podemos saber qué piensa él como persona, por lo tanto el análisis resultante se volvería trunco. También Susan Sontag reflexiona sobre este asunto, alegando que *“A veces casi no hay ninguna relación entre la persona de los libros y la persona de la vida real.”* (Sontag, 2007: 19).

Por ende, debemos emanciparnos de la idea de autor como fuente creacional suprema y entenderlo como un eslabón más dentro de una red de semiosis, y por lo cual su producción cultural es un hecho social, pasible de ser analizada y que debe ser enajenada de su figura personal; en términos de Verón, el autor “*no es la fuente de sentido, sino punto de pasaje necesario*” (Verón, 1996: 149). Una vez que un discurso se arroja a la red social se independiza de su autor material, y pasa a ser parte del patrimonio cultural e histórico de una comunidad. La Teoría de los Discursos Sociales pone el foco en el análisis de la materialidad del discurso como ente con una dinámica propia dentro de la sociedad, olvidándose, en la medida de lo posible, de las “intenciones” del autor.

Ahora bien, en su ensayo sobre el “yo” en el hip hop, Mickey Hess habla de artistas que construyen una segunda persona o “yo” para sus discursos y así dividen sus identidades: “*The persona artist constructs a second, distinct identity that goes beyond a change in name.*” (Hess, 2005: 298). Es muy común en el género que los raperos se autoproclamen con alter egos o apodos en sus trabajos, separando entonces al autor material del narrador o yo lírico que protagoniza la canción, los recitales y los videoclips. Inclusive en algunos casos Hess habla de cantantes que toman más de un “yo” alterno, y construyen varias personalidades distintas, como el caso de Marshall Mathers que se presenta simultáneamente como *Eminem* y *Slim Shady* o Greg Jacobs, que toma como alias *Shock G* y *Humpty Hump* (Hess, 2005: 298-299). Como dice Hess, estos desdoblamientos identitarios van más allá de un cambio en el nombre, ya que se crea un nuevo sujeto con personalidad propia que por momentos se mimetiza y por otros se aliena de la persona física.

Al separar al autor material del “yo” protagonista en la lírica de Calle 13 encontramos dos niveles; a saber, Rene Pérez Joglar es la persona física que dedica su vida a componer canciones y cantar, un típico ‘macho’ latino, tatuado, musculoso y con dificultades para pronunciar la letra “R”, la cual sustituye naturalmente por la “L”, y así lo escuchamos decir “Puelto Rico” o “bolicua”. Es una figura mediática en toda la región latinoamericana y suele tener intervenciones en cuestiones de política, culturales y sociales. Entre estas, es una de las voces fuertes en la lucha independentista de Puerto Rico y ha criticado a varios gobernantes de países latinoamericanos como Álvaro Uribe, a quien calificó de “paramilitar”, o Roberto Micheletti, comparándolo con Augusto Pinochet. Se comprometió además en la causa

de Mariano Ferreyra, militante argentino asesinado en octubre de 2010. Es el líder de Calle 13 y cumple el papel de emisor material.

Por otro lado se encuentra *Residente*, un sujeto ficticio que vive en las canciones de Calle 13, es quien narra y encarna las vivencias, historias, deseos e ideas a través de la lírica. Es el enunciador que se construye dentro del discurso y protagonista principal de todas las canciones. La canción ‘*Crónica de un nacimiento*’ da cuenta de la venida de Residente como un invasor que tomó el cuerpo de Rene Pérez para expresarse a través de este:

*El Residente acaparó los medios de repente
casi como un asalto,
Se metió dentro del cuerpo de un joven en Trujillo Alto
al joven Rene Pérez
lo convirtió en su marioneta
le arrancó su apellido,
le quitó su identidad completa*

Teniendo en cuenta los conceptos explicados anteriormente, debemos establecer que no podemos analizar la obra de Calle 13 en términos de Rene Pérez (es decir, en términos de su vida personal, sus gustos y afectos), sino que tenemos que tomar a Residente como sujeto del discurso y a la lírica como objeto de estudio. Sin embargo, se presenta como todo un desafío, si tomamos, por ejemplo, los versos que abren la canción ‘*Calma Pueblo*’: “*Nací mirando para arriba el 23 de febrero/después de estudiar tanto terminé siendo rapero*”. Aquí vemos como se mimetiza lo biográfico con lo ficticio, Residente declara que nació el 23 de febrero y terminó siendo rapero, hechos concretos de la vida de Pérez. Esto sucede porque inevitablemente el autor deja su huella autobiográfica en su trabajo, pero como analistas no debemos engeguercernos con esto, sino tomarlo como una de las tantas dimensiones constitutivas del discurso. El alias además remite al Comisionado Residente de Puerto Rico, único representante de la isla en el Congreso norteamericano.

Como dijimos, en prácticamente todas las canciones de Calle 13 analizadas encontramos una primera persona del singular, o “yo” como enunciador y protagonista, Residente. Este sujeto encarna distintas subjetividades en diferentes canciones, hecho que contribuye todavía más a la ambigüedad a la hora de querer

enmarcarlo como un ente con personalidad definida, ya que dentro de la misma obra de Calle 13 se comporta como un ser dinámico que se redefine constantemente y reclama distintas voces. Por nombrar algunos ejemplos, diremos que en una canción encarna la voz de un delfín (*Muerte en Hawaii*), en otra se enmascara de esquizofrénico (*John el esquizofrénico*), o en otra habla como el continente Latinoamericano (*Latinoamérica*). Así, el mismo emisor material construye imágenes distintas a través de un mismo enunciador que a su vez también construye múltiples sujetos en el discurso.

La otra figura relevante es la de *Visitante*, la personificación dentro de las canciones de Eduardo Cabra, el hermanastro de Rene Pérez. En términos del hip hop, Residente es el *MC* y Visitante es el *DJ*, el encargado de la parte musical de las canciones. Su vida personal contrasta con la de Rene Pérez: pocas veces habla en los medios y se comporta de manera mucho menos histriónica que su hermano, hecho que también se evidencia en su comportamiento en los escenarios. Dentro de las canciones sucede algo parecido: si Residente es el encargado de la lírica y de transmitirla mediante su rapeo, Visitante se encuentra en otro plano a cargo de la música y su voz es inexistente; de alguna manera, habla a través de la música.

En trece de las quince canciones de su segundo álbum, *Residente o Visitante*, se mencionan las palabras “*Calle 13*”, “*Residente*” y “*Visitante*” en distintas ocasiones. Si además tenemos en cuenta el título del disco, podemos decir que es muy marcada la presencia recurrente de estos conceptos. Este es un mecanismo autorreferencial muy común en el hip hop, que se da cuando el yo lírico se autoproclama, dando a entender que está presente y él es el protagonista o centro, la voz principal de la canción. Por ser tantos y para no ser redundantes, inevitablemente dejaremos algunos ejemplos de lado.

Esto es Calle 13 mamita, esto es pa' ti (Esto con eso)

Calle 13, a.k.a Superman sin capa (Sin exagerar)

Que me sigan en el coro los estúpidos,
Residente Calle 13 suena nítido (Hormiga brava)

Te vo' a sacar a pasear por la Calle 13 (Mala suerte con el 13)

Ok, ese fue el Visitante con la pista

y el Residente con la lengua (La fockin' moda)

¿Quién es este cabrón infeliz?

El Residente tu papá fockin' aprendiz (La fockin' moda)

Contra mi compa, el Visitante

y este cantante, el Residente

haciendo escante,

los dos mezclao' le meten más pesao'

que un elefante (Sin coro)

¡Residente te estas volviendo loco!

Ok Visitante organiza la orquesta en un segundo,

que vamos a conquistar el mundo (Algo con-sentido)

El número primero junto con el tercero

trece, Residente Calle 13 (Vamo' animal)

La mayoría de estos versos pertenecen a los dos primeros álbumes de Calle 13, lo que tal vez explica la multiplicidad de autorreferencias. Por su novedad, era necesario dejar en claro quienes eran Residente y Visitante y sus roles dentro de la banda: uno a cargo de la lírica y el otro de la música. Los apodos aparecen casi siempre relacionados con la función que ocupa cada uno, y de alguna manera demuestran una complementación necesaria: se requiere de uno para que el otro pueda existir y desarrollarse dentro de la canción; la música necesita de la lírica y viceversa. La referencia al nombre de la banda también establece a Calle 13 como una “marca” definida y única dentro de la industria.

En el tercer álbum y cuarto álbum, *Los de atrás vienen conmigo* y *Entren los que quieran* respectivamente, la autorreferencia se presenta sólo en un puñado de canciones. Sin embargo, es tal vez más ilustrativo analizar los títulos de estos discos en comparación a los dos primeros, *Calle 13* y *Residente o Visitante*. Los dos primeros títulos tienen un claro sentido de anclaje autorreferencial, mientras que los posteriores se permiten ir más allá, a cuestiones más ideológicas. La banda mutó de un período embrionario de juventud y desconocimiento a ser una agrupación con reconocimiento propio, lo que le permitió dejar de lado el afán por encontrar un nombre dentro de la industria y volcarse a otro tipo de manifestaciones, ya despreocupados por establecer sus nombres y roles.

Son muchos los artistas que mencionan su nombre o el de la banda en el transcurso de la canción a modo de dejar en claro quienes son ellos, y que no deben ser confundidos con otros. Esta tendencia va más allá del género del hip hop, pero es propia de este, como se dijo anteriormente. Veamos algunos ejemplos:

*Aquí viene Bomba Estéreo
viene con to'
champeta, reggae music (Fuego, Bomba Estéreo)*

*Llegamos los Pibes Chorros,
queremos las manos de todos arriba
(Llegamos los Pibes Chorros, Pibes Chorros)*

*Snoop Doggy Dog and Dr. Dre is at the door
ready to make an entrance
so back on up
'cause you know we 'bout to rip shit up (Nuthin' but a G thang, Dr. Dre)*

Los tres ejemplos citados se tratan de artistas totalmente distintos: una banda de fusión colombiana contemporánea, una banda de cumbia villera argentina y un artista emblema del hip hop norteamericano. Sin embargo, en los tres casos vemos que la autorreferencia se suele usar como carta de presentación o entrada; “*aquí viene*”, “*llegamos*” o “*make an entrance*” tienen como motivo introducirse al público, casi siempre con una presentación triunfal y algo grandilocuente. De manera similar a Calle 13, estos artistas proclaman sus nombres y repiten aquellos criterios de unicidad para separarse del resto de la industria.

Encontramos un segundo mecanismo autorreferencial en Calle 13, que es un tanto más particular, y no demasiado habitual en el hip hop. En este caso, Residente suele hacer referencia a sí mismo utilizando la tercera persona del singular. En ciertas ocasiones, al hablar de él mismo, no recurre a la tradicional primera persona (yo) sino a palabras como “este” o “el”, convirtiéndose en un observador alienado que se mira y reflexiona sobre su persona. Veamos algunos ejemplos:

*Este hombre cuando habla no es en vano,
que no me saquen pa' afuera lo de indio araucano (Llégame a mi guarida)*

Pero no te me pongas violenta,

*que este caballo representa
y el primer polvo no cuenta (Mala suerte con el 13)*

Llegó el hombre que to' el mundo detesta (Hormiga brava)

*Este hombre se hidrata
con lo que retratan mis pupilas (Pal' norte)*

Llegó el hombre que mea fuera de la tapa (Sin exagerar)

*Llegó el dueño de la tienda,
el que tiene todo súper controlado,
fríamente calculado (Esto con eso)*

*Este blanquito salió cabrón y pico
yo tengo orgullo, no mamo bicho (La crema)*

La capacidad de reflexionar sobre nosotros mismos y de tener un control sobre nuestra autorepresentación es una instancia propia de todo ser humano, pero por su complejidad es un fenómeno absolutamente subjetivo, ya que sólo uno tiene acceso a su propia consciencia. Este acto de despersonalización separa a Residente de sí y lo pone como un sujeto externo que se observa y autoevalúa desde un lugar ajeno al que, paradójicamente, pertenece. Así, se pone en el mismo plano que el oyente, ya que ambos están posicionados virtualmente fuera del discurso y tienen la capacidad de reflexionar sobre Residente. Al desalojarse de su propio cuerpo corre el riesgo de perder su identidad, de alienarse de su propia consciencia, por lo tanto el acto de despersonalización debe ser inmediatamente neutralizado, cosa que sucede si analizamos las canciones.

Si existe un “yo” presente en las canciones, también hay un “tu” a quienes el enunciador se dirige. En la obra de Calle 13 se construyen, entre otros, tres destinatarios distintos y centrales; el orden es arbitrario. En primer lugar, los protagonistas de la industria musical actual. Residente le habla a los raperos y productores que comparten con él un lugar en el negocio. En segundo lugar hemos identificado a la mujer, tradicional destinatario de canciones románticas y de reggaetón, que en Calle 13 tienen un tinte distinto. Por último, se interpela a instituciones como el Estado, la Iglesia y las clases altas. En los capítulos siguientes haremos foco en cada uno de ellos.

Industria musical

En este capítulo analizaremos las reflexiones que hace Calle 13 sobre lo que es la industria musical. El tono en la lírica de Residente suele ser agresivo hacia los protagonistas de esta industria, y entre sus destinatarios encontramos productores, cantantes, músicos y periodistas. Según Residente, el sistema de la música occidental, –que nuclea y protege a aquellos individuos– promueve como valores sociales un estilo de vida ostentoso y materialista, el deseo de fama y la sexualidad explícita. A través de una constante difamación, Calle 13 intenta desnudar el interior de una industria por entender a la música como un negocio y *vivir* de ello.

Si bien la crítica es extensible a todos los protagonistas y elementos de esta industria, el principal enemigo de Residente son los otros raperos y cantantes, aquellos que por definición se encuentran en el mismo nivel que él, sus pares. En múltiples canciones los acusa de llevar una vida materialista y falsa, como así de su falta de talento para el manejo del lenguaje, pilar fundamental del género. Una de las canciones más representativas en este sentido es *‘Que lloren’*, cuyo título es –no casualmente– el mismo que el de una canción de la reggaetonea Ivy Queen. En su versión, Calle 13 le dice a la cantante puertorriqueña: *“Oye Ivy, me das pena”*, y al comienzo de la misma Residente recita:

*Oye, esto es Calle 13,
esta canción va dedicada
a todos los llorones del género del reggaetón,
pa’ que aprendan*

Al buscar en el texto referencias que den cuenta de la difamación al par, *MC* o reggaetonero latinoamericano, identificamos tres tendencias generales. En primer lugar, encontramos que se lo interpela acusándolo de un pobre uso del lenguaje para desarrollar la lírica de las canciones. Veamos algunos ejemplos:

*No tienes defensa
tus rimas son extensas, lentas (Tengo hambre)*

Tengo hambre y no hay buenos raperos para la merienda (Tengo hambre)

Tu rimando eres la mitad de un espermatozoide (Que lloren)

Las rimas no te dan ni para un interludio (Que lloren)

*La música urbana se trata de respeto,
se trata de quién escribiendo domina mejor el alfabeto (Que lloren)*

*Con tu lírica te crees muy fino
y al público le hablaste en chino,
como la pantera rosada
no dijiste nada (Sin coro)*

Lírica de chamaquito colgao' de tercer grado (Sin coro)

Lo particular es que estos versos no ponen el acento en lo musical: Residente se interesa más por el uso del lenguaje, dejando la discursividad musical en un segundo plano. El énfasis está en la capacidad del artista para producir rimas de calidad. Si dijimos anteriormente que el arma principal que tiene el cantante de hip hop es la lírica y el rapeo, y que desde allí se presenta ante el mundo, al puntualizar su crítica sobre este elemento Residente va contra la misma esencia del cantante, contra aquello que lo constituye como cantante de hip hop.

Las marcas como “tu lírica” o “tus rimas” remiten a la obra de aquellos artistas, pero además remiten a un destinatario específico, a modo de dejar en claro a quién se dirige. El tuteo evidencia el nexa que iguala a Residente y su contrincante en un mismo nivel (además de su rol como cantantes), pero a través de la reprobación de las rimas del otro, esa igualdad se anula. Por lo tanto, si en un primer momento los vimos como pares, Residente se encarga de quebrarlo y llevar la balanza a su favor.

Carballo Villagra propone una disputa de egos entre los artistas del reggaetón como principal motor de la descalificación entre estos: “(...) se remite a la poca capacidad artística de los otros intérpretes, como forma de perpetuar su lugar en la escena musical, lo cual deja ver el nivel de disputa simbólica que se establece entre ellos, y la importancia que tiene la fama en su autoimagen.” (Carballo Villagra, 2007: 96). Al acusar al otro de poca capacidad artística, inmediata e implícitamente se enaltece la de uno por la comparación directa entre los dos fenómenos. Tomemos como ejemplo la canción ‘*Sexy movimiento*’ del dúo boricua Wisín y Yandel, que refleja esa competitividad endógena del género:

*No es necesario decir que nosotros nacimos con talento
ellos nacieron con talento para imitar
por eso se define quienes son los líderes
y quienes son los seguidores*

La segunda vertiente que encontramos es una acusación al estilo de vida materialista que estos cantantes llevan adelante. Residente argumenta que el dinero es el principal fin que se persigue, dejando la preocupación por la calidad musical en un segundo plano, lo que resulta en obras banales y de poca monta.

*Tu vendes porque tu mismo te compras tus propios discos
no me digas que no, si a mi me han ofrecido hacer eso
la mitad de los artistas deberían estar presos (Calma pueblo)*

*Tengo compradas a todas las emisoras
y pa' lavar el dinero, treinta lavadoras (Sin exagerar)*

*Tu orgullo como rapero del dinero se recuesta
por eso de parte tuya no espero ninguna respuesta (Que lloren)*

*Te vendiste más barato
que una prostituta en la autopista
esa es la diferencia entre un negociante y un artista (Que lloren)*

*Forrao' con prendas de oro
de la cabeza hasta el talón,
sin saber que por cada eslabón
mueren miles en Sierra León (Que lloren)*

Si en los ejemplos previos veíamos como se iba contra la esencia del cantante del hip hop en términos de un uso pobre del lenguaje, esta segunda selección de versos puede pensarse como apuntando a la esencia del artista. Se focaliza en lo más “puro” del artista, su vocación y su papel como promotor cultural de la sociedad como oposición a la actividad de un negociante cuyo fin es el bienestar material. En este caso, por tanto, se toma un nivel de abstracción más y se interpela no sólo al cantante de reggaetón sino a todos aquellos artistas que se “venden”, que dejan de lado su búsqueda y proceso creativo en pos de una mejor posición económica.

Por último, la tercera tendencia que hemos identificado al analizar como se interpela al reggaetonero latino es una acusación a la falsedad o falta de autenticidad de los cantantes.

*A ti te ofende lo que escribo,
a mi me ofende tu playback
que estés doblando en vivo,
A mi me ofende cuando tu sobornas a la radio
con plata con dinero pa' que te suenen a diario (Calma Pueblo)*

*Sería muy fácil para mí escribir un bolero,
o hacer un video rapeando encima de un velero
con mujeres en pelotas acariciándome los huevos,
sacrificar mis ideales pa' venderte un disco nuevo (Digo lo que pienso)*

Dices que eres del pueblo pero ya no vives en el cacerío (Que lloren)

*Reggaetonero no lo tomes personal,
esto es pa' que te motives
tampoco te estoy tirando a ti,
le estoy tirando al que te escribe (Que lloren)*

*Tu eres un producto enlatado
encima de un anaquel
antes cantabas rap
y ahora eres pop como Luis Miguel (Que lloren)*

Yo les digo a los chamaquitos que esto es feka, esto no es de verdad. Son como la mayoría de los reggaetoneros, que son feka, no son de verdad, no son reales. (Algo con-sentido)

*Los más anti comercial
cuando cantan por el mike,
pa' después ir al centro comercial
y comprarse unas Nike (Sin coro)*

En el hip hop el deber ser es extremadamente importante, por eso se enfatiza en lo “auténtico” a través una serie de normas tácitas que el artista debe respetar pero al mismo tiempo transmitir en su obra. La lírica del hip hop siempre tuvo una potente lupa sobre lo verdadero como contraposición a la comodidad material. El éxito comercial y su injerencia en distintas esferas sociales llevaron a una banalización del

género; el ingreso a una industria fue un factor capital para que la promoción del hip hop encontrara artistas tal vez no demasiado auténticos a aquellas normas tácitas, pero sí extremadamente populares y comercializables.

Por sus trazables orígenes en sectores marginados, los cantantes eligen mantenerse fieles a ese contexto del cual emergieron, ya que así se configuraron los patrones del género en un primer momento. “*Standards of authenticity within rap music have often challenged commercial success, as artists and listeners maintain allegiance to a nostalgic authenticity of the culture’s brief existence outside the recording industry...*” (Hess, 2005: 300). Dice Hess, “*an authentic rap artist must direct his or her performance to the ghetto listener rather than to the mainstream.*” (Hess, 2005: 300). De aquí inferimos el artista, por más de no percibir grandes sumas de dinero, habrá hecho su trabajo y la gente fiel a él siempre le estará agradecida. Así Calle 13 satiriza sobre el deseado bienestar material en la canción ‘*Algo con-sentido*’:

*Quiero salir corriendo sin ropa
por todas las carreteras de Europa
y voy a hacer una fortuna
pa’ guardarlo en una lata de tuna*

Se torna inevitable, pues, pensar en la imagen de la mayoría de los cantantes de reggaetón, que cuando se presentan como tales llevan prendas de las marcas más exclusivas, joyas de oro y vehículos todoterreno. Esa autoimagen que buscamos identificamos fácilmente en los videoclips, donde se los ve disfrutando de un estilo de vida ostentoso y exacerbado, llevado al extremo de lo material. Por ejemplo, en su videoclip de ‘*Danza Kuduro*’, Don Omar aparece como un magnate en un yate rodeado de mujeres voluptuosas que desean tenerlo, y se presenta a sí mismo como “El Rey”¹¹. El siguiente verso de la canción ‘*Gangsta zone*’ de Daddy Yankee refuerza aun más este concepto:

*Voy a paso ligero
ayer andaba pobre
y hoy camino con dinero*

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=7zp1TbLFp8> (visitado el 24 feb 2014)

Si bien hemos identificado tres tendencias generales para lograr un análisis más esquemático, es cierto que las tres se tocan en varios niveles, y que en definitiva se trata de un proceso que combina todas estas operaciones y nos permite esbozar una serie de conclusiones. Al dirigirse a los cantantes latinos, Residente focaliza en tres aspectos: su mala calidad musical (que encierra al uso del lenguaje), su búsqueda de progreso material y su falta de autenticidad. En resumen, podemos pensar que la mala calidad musical es una consecuencia de la búsqueda de dinero, lo que deriva en la falta de autenticidad al no representar o imbuir los valores del deber ser del hip hop, a saber, un artista comprometido con la causa social cuyo fin no es el dinero sino promover su mensaje y mantenerse fiel a *su* público.

Lo que queda de esta sección es que poco importa de qué artistas habla Calle 13 en cada caso. Seguramente podamos identificar referencias específicas a uno u otro en distintas canciones, pero en definitiva se engloba a los cantantes más exitosos, que son los protagonistas de un sistema que los protege y promociona, que produce sus discos y distribuye su obra a todos los rincones de Latinoamérica y el mundo. Por tanto, creemos que su destinatario es, más que artistas puntuales, un sistema que, según Residente, está dañado en sus pilares fundamentales.

Hemos visto que el encasillamiento de Calle 13 en el reggaetón se trató más de una estrategia de marketing que de una realidad basada en hechos. Y tal vez el verso que de alguna manera “condenó” a Calle 13 a la categorización dentro del género fue de la canción ‘*Atrévete-te-te*’, primer hit global de la banda en 2005, que dice: “*Yo sé que a ti te gusta el pop rock latino/pero este reggaetón se te mete por los intestinos*”. La admisión de la propia canción como reggaetón, el auge internacional del género y el deseo por encasillar para vender proclamaron a Calle 13 bajo el estilo más popular de la isla. Sin embargo, al buscar otras referencias explícitas al género en las canciones encontramos un mecanismo distinto:

*Esta canción va dedicada a los llorones del género del reggaetón,
para que aprendan (Que lloren)*

Imagínate que esto no es reggaetón (Tripleta)

*Yo no escucho reggaetón,
ese ritmo es de lo último (La comemienda)*

Yo no soy reggaetón (Sin coro)

*Reguetín, reggaetón, reggaetón, reguetain
Están to's cruzao 's, colgao 's (Sin coro)*

Esto no es reggaetón (Fiesta de locos)

Voy decidido a fusilar al reggaetón (Algo con-sentido)

Igual de creativo que un cantante de reggaetón (Gringo Latin Funk)

El género está atrasado, tiene un delay (A limpiar el sucio)

Así como la banda necesitaba establecer su nombre y el de sus integrantes Residente y Visitante, también debía dejar en claro en que estilo musical se establecía. Por eso, ante la confusión general que los catalogaba como reggaetón y ante el auge mundial del género, Calle 13 aclaraba constantemente que su estilo musical distaba de ser el que se creía popularmente. Los mecanismos para escaparse de la etiqueta constan en difamar y satirizar a los representantes del reggaetón, acusándolos de poco creativos y atrasados; la repetición de la frase “no es reggaetón” sin dudas perpetúa el distanciamiento.

Como dijimos, Calle 13 no sólo se ocupa del estereotipo de cantante de reggaetón latino, sino que en su cruzada incluye a todos los protagonistas de la industria. Las compañías discográficas son un eje central de su crítica, por ser quienes llevan la rienda y “controlan” a los cantantes, en resumen, quienes están detrás de todo.

*Este es nuestro último disco, con Sony!
se venció nuestro contrato, con Sony!
nos deben dinero, tienen que pagar
o para La Perla los vamos a llevar*

*Si no nos quieren pagar,
no volveremos a firmar,
nos cogieron por el culo,
así que ahora vamos a pedirles
Dos millones! Cuatro millones! Cinco millones más,
Cinco es muy poco, queremos diez... (Intro – Entren los que quieran)*

*Muchos discos en las tiendas
mucho mucha mierda (Cabe-c-o)*

*Es el momento de la música independiente,
mi disquera no es Sony, mi disquera es la gente (Calma pueblo)*

*Te cogió de pendejo una disquera
y tienes a un manejador
robándote el 20% de toda tu carrera (Que lloren)*

*Es muy fácil ser esclavo de la industria
navegando a favor de la marea (Que lloren)*

*Que importa si no sueno en la radio de mi país
tengo al mundo dando vueltas con las letras que escribí (Digo lo que pienso)*

*No me importa si todo lo que escribo a ustedes les ofende
tampoco me importa un carajo si este disco vende
si yo quisiera vender algo, montaba una tienda
prefiero regalarte música aunque tu no la entiendas (Ven y críticame)*

Es cuanto menos paradójico, y uno de los motivos por los cuales la banda recibió más de una crítica, que Calle 13 difame al sistema del cual es parte, el sistema sin el cual no podría existir. La banda, como cualquier otra, graba y vende discos, hace giras por el mundo, participa de entrevistas y eventos mediáticos y por todo ello percibe grandes sumas de dinero. Sin embargo Calle 13 parece estar al tanto del dilema, y así vemos como en la canción 'Calma pueblo' se expone este hecho, al decir que:

*Mi estrategia es diferente, por la salida entro
me infiltro en el sistema y exploto desde adentro*

Pareciera estar claro a esta altura que se trata de un juego de ida y vuelta entre Calle 13 y la industria: cada cual necesita del otro para mantenerse en el mercado. Como dice el periodista Mauro Apicella del diario La Nación, “[Calle 13] También tomó posición dentro del mercado de la música con una actitud rebelde, utilizándolo para viralizar su mensaje. Y la industria lo vio al revés: difundir a Calle 13 para

*obtener excelentes dividendos, que es lo que consiguió.”*¹² . Por último, transcribiremos un verso de la canción introductoria de su álbum *Entren los que quieran* que merece una reflexión y, tal vez, nos ayude a desarticular la paradoja planteada.

*Y si te gusta el disco
por el internet
lo puedes bajar y piratear*

Vemos que se trata de una propuesta que apunta a dañar especialmente el núcleo de la industria discográfica: la promoción de la piratería. La descarga de álbumes y canciones, una constante en la era del internet, pone el dedo en la llaga de las tradicionales compañías discográficas multinacionales, que debieron volcarse a miles de alternativas e inversiones para captar a una clientela que se esfumaba cada vez en mayor medida.

Este verso es una puerta de entrada a reflexionar sobre la circulación de los discursos de Calle 13 y su especificidad mediática. Como dijimos, la canción con la que Calle 13 se mostró por primera vez al público fue *‘Querido FBI’*, grabada y difundida pocas horas después de la muerte de Filiberto Ojeda Ríos. La canción fue difundida a través de internet; en otra ocasión salieron a regalar discos físicos a la gente en las calles de San Juan. Estos hechos son ilustrativos de cómo la relación de Calle 13 con la industria siempre estuvo marcada por tensiones subyacentes. Si su entrada al aparato industrial fue fortuita, ¿por qué su camino dentro de este iba a ser menos accidental?

Con el advenimiento de las nuevas tecnologías, el sistema tradicional de promoción y consumo de música queda atrasado por la facilidad con la que hoy cualquier ser anónimo puede descargar ese contenido de internet. Para el lanzamiento de su quinto álbum de estudio, *Multi_Viral*, la banda dará recitales donde se le regalará al espectador una tarjeta con un link para descargar el álbum online de manera gratuita. Inclusive, la canción que da título al álbum fue compuesta conjuntamente usuarios de la red social *Twitter*, marcando un cambio en producción donde los límites entre artista y consumidor se diluyen y aparecen ambos en la misma

¹² Diario La Nación (22/02/2014) disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1666303-calle-13-la-revolucion-y-el-propio-marketing> (visitado el 24 de febrero de 2014)

instancia productiva. Este disco además es la primera obra de su sello independiente llamado El Abismo, tras alejarse de Sony BMG, y muestra cómo es posible la democratización de contenidos culturales a través de la red, al regalar, como hicieran con su primera canción, su trabajo al público.

En palabras de Herschmann, *“Estos nuevos sujetos del discurso, intelectuales y artistas salidos de la periferia, destituyen a los tradicionales mediadores de la cultura (...), pasan de ‘objetos’ a sujetos del discurso...”* (Herschmann, 2009: 143). La interacción con el espacio público parte desde la movilización en las calles, y conforma un nuevo espacio mediático y social donde los principales articuladores de la cultura no son ya las grandes empresas (la industria musical), sino los sectores marginales con artistas urbanos que, desde esa periferia y con la herramienta del internet, se insertan como “sujetos del discurso” en la historia cultural social.

Sexo y comida

Hoy en día el trato que se le da a lo sexual ha mutado, y con esto las maneras de representarlo. Se desdramatizó la carga de privacidad que tiene el sexo en la sociedad, y por ende lo vemos con mayor frecuencia en miles de manifestaciones sociales como publicidades, canciones, o películas. Así, el otrora rasgo de intimidad parece haber desaparecido, o cuanto menos haberse modificado.

Las campañas de concientización por las enfermedades de transmisión sexual, así como de tolerancia a la diversidad de género hicieron que la sociedad evolucione hacia una mayor responsabilidad y apertura sobre el tema. Demás está decir que hoy cualquier individuo tiene acceso a material pornográfico de todo tipo presente en internet, y por ende el cambio se puede analizar desde varios niveles. Este cambio que acaeció en la manera de tratar y pensar la sexualidad también hizo que las representaciones del tema se actualicen en los discursos.

Hemos dicho que en Calle 13 lo sexual tiene un papel preponderante, como sucede en el reggaetón en general. Sin embargo, y como era de esperarse, el acercamiento de la banda es un tanto más particular que lo que dicta la tradición reggaetonera. A continuación transcribiremos algunos versos donde se hace referencia a la sexualidad.

No te tapes que tu no eres musulmana,

aquí llegó Adán a morderte la manzana (Esto con eso)

*Me gusta cuando sudas,
porque hueles a carne cruda (Esto con eso)*

*Contigo me vo' a dar un hartera,
quiero comerme la ensalada entera (Hormiga brava)*

*Envolvimos nuestras masas
en un salad bar de grasa (La aguacatona)*

Ya se que tu quieres chuparme las quenepas (Suave)

*Yo quiero beber agua de ese pozo, chocolatoso
embriagarme con tu caldo de oso (Suave)*

Yo se que yo también quiero consumir de tu perejil (Atrévete-te-te)

Me hundo en su tortilla como un buzo (La tripleta)

*Vamos a mezclarnos como pan con mantequilla
como refrito con guacamole,
bien mezclao' como arroz con frijoles (Electro movimiento)*

*Quiero bajar al pantano
y aterrizar el banano como un aeroplano en la pista (Tal para cual)*

*Y si tiene tanga
A enseñar toda la fritanga (Cumbia de los aburridos)*

*Tu tienes el pudín como me gusta
estirao' con estriás
como de repostería
con la falda corta al estilo de Miami
enseñando la mitad del salami (Cumbia de los aburridos)*

Me como tu filete crudo (Cumbia de los aburridos)

*Cada vez que pienso en tu papa asada,
me pongo a hacer cosas indisciplinadas con mi almohada
y empiezo a escupir limonada (Uiyi Guaye)*

Llama la atención el particular abordaje que se da al referirse a lo sexual. Se evidencia una operación sistémica repetida a lo largo del corpus: una sustitución donde los órganos sexuales masculinos y femeninos aparecen reemplazados por distintos tipos de comestibles. La carta se conforma de alimentos de todos los matices y sabores: carne, verduras, frutas y repostería. Estos versos tienen una trascendencia casi pictórica, es como si pudiéramos ver las pinceladas de la obra de Giuseppe Arcimboldo donde las partes de la cara y cuerpo son sustituidas por alimentos y otros objetos, pero se presentan como un hecho normal y cotidiano. Las narices son bananas, los pómulos naranjas y los ojos uvas. Rasgo retórico y particular que une a ambos actores a través de los siglos; sin embargo, la obra del pintor italiano se aleja en lo temático: de un lado hay caras y bustos, del otro órganos sexuales y fluidos.

Lo gustativo toma un papel preponderante: el deseo sexual se emparenta a lo sabroso de la comida, y se presenta como un instinto hedonista que es intrínseco al hombre. La tentación que genera el sabor de la comida es correlativa a la tentación del hombre por lo sexual y lo erótico. Sin embargo las imágenes gustativas no son exclusivas, también hay una operación de semejanza, donde se emparenta a los órganos sexuales con la forma de los alimentos; las quenepas o el banano tienen una clara referencia fálica. Es una puerta de entrada a la mente de Residente, donde vemos la proyección de sus deseos sexuales como una catarata de imágenes espontáneas y un tanto perversas.

Los alimentos, como en buena parte de los países tropicales, se presentan libres y al alcance de la mano, como tierra fecunda y como madre que alimenta. Así, Calle 13 se apropia de la idea de que la sexualidad es algo común, pero la redefine con términos humorísticos. No es habitual por estar en internet o por las campañas de concientización y salud sexual, sino porque es una necesidad corpórea básica, como alimentarse o respirar. El sexo es tan común como los alimentos que debemos consumir día a día, y admitirlo también debería serlo. Así se expresa en las canciones '*Fiesta de locos*' y '*Muerte en Hawaii*' respectivamente:

*Da igual, según Sigmund Freud,
la sexualidad rodea todo lo que soy,
lo sexual es natural, goddammit*

*Cocino lo que quieras yo soy todo un chef,
tengo sexo 24 – 7 todo el mes*

Negrón-Muntaner cataloga el trabajo de Calle 13 como “*poesía de porquería*”, donde el sexo iguala al ser humano. “*La alusión al cuerpo sirve de igual forma para insistir en lo ‘primitivo’ del ser humano (...); en el hecho de que no importa la abundancia o el llamado progreso material que sufre y disfruta cada cual, ya que la humanidad en general está sujeta a las mismas necesidades básicas de alimentación, eliminación y sexualidad*” (Negrón-Muntaner, 2009: 1101). Para Residente, si todos debemos ir al baño, comer y tener sexo, en el fondo somos iguales sin importar nuestra posición social. Por este motivo, la lírica puede perfectamente combinar actos sexuales con la alimentación diaria en las mismas líneas.

El análisis interdiscursivo nos lleva, indefectiblemente, a una comparación con otros discursos de la red semiótica. Tomaremos como ejemplos a cuatro de los artistas más populares del reggaetón como Don Omar, Daddy Yankee, Wisín y Yandel y Tego Calderón para ver como abordan el tema sexual y puntualmente analizar como son las referencias a la mujer en sus canciones.

*Yo soy su gato
ella es mi gata en celo* (Dale Don dale, Don Omar)

*Mi gata no para de janguear, porque
a ella le gusta la gasolina,
¡Dame más gasolina!* (Gasolina, Daddy Yankee)

Alineada veo una gata en traje (Abusadora, Wisín y Yandel)

*Ella es la reina del party
como gata vulgar* (Me estás tentando, Wisín y Yandel)

Pa’ que las gatas gocen (Punto y aparte, Tego Calderón)

La igualación de las mujeres a animales viene de una de las formas más antiguas –y despectivas– de referirse a las prostitutas, como “perra”, “zorra” o “yegua”. La mujer es presentada como una “gata” cuya función es dar placer al hombre y al mismo tiempo estar subordinada a este. Es más, la mujer asume su papel con gusto, y lo desea tanto como el hombre. Carballo Villagra explica que “... *dentro de estas producciones, las mujeres no hablan, solo gimen y sus intervenciones discursivas en el texto musical se limitan a plantear expresiones como ‘si papi’, ‘dale duro’, etc.*” (Carballo Villagra, 2007: 97).

La autora propone que la virilidad del hombre reggaetonero queda demostrada, entre otras cosas, en términos de su éxito con las mujeres y así se construye la autoimagen de promiscuidad y heterosexualidad; “... dentro de la construcción de identidad que se da en el reggaetón, la figura que queda más perfilada es la masculina, la que es protagonista en el acto discursivo y gráfico. La mujer es una imagen mutilada determinada en función de los intereses de esa masculinidad construida.” (Carballo Villagra, 2007: 98). En los discursos de reggaetón, el hombre que consigue la subordinación de múltiples mujeres es el que sale ganando. Si para el reggaetón tradicional las mujeres son “gatas”, Calle 13 le canta a su musa: “*Tu eres un panal de dulces/fruta fresca*”, en la canción ‘*Un beso de desayuno*’.

La igualación que provoca lo sexual como una necesidad básica también tiene su eco en la eterna disputa de géneros. En el reggaetón tradicional las mujeres son “gatas”, están, por definición, escalones debajo del hombre. En Calle 13 sucede lo opuesto: es el hombre, representado en Residente, el que desea a la mujer desde un estado casi primitivo y es ella quién lleva las riendas. Así canta Ileana Cabra, *PG-13*, en una charla con Residente en la canción ‘*La aguacatona*’:

*Echate pa' atrás que mi falda tiene espinas
mi negrito yo no soy tu china*

Como actor social Calle 13 genera sentido en miles de dimensiones, y la composición del grupo es una de ellas. Por tanto la presencia de *PG-13* como tercera pata del grupo es extremadamente ilustrativa. Su inclusión en la banda no puede ser pasada por alto por ser el elemento femenino clave que dialoga con Residente en ciertas canciones y marca un quiebre, nuevamente, con lo que dicta el reggaetón.

La designación de la mujer en el reggaetón intenta ser una provocación pero termina disfrazándose como mero un acto de rebeldía juvenil: llamar a las mujeres “gatas” es, en definitiva, una insurrección frente a lo no decible, un desafío a los tabúes sociales, a aquello que todos conocemos pero no podemos decir. Además vemos que en ninguno de estos discursos se hace referencia –explícita o implícita– a los órganos sexuales, como sí ocurre en Calle 13. Al ser un producto para venta masiva se tiende a cuidar las formas en este sentido, y por más que el sexo esté

presente, siempre se lo incorpora desde la sumisión de la mujer y el deseo, no desde el acto carnal y gráfico que implicaría un público mucho más restringido.

Sin embargo, Calle 13 no se queda pensando sólo en alimentos. Hay otros momentos donde lo sexual se explicita aún más y se lo retrata de manera grotesca. Lo corporal sigue siendo el eje principal del discurso, aunque esta vez de forma mucho más vulgar. Un ejemplo vale más que mil palabras:

*Oye flaca,
este sudaca quiere tener sexo con caca
Kinki, peludo, como Chewbacca,
quiere tener sexo puerco sucio como de inodoro (Mala suerte con el 13)*

*Yo me he jalao' noventa casquetas a tu nombre,
tengo la pija color violeta (Uiyi Guaye)*

Chúpame la verga (Intro – Residente o Visitante)

Tengo la pija mirando pa' tu balsa (Suave)

*Terreno fértil para sembrar el dedo pulgar
en la parte genital, frontal vaginal (Bienvenidos a mi mundo)*

López Cano se pregunta, “¿Y que hay de todas esas músicas ‘sucias’, ‘degradadas’, ‘degradantes’ y negadas por las buenas conciencias (que en estos temas abundan en nuestra región), ya sea porque son ‘productos comerciales’ que solo quieren vender, o porque reflejan un mal gusto de ‘clases indecentes’ y que, sin embargo, miles de latinoamericanos escuchan, degustan y viven intensamente todos los días?” (López Cano, 2011: 16). Sin dudas a esta selección de versos de Calle 13 le cae bien la designación de sucias, degradadas y degradantes. Siguiendo el hilo argumental de López Cano, las “buenas conciencias” negarían estas letras por tener un contenido explícito y exacerbado sobre aquello que no es decente decir en un discurso “artístico”. También Negrón-Muntaner relaciona estas letras explícitamente sexuales con la estratificación social: “El énfasis en lo corporal surge de una larga tradición de revuelta simbólica (...) que exalta al cuerpo grotesco para celebrar ‘la victoria’ del pueblo sobre las jerarquías sociales, los poderosos y la muerte” (Negrón-Muntaner, 2009: 1101). Debemos tener en cuenta que estos versos

corresponden a los primeros álbumes de la banda, y de nuevo vemos como el trabajo evolucionó o se modificó con el paso del tiempo.

En su carácter biológico el sexo iguala a las personas porque todas tienen esa necesidad (hombres y mujeres), pero además el retrato que hace Calle 13 de lo sexual genera otro tipo de igualación social, ya que, en términos de Negrón-Muntaner, es el momento en que el necesitado puede enfrentarse a las clases altas y decirles aquello que no quieren escuchar. La revolución del cuerpo tiene su lugar en Calle 13, que no se queda en la intransigencia del reggaetón tradicional a la hora de hablarle al destinatario mujer recurriendo a la difamación femenina. Se debate entonces entre los accidentes cómicos del sexo y la alimentación por un lado, y lo vulgar-grotesco exacerbado al extremo por otro.

Instituciones

Las instituciones determinan los límites de lo pensable y realizable dentro de la sociedad. Al permitir ciertas cosas y reprimir otras en distintos niveles, configuran cómo es nuestra vida: nuestra cotidianeidad, nuestras costumbres, lo moralmente aceptable y lo socialmente inconcebible; son además valores que se transmiten de generación en generación. A través del racionamiento de la información ejercen uno de sus modos de poder sobre el ciudadano, que ante la inmensidad de semejante sistema no puede hacer mucho más que aceptarlo y conformarse con sus normas tácitas para no quedar alienado.

Por este motivo, las instituciones son casi por definición el principal foco de los actos de protesta social como marchas, huelgas y hasta derrocamientos, ya que el inconformismo parte de un rechazo a como estos entes dictan la vida de la gente. Como hemos visto, los discursos musicales catalogados como música de protesta (Nueva Canción en Latinoamérica) tienen una larga tradición en este sentido, y siempre tuvieron en foco distintos tipos de instituciones, pero hay tres de ellas que por su papel en la historia moderna fueron y son fundamentales, como el Estado, la Iglesia y las clases altas. Las tres tienen su eco en la lírica de Calle 13, y así presenta Residente a sus rivales:

*Con casi nadie me meto
excepto con los religiosos, reggaetoneros, políticos, moralistas*

Puff Daddy, el FBI, la policía y por ahí sigue la lista (Ven y críticame)

Según López Cano, los juicios de valor sobre la estética musical están en gran parte mediados por tres actores sociales clave: las autoridades civiles, eclesiásticas y de la industria musical. “[los juicios de valor] Se perciben también en la forma en que ciertas autoridades religiosas, civiles o musicales, por ejemplo las relacionadas con la distribución de la música, apoyan o no esa práctica. En este estamento salta a la vista que los criterios pueden verse afectados por los intereses personales o de grupo de quien los ejerce, ya sean autoridades civiles, religiosas o la industria.” (López Cano, 2011: 219). Teniendo en cuenta que en capítulos anteriores hablamos de Calle 13 y su relación con la industria musical, en este haremos foco en las esferas gobernantes y las eclesiásticas que propone López Cano, y a ellas agregaremos los sectores de la alta sociedad. Para comenzar, veamos algunos ejemplos de cómo retrata Calle 13 al gobierno.

*Yo grito como se supone
que el Gobierno se abuse,
que este macho compone (La crema)*

*Pero a este pibe la música lo dirige
esto es una democracia y el pueblo elije,
si Calle 13 es lo que el país exige
porque lo que tu no dijiste yo lo dije (La crema)*

*Los problemas no se dan por sentido
y más cuando hay abuso por parte del Estado (Digo lo que pienso)*

*Alcalde drogadicto con cara de idiota
ganarme esos Grammy's fue como venirme en tu boca (Digo lo que pienso)*

*Es normal que mi comportamiento no les cuadre
y más cuando el gobernador desempleó a mi madre (Calma pueblo)*

*Aprendí que mi pueblo todavía reza
porque las fuckin' autoridades y la puta realeza
todavía se mueven por debajo de la mesa
aprendí a tragarme la depresión con cerveza (Pal' norte)*

Un país durmiendo es un país desierto

mi gobierno se asusta cuando me despierto (El hormiguero)

Calle 13 pone el foco en los abusos del gobierno y en cómo, con el poder conferido, las autoridades civiles controlan al pueblo, moviéndose “*por debajo de la mesa*”. Se retrata un gobierno ausente a los problemas de la gente, y cuyo fin es perpetuarse en el poder a costa del sufrimiento de las clases carenciadas. En este sentido, se realiza con fuerza el dilema neocolonial puertorriqueño, cuyo gobierno federal se encuentra a miles de kilómetros y el cual los isleños no pueden elegir mediante el sufragio. Así, al cuestionar la legitimidad de un Estado ausente cuyos pilares centrales son frágiles, se cuestionan los mismos fundamentos de la república y la democracia como sistema. Por ejemplo, la canción ‘*Digo lo que pienso*’ acusa al alcalde de San Juan Jorge Santini de “*corrupto*”, “*narcotraficante*” y de olfatear cocaína, poniendo en jaque su competitividad para gobernar el país.

Ante este caótico escenario, Residente se muestra como una ventana de escape; “*que el gobierno se abuse/que este macho compone*”, “*mi gobierno se asusta cuando me despierto*” o “*Calle 13 es lo que el país exige*” son versos que muestran una amenaza a las esferas gobernantes de Puerto Rico y catapultan a Residente como una voz de lucha tanto frente al poderío norteamericano como a quienes desde la isla apoyan ese orden. Para esto, el sujeto reclama la voz del pueblo y, si bien no plantea una alternativa gubernamental evidente, deja abierta una luz de esperanza con miras al futuro. Tomemos ahora como ejemplo las canciones ‘*Gimme tha power*’ de la agrupación mexicana Molotov, ‘*Sacate la mierda*’, y ‘*Como ganado*’, de los argentinos Carajo e Intoxicados respectivamente.

*Hay que arrancar el problema de raíz
y cambiar al gobierno de nuestro país,
a la gente que está en la burocracia
a esa gente que le gustan las migajas* (Gimme tha power, Molotov)

*Miro la TV y odio lo que veo
hay que meterlos a todos presos
tanta propaganda para la corrupción
asesinando al pueblo* (Sacate la mierda, Carajo)

*Los que nos gobiernan no saben nada de esto
sus hijos desayunan todas las mañanas,
no se embarran cuando van al colegio*

porque sus calles están asfaltadas (Como ganado, Intoxicados)

Las canciones de Carajo e Intoxicados fueron lanzadas en el marco de las violentas protestas que tuvieron lugar en Argentina en diciembre de 2001 y que culminaron con la renuncia del presidente Fernando de la Rúa. También aquí podemos pensar en un gobierno ausente, sentando un caso similar al que retrata Calle 13 sobre Puerto Rico. En *'Sacate la mierda'* además apreciamos la mención a medios (la televisión, la propaganda) como promotores del descontento social. El verso "*hay que meterlos a todos presos*" remite además a la famosa frase "que se vayan todos". Las tres canciones exigen un cambio en la configuración sociopolítica de sus respectivos países, y de todos modos no vemos una propuesta adyacente con miras al futuro. Se trata más de eliminar al gobierno que de pensar en uno que lo reemplace satisfactoriamente.

Herschmann propone al hip hop como un canal donde las imágenes oficiales de los gobiernos latinoamericanos se ponen en cuestión: "*La nueva realidad de pandillas callejeras, reyertas, grupos vinculados al narcotráfico, niños de la calle, vigilancia policía, etc., ha puesto en jaque cada vez más a las 'representaciones oficiales' de los países latinoamericanos. Las noticias que sugieren la erosión de la autoridad gubernamental y el crecimiento de una 'cultura del miedo y de la violencia', principalmente en el espacio urbano, se hicieron constantes.*" (Herschmann, 2009: 124).

Tanto los tres ejemplos tomados como las canciones de Calle 13 desafían aquellas "*representaciones oficiales*", y sugieren que el descontento es una realidad evidente dentro de la opinión pública. Los medios que referencia Carajo en su canción serían aquellas representaciones oficiales que propone Herschmann. La visión alternativa que se promueve desde estas esferas periféricas son un cimbronazo que, cuanto menos, levanta la alarma y atenta contra el sistema institucional hegemónico.

La Iglesia ha sido sinónimo de muchas de las atrocidades que el hombre ha vivido a través de las eras, con la contradicción intrínseca de querer pregonar la "palabra de Dios" y al mismo tiempo llevar a cabo actos brutales contra aquellos que se oponían y oponen. Por este motivo, es tal vez la institución más condenada a nivel mundial por parte de discursos rebeldes que la catapultan como la entidad diabólica, discursos que sin embargo siempre corren el riesgo de ser censurados o eliminados

por el poder que tiene la Iglesia en distintas esferas de la sociedad. Calle 13 no se queda atrás, y Residente se lanza como el promotor del pecado:

*Vamos a quemarnos en el infierno
con el diablo, Residente,
el máximo exponente del pecado* (Tango del pecado)

La lírica de la banda satiriza y toma con humor los sacramentos y los íconos de la Iglesia, como el matrimonio, el purgatorio, el Edén, y los monaguillos. Veamos algunos ejemplos.

*Le tengo miedo al matrimonio
antes de casarme prefiero pelear con 20 demonios* (Ven y críticame)

*Se formó el jolgorio en el purgatorio
a mover los rabos y los cuernos
y a dejar pa' después el descanso eterno* (Tango del pecado)

*Estoy en el Edén, amén
un aren de niñas bailando sin sostén* (Fiesta de locos)

*Soy rebelde como un monaguillo en la Iglesia
fumando cigarrillo
sin que las monjas se lo sospechen* (Fiesta de locos)

Como es habitual en Calle 13, se retratan historias absurdas y cómicas (surrealistas diría Negrón-Muntaner) donde, en este caso, se le quita a lo religioso su habitual carga formal y protocolar. Valiéndose de elementos de la Biblia como el Edén o el purgatorio, se dejan en un segundo plano las rectitudes de la Iglesia para concentrarse en situaciones mundanas y azarosas, donde lo corporal toma nuevamente la posta: “*pelear con 20 demonios*”, “*mover los rabos y los cuernos*”, “*bailando sin sostén*”, “*fumando cigarrillo*”. En todos los versos encontramos pecados que la Iglesia condenaría, pero siempre representados en situaciones humorísticas. Las referencias satánicas al Diablo, los demonios, los rabos y cuernos son una constante a la hora de caricaturizar a la institución. Al referirse a la cúpula eclesiástica, nombradamente el Vaticano y el Sumo Pontífice, también se permite la carga bromista, pero se va un poco más allá:

*Se que al igual que el Papa
yo no me muevo ni pa' coger una lata
que soy un vago y que no tengo trabajo* (Madre de los enanos)

Hoy no te salva ni el Vaticano (Llégame a mi guarida)

*La mafia más grande vive en el Vaticano
con el truco de la fe se cogen a la gente
se cogen a cualquiera que piense diferente* (Calma pueblo)

Apreciamos en estos versos como se compromete al Vaticano y al Papa al retratarlos como una institución mafiosa y un vago respectivamente. Desde su poder, casi eterno, la Iglesia se vale de aquello que es más puro de la persona: su fe, y así mantiene perenne su papel de dominadora y 'dictadora' de las normas sociales, a través de la monopolización de los sacramentos y las interpretaciones de las escrituras. Sin embargo, estas constantes críticas a la Iglesia y su historia no se corresponden con una falta de fe, sino casi todo lo contrario.

Cargo con un rosario que me vigila (Pal' norte)

*Abuela no se preocupe
que en mi cuello cuelga la Virgen de la Guadalupe* (Pal' norte)

*Yo no creo en la Iglesia
pero creo en tu mirada* (La vuelta al mundo)

*Aunque soy ateo
rezo pa' que nunca me pase algo feo* (Prepárame la cena)

Soy todos los santos que cuelgan de mi cuello (Latinoamérica)

Lo que estas canciones evidencian es que no se trata de un desapego a la religión o a la fe, sino a la institución que históricamente promovió e interpretó las Sagradas Escrituras y con ello consiguió el monopolio del credo a base de la tortura sistemática, en lo que significó además la imposición de las creencias por parte de una institución europea ajena al colectivo latinoamericano. El único verso donde encontramos una actitud de negar la existencia de Dios es de la canción 'Preparame

la cena', donde Residente canta "aunque soy ateo", pero casi inmediatamente lo revierte a través del posterior "rezo". Por tanto, vemos que no se niega la existencia de Dios en ningún momento, sino que la crítica se concentra en el clero desde una propuesta totalmente secular.

Como dijimos, la tercera institución social que tiene su lugar en la poética de Calle 13 son las clases dominantes. Las palabras de López Cano parecen ser un buen punto de partida a la problemática: "En efecto, las sociedades latinoamericanas somos extremadamente clasistas: así eran los primeros pobladores, así eran los conquistadores españoles y así seguimos siendo nosotros. A diferencia de los países europeos, la división de clases es mucho más notoria en Latinoamérica (a lo que se suma la discriminación por el origen étnico) y su sociedad más heterogénea en sus prácticas y usos culturales." (López Cano, 2011: 236).

*Yo tengo del respeto que no se compra con plata
soy un tipo decente sin tener que usar corbata (Digo lo que pienso)*

*Cambia esa cara de seria
esa cara de intelectual, de enciclopedia
que te voy a inyectar con la bacteria
pa' que des vuelta como machina de feria (Atrévete-te-te)*

*No se necesita plata pa' moverse
necesita' onda y música cachonda (Baile de los pobres)*

*Tu eres clase alta, yo clase baja
tu vistes de seda, y yo de paja
nos complementamos como novios
tu tomas agua destilada, yo agua con microbios
tu la vives fácil y yo me fajo
tu sudas perfume, yo sudo trabajo (Baile de los pobres)*

*Los humildes se comieron a los nobles
para el 2020 vamos a ser el doble (El hormiguero)*

López Cano demuestra como en Latinoamérica la enorme brecha entre clases resulta en actos discriminadores que también entran en consonancia con el origen étnico de los sectores populares. Ante estos actos de segregación, Residente encarna con honor a ese hombre humilde de la periferia, descrito como más jocosos y cálidos

que la frialdad que ofrecen clases altas. A aquel le basta con música para bailar y “*un buen plato de bistec encebollado*”, de la canción ‘*La Perla*’, elementos que se consiguen sin grandes sumas de dinero y que no están basados en deseos materiales sino en el confort que brindan las pequeñas cosas. La canción ‘*Baile de los pobres*’ apela a un escenario clásico, donde la pareja se compone de alguien pobre y alguien rico, pero se lo redefine mediante intervenciones cómicas (“*tu tomas agua destilada/yo agua con microbios*”), y muestra una constante dialéctica entre Residente y su amada, posicionada entre las clases más pudientes puertorriqueñas.

Vemos como el desapego a lo material se torna extremadamente relevante: ya lo habíamos visto en referencias a cantantes de hip hop y lo percibimos nuevamente aquí, donde la búsqueda por lo esencial o lo auténtico está despojada de lo excesivo y ostentoso. Negrón-Muntaner propone que la relación entre Calle 13 y las clases altas también puede ser identificada en los apodos de Residente y Visitante (a los que volveremos en capítulos posteriores) y pone el foco en el aislamiento de estas: “*Calle 13 se refiere también de manera irónica a las “urbanizaciones cerradas” donde viven los sectores más pudientes. Alude así a la forma en que las clases medias y altas se aíslan de la mayoría de la población*” (Negrón-Muntaner, 2009: 1096).

El Estado, la Iglesia y las clases pudientes son representados como los estandartes históricos de una forma de vida que reprime al ciudadano común y humilde para que contribuya al buen funcionamiento del sistema, y así perpetúan su comodidad y concretan sus intereses personales a costa del sufrimiento ajeno. Hasta aquí hemos identificado a las tres instituciones más clásicas de los actos de protesta, sin embargo en Calle 13 siempre hay algo más: no se queda sólo con ellas, sino que interpela a un destinatario más:

*Tu papá está más cuadrao’ que un cuaderno
y no comprende mi lenguaje moderno* (Tango del pecado)

*Los literatos defensores del idioma
anticuados, que no bailan
quietos como momias* (Fiesta de locos)

*A las viejas les tiro con mi retórica mujeriega,
con un poquito de filosofía griega* (Cumbia de los aburridos)

A las mentalidades prehistóricas las capturo con groserías

luego las mato con retóricas (Digo lo que pienso)

*Si todavía a usted el Residente no lo convence,
es porque usted tiene la cabeza cerra' cuadrá'
como un cubo (A limpiar el sucio)*

Como vemos, Residente propone un nuevo destinatario relacionado con las generaciones pasadas a él, evidenciado en marcas como “papá”, “anticuados”, “viejas” o “mentalidades prehistóricas”. Se argumenta que estas personas no comprenden a Calle 13 ni tampoco las letras de Residente (“mi lenguaje moderno”) y por esto los acusa de tener una mentalidad cerrada y cuadrada. Sin embargo, Residente parece haber descubierto la fórmula secreta para contrarrestarlos: “las capturo con groserías/luego las mato con retóricas” o “les tiro con mi retórica”. De esta manera, a través de su “retórica” y sus salvajes e impredecibles actos de lenguaje, se protege de lo antiguo y lo viejo como forma de redimir lo presente y lo actual.

Es común mirar al tiempo pasado con nostalgia y añorarlo; aquello que no está suele ser más entrañable y querible que lo que tenemos por delante. Sin embargo, en Calle 13 ese sentimiento nostálgico se pierde por medio de retratar a nuestros progenitores como personas cerradas y oblicuas: se describe un pasado incomprensible, al que no se quiere volver y que no se reivindica. El pasado es nebuloso y turbio, representa una herencia sangrienta de dictaduras, inquisiciones y desapariciones, y son aquellas personas, quienes estuvieron antes, los que llevaron a cabo aquellas atrocidades, y por tanto son en gran medida los causantes de los problemas que nos azotan hoy. Se contraponen entonces la idea de estatismo frente al movimiento: si lo viejo es estático, lo nuevo es dinámico:

*Un poquito de tequila con sal
para estimular la espina dorsal,
y despertar todos los órganos de tu cuerpo
vamos a resucitar los muertos (Cumbia de los aburridos)*

*Abrán su mentalidad de Disney Channel
y maduren bailando hasta que se fracturen (Fiesta de locos)*

Residente se vale tanto de su retórica como del movimiento corporal y espontáneo y los promueve como las soluciones para enfrentarse no sólo a esas personas anticuadas y tercas que no lo comprenden, sino a la época que representan: un pasado negro, estático y frío. De esta forma, se intenta dejar atrás ese pasado para concentrarse en el presente y mirar hacia un futuro prometedor, aunque siempre teniendo consciencia de lo que fue el tiempo pretérito para no cometer los mismos errores.

Lengua

Nos hemos concentrado hasta aquí en los destinatarios que se construyen en el discurso de Calle 13, desde los protagonistas de la industria musical pasando por la mujer hasta las instituciones que determinan, en cierta medida, por donde transitan nuestras vidas. Como tal vez ha notado el lector hasta aquí, Calle 13 se caracteriza por tener un uso particular del lenguaje. En este capítulo discutiremos el acercamiento que tiene la banda a esta cuestión.

Por ser una banda que compone canciones con letra, podemos identificar un uso material del lenguaje como punto de partida para la lírica. Desde un punto de vista, se trata del nivel más abstracto de análisis, pero al mismo tiempo es la dimensión más material o física, ya que se necesita del lenguaje como elemento constitutivo de la lírica, esencial en la composición de canciones. Sin esto, ni podríamos empezar un análisis de su lírica porque no existiría. Después de esta aclaración, debemos decir que hemos encontrado no menos de cinco modos distintos de relacionarse con el lenguaje, y todos representan distintos niveles de análisis.

Al indagar sus canciones podemos encontrar que en gran cantidad de ellas se hace referencia explícita a procesos del lenguaje como el habla, la palabra, la escritura, la lírica y el idioma español. De esta manera, se representan situaciones donde el protagonista esencial es el lenguaje, no sólo desde el lado material del que hablamos (el lenguaje como herramienta para la lírica), sino desde el imaginario: el lenguaje como punto de partida temático. Estos versos de la canción *'Tango del pecado'* nos abren el juego y refuerzan el carácter anti-institucional del que habláramos en el capítulo anterior:

*Llegó la araña que el idioma daña
la Real Academia yo se la dejo a España
así que mala mía si me pongo perverso
pero es que tu me tienes escupiendo versos*

Vemos como se propone que el lenguaje lo configura uno mismo: las normas institucionalizadas de las entidades reguladoras son sólo un estorbo, y así uno *hace* su propio diccionario. Al hablar del lenguaje Calle 13 lo presenta en varias ocasiones como un aparato que puede lograr determinados objetivos. Las palabras no son únicamente elementos para describir estados, sino que son medios que pueden realizar acciones y capitalizar deseos. A continuación veremos algunos ejemplos que ilustran este concepto.

*Tengo ganas de degollarte con lo que escribo,
usando los peores adjetivos
pa' describir el encabronamiento que siento (Llégame a mi guarida)*

*Se trata de cómo con palabras
te puedo tumbar la carrera (Que lloren)*

Con dos palabras puedo tumbarte un par de dientes (Digo lo que pienso)

Con cada palabra este hombre te raja el yugular (La fockin' moda)

Te sigo dañando el sistema digestivo con todo lo que escribo (Fiesta de locos)

*Pa' rajarte el melón uso mi libreta,
el micrófono es mi metralleta (La crema)*

*Aprendí a escribir cabronerías en mi libreta,
y con un mismo idioma sacudir todo el planeta (Calma pueblo)*

Mis rimas te ponen tenso y te dan calambre (Calma pueblo)

*El diálogo destruye cualquier situación macabra
antes de usar balas disparo con palabras (Calma pueblo)*

*Digo 50 malas palabras por segundo
porque la realidad es que me gustaría cambiar
este puto mundo (Ven y críticame)*

En el aspecto formal, encontramos versos donde se combinan marcas propias de procesos de lenguaje como “*escribo*”, “*palabra*”, “*idioma*”, “*boquilla*” o “*rimas*” con verbos que poco tienen que ver con ello, por ejemplo “*degollarte*”, “*tumbar*”, “*rajar*”, “*dañando*”, “*sacudir*”, “*disparo*” entre otros. Estos términos, que en sus acepciones más convencionales poco tienen que ver entre sí y no suelen encontrarse juntos, en Calle 13 se mimetizan y se presentan en un mismo nivel que combina el acto del lenguaje con la violencia física. Los verbos representan aquí las acciones que los distintos actos del lenguaje pueden capitalizar, siempre teñidos de un tono amenazante.

Hay un paralelismo entre esta idea y la expuesta por John Austin en su serie de conferencias “*How to do things with words*”, donde el autor se planteó ir en contra de una concepción tradicional del ámbito académico que dice que el papel de los enunciados es describir estados. Austin propone que las palabras tienen un carácter realizativo (“*performative*” en inglés). Por ejemplo, cuando juramos, apostamos o damos nombre a algo, el hecho de decirlo inmediatamente realiza aquella acción. En palabras de Austin, “*expresar las palabras es, (...), un episodio principal, si no el episodio principal en la realización de aquel acto (de apostar o de lo que sea), cuya realización es también la finalidad que persigue la expresión.*” (Austin, 1998: 49). En este caso, Calle 13 también propone que las palabras no sirven únicamente para describir, sino también tienen el poder de realizar cosas.

Sin embargo, a diferencia de Austin, Calle 13 no le da importancia a qué palabras son las que efectivamente pueden capitalizar acciones (como “*juro*” o “*apuesto*”), sino que pone el foco en el poder potencial que tienen todas como un conjunto, es decir el lenguaje. Es un acercamiento más global al asunto, ya que no se molesta por estudiar las palabras, sino que las ve como una totalidad de elementos que tienen, entre una de sus cualidades, la de lograr cosas. Por esto, en el mundo de Calle 13 es posible degollar a alguien con lo que se escribe, tumbar dientes y carreras con palabras, o generar tensión y calambres con rimas. El lenguaje es funcional a los deseos de uno, y al hablar, cantar o componer Calle 13 cumple aquel episodio principal del que habla Austin y así concreta sus deseos. Por eso Residente canta:

*Vamos a faltarnos el respeto
usando el alfabeto completo (Mala suerte con el 13)*

Dice Negrón-Muntaner: “En términos formales el reggaetón se caracteriza por una extravagante ‘poeticidad’, es decir, por una gran fe en la palabra y en su capacidad de inventar espacios sociales alternos a través de la rima, la repetición y la aliteración.” (Negrón-Muntaner, 2009: 1095). En este contexto, la autora señala a Calle 13 como uno de los “eventos verbales” más importantes de las últimas dos décadas en Puerto Rico, por su particular y novedoso estilo de enfrentarse al lenguaje. Si vamos un paso más allá de lo que propone Negrón-Muntaner, encontramos que la fe en la palabra no se da únicamente por su capacidad de crear espacios sociales alternos, sino porque para Calle 13 el lenguaje puede lograr las acciones que otros elementos no. Es característico de los versos exhibidos anteriormente la presencia de la violencia y la amenaza. En vez de volcarse por la violencia física, que le es inaccesible, Calle 13 opta por la del lenguaje; la banda presenta un juego entre la palabra y la violencia, donde mediante el lenguaje se modifica lo corpóreo.

Habíamos visto la importancia que se le da al lenguaje como herramienta para la lírica cuando vimos como se interpela a los otros protagonistas de la industria, acusándolos de que sus letras son pobres, poco creativas y ordinarias. Encontramos también que al hablar de la lírica, Residente no sólo se centra en sus rivales, sino que toma sus rimas como punto de partida y reflexiona sobre ellas. Veamos algunos ejemplos.

Se trata de que cada rima que haga quede inmortalizada (Que lloren)

*Yo deletreo sobre todo lo que me rodea,
no le llames loco al que para decir la verdad nunca gaguea
Mis versos no titubean
mucho menos en tus oídos* (Que lloren)

*Mi lengua no discrimina entre
dúos, reyes y reinas,
a todos los voy a tratar
con la misma saliva* (Que lloren)

*Mezclo lo que veo con lo melódico
yo estoy aquí para contarte lo que no cuentan los periódicos* (Calma pueblo)

*Así que mala mía si me pongo perverso
pero es que tu me tienes escupiando versos* (Tango del pecado)

Tirar un par de rimas radiactivas (Sin coro)

Lo que suelto por el mic baja caliente (Sin coro)

*Todo lo que yo te hable va a ser desagradable,
muy inteligente y supuestamente poco saludable (Ven y críticame)*

Rimando con franqueza soy todo un académico (Digo lo que pienso)

Mis letras groseras son más educadas que tu silencio (Digo lo que pienso)

*Con un buen manejo del vocablo,
rimando hay pocos caballos en el establo (Digo lo que pienso)*

Lo mío es soltar la lengua y que resbale por la pista (Digo lo que pienso)

De alguna forma, estos versos comprenden un mecanismo autorreferencial como los que analizáramos en capítulos anteriores, pero menos explícito. Aquí la autorreferencia no se da al sujeto, sino a su obra. Las marcas “*lo que escribo*”, de “*mis rimas*”, “*mis letras*” o “*con cada palabra*”, provocan un flechaje hacia atrás, hacia la totalidad de la obra de Calle 13, y por ende hablamos de un fenómeno anafórico. Se forma un círculo donde se apela a las canciones previas y por tanto se les vuelve a dar entidad a las ideas expuestas anteriormente. Sin embargo, también son un flechaje hacia el propio discurso, ya que “*mis rimas*” o “*mis letras*” son, efectivamente, las que Residente ejecuta en ese momento.

Hay una segunda operación, que tiene que ver con el proceso creativo del artista, en este caso el de composición de canciones. El verso “*yo delecto sobre todo lo que me rodea*” apela al momento en que el compositor se sienta a escribir canciones y a aquellas cosas que lo inspiran para hacerlo. De esta manera, hay una aceptación por parte del sujeto de discurso de su propio trabajo, y no se esconde el hecho, sino que se lo esclarece. El yo habla abiertamente de su trabajo como una construcción abstracta y subjetiva. Por ende, el proceso que se lleva a cabo para componer la canción es tan importante como la finalidad de la misma. También está presente la necesidad de escribir por parte del autor, casi como una necesidad de escribir para vivir.

Se enfatiza mucho en el concepto de la rima: Residente, al hablar de sus líneas o sus escritos opta por la palabra “rima” en la mayoría de los casos. Esto nos lleva a

pensar en las rimas que efectivamente se producen a lo largo de las canciones, que indudablemente están muy presentes. Sin embargo, Calle 13 no se caracteriza por rimar *absolutamente* todos sus versos. Las últimas sílabas de los versos coinciden (de manera asonante o consonante) en la gran mayoría de los casos, pero en otros no. Por tanto, podemos argüir que las “rimas” refieren, más que al hecho concreto de la rima en la última vocal acentuada, al conjunto de la lírica de Calle 13, despojado de lo que tradicionalmente entendemos por aquella palabra.

A propósito de esta particularidad con la rima, tomaremos algunos versos de una de las canciones más populares del dúo boricua, ‘*Atrévete-te-te*’ para intentar indagar más en sus rasgos.

*Atrévete te te, salte del closet
destápate, quítate el esmalte
deja de taparte, que nadie va a retratarte
levántate, ponte hyper*

*Préndete, sácale chispa al starter
préndete en fuego como un lighter,
sacúdete el sudor como si fueras un whiper
que tu eres callejera, Street Fighter*

Esta canción presenta rimas consonantes pero con el detalle que son palabras en inglés las que completan el juego. Encontramos una suerte de paradoja, ya que dijimos antes que se tiene gran fe en el lenguaje español, pero en la lírica la presencia de anglicismos nos hace, cuanto menos, poner en duda o reconsiderar aquella afirmación. Una banda que recurre a la rima como instancia fundamental de la lírica es la uruguaya El Cuarteto de Nos. Sus canciones generalmente apelan a lo absurdo, con ocurrencias humorísticas y anglicismos que dialogan con las operaciones que identificamos en Calle 13. Tomemos dos canciones de El Cuarteto de Nos:

*Yendo un weekend a lo de Damián
tenía urgencia de hablar con el man
caminé porque pinche mi van
vi una mina de la que soy fan*

*Una que sale por el canal Sony
en una serie que esta con un pony*

*y en mi casa del barrio Marconi
siempre la veo tomándome un Johnny*
(Yendo a la casa de Damián, El Cuarteto de Nos)

*Ya me hice un lifting
me puse un piercing
fui a ver al Dream Team
y no hubo feeling
me tatué al Che en una nalga
arriba de mami para que no se salga*
(Ya no se que hacer conmigo, El Cuarteto de Nos)

Al igual que en el caso de Calle 13, El Cuarteto de Nos apela a palabras en inglés para completar sus rimas. En los tres objetos de estudio vemos como el uso del inglés tiene registros de comicidad que llegan al absurdo y el sinsentido. Los versos como “*tenía urgencia de hablar con el man*”, “*fui a ver al Dream Team/y no hubo feeling*” o “*sacúdete el sudor como si fueras un whiper*” indudablemente retratan situaciones quiméricas y extrañas que reclaman la complicidad del oyente. El uso del idioma inglés se justifica, por lo menos en estos casos, por retratar momentos surrealistas, y así al mismo tiempo se lo ridiculiza. Las referencias en los tres casos a íconos de la cultura popular como Street Fighter, Sony, Johnny (Walker) o Che Guevara contribuyen todavía más a las ironías sobre el idioma foráneo.

Por último, identificamos una operación que llamaremos, a falta de un mejor mote, *meta musical*, ya que la lírica misma reflexiona sobre la canción o el disco que la engloba.

*Mi música no es para las discotecas
mi música es para sembrar una semilla
en un par de cabezas huecas (Que lloren)*

*Les prometemos que en este disco
no usaremos malas palabras (Intro – Residente o Visitante)*

*Yo no entiendo esta canción
pero la bailo como sea (Fiesta de locos)*

Un poco de perversión en la canción no viene mal (Fiesta de locos)

Esta canción no necesita coro (Sin coro)

Esta canción la compuse sin escuchar como Beethoven (Muerte en Hawaii)

Dice Paolo Fabbri, “*A diferencia de otros sistemas (visual, gestual, musical, espacial, etc.) la lengua es capaz de nombrarse a sí misma y a los otros signos de la cultura.*” (Fabbri, 2000: 24). Sin embargo, por su estrecha relación con el lenguaje y actos del habla, y, como hemos dicho antes, por ser un fenómeno narrativo en una de sus dimensiones, debemos decir que la música tiene la capacidad de reflexionar sobre sí misma. Esto lo vemos rápidamente en esta selección de versos, donde la canción (o el disco) habla de sí al mismo tiempo que es ejecutada. Siendo justos, debemos aceptar que Fabbri se refería a obras musicales instrumentales, pero también debemos comprender que por esta conjunción indivisible entre música y lengua en canciones con letra, la música puede nombrarse, pensarse y estudiarse a sí tomando prestado el elemento autorreferencial propio del lenguaje.

La fe en el lenguaje como elemento movilizador se representa de la manera más pragmática: combinando actos del lenguaje con acciones determinadas. Así, se realza el poder del lenguaje español y la importancia del proceso de la escritura, y se lo contrapone con el inglés: su uso sólo se justifica si lo tomamos para ridiculizarlo. Por tanto, se reivindica lo local y se lo toma no sólo para llegar a una descripción acabada de los fenómenos, sino para comenzar el a emprender el cambio pacífico desde el lenguaje.

Espacios

Si hay algo en lo que podemos estar de acuerdo es que Latinoamérica es un espacio físico y definido, por ende analizar los espacios en las canciones nos podrá dar más evidencias de la problemática general de la tesis. Y Calle 13 se relaciona con los espacios desde su mismo nombre. La calle es el escenario de lo popular, de las expresiones sociales, políticas y culturales de la era moderna. La opinión pública se manifiesta en ese espacio que llamamos “calle” y que todos identificamos fácilmente, pero a la hora de definirlo encontramos que se trata de una designación extremadamente vasta y ambigua al mismo tiempo.

Al autoproclamarse así, de alguna forma asume una responsabilidad social de representar la lucha de lo popular como “nêmesis” de las clases altas. La banda toma como bandera lo marginal y lo bajo, y así se autodenomina como “calle”. Se apropia,

además, del lugar físico en el cual se originó en Trujillo Alto (la Calle 13), y de nuevo vemos como lo autobiográfico se iguala a lo ficcional y construido. En palabras de Herschmann, los jóvenes del hip hop “... *expresan su ciudadanía a través de la movilización en las calles...*” (Herschmann, 2009: 134), y por tanto las posibilidades de movilización y articulación en la periferia se ven amplificadas gracias a la injerencia del hip hop en la cultura popular. Aunque en su habitual retorcimiento del orden establecido, Residente canta en la canción ‘*Que lloren*’:

*Perdona que lo subraye nuevamente,
yo no soy calle
y si veo alguna tripa algún día
puede que me desmaye
o que el corazón me falle*

La paradoja –si es que es el término indicado– que se da no es tal vez suficientemente importante como para detenernos mucho tiempo en ella, pero si nos deja ver y recordar como los mensajes de Calle 13 suelen ser juegos ambiguos que encuentran “contradicciones” subyacentes en diferentes niveles.

Esta relación particular de la banda con los espacios también se plasma en los apodos de los integrantes, *Residente* y *Visitante*. Como dijimos antes, los motes provienen del lugar que habitaron Pérez y Cabra en su infancia. E inevitablemente, al hablar de residencia y visita, inferimos que hay un espacio, un escenario que determina la designación de “residente” o “visitante” de acuerdo a diversos factores. No se trata de categorizaciones definitivas, uno puede residir en un determinado espacio y luego abandonarlo, como así ser foráneo y luego habitarlo.

Por ende nos encontramos con apodos que se alejan de la nominación tradicional –derivados de nombres propios o características físicas (Juanma, Negro, Gordo)– y se definen en términos espaciales. En palabras de Negrón-Muntaner, “...*estos alias proponen nuevas modalidades de comunidad que no están definidas exclusivamente por la familia tradicional ni por la nación, sino por la movilidad física y la afinidad.*” (Negrón-Muntaner, 2009: 1096). Si bien es cierto que hay apodos que se proceden de espacios (Chileno o Turco), tienen más que ver con sitios geográficos definidos que con la movilidad urbana que proponen tanto Negrón-Muntaner como Herschmann.

En el momento de analizar la lírica en busca de los espacios que sean sistemáticos, no encontramos demasiadas referencias espaciales concretas. Tampoco hay evidencias que hablen de espacios exteriores e interiores, dicotomía clásica del arte. En este sentido, el escenario donde se desarrolla la canción aparece indefinido pero hay un patrón sistemático que se repite.

Aquí no hay reglamento (Cabe-c-o)

Aquí se respeta o se te espeta (Pi Di-Di-Di)

Aquí hay suficiente pulpa pa' echarles la culpa (Madre de los enanos)

Aquí se compone con bloque y cemento (La crema)

*Aquí no hay alfombra,
aquí bailamos en el fango (Cumbia de los aburridos)*

Aquí se vale to' si tu te atreves (Se vale to-to)

Aquí se come sin cubiertos a lo vikingo (Eléctrico)

Aquí todas las boricuas saben karate (Atrévete-te-te)

Aquí no hay mentiras, no hay feka (Tal para cual)

Aquí se baila como bailan los pobres (Baile de los pobres)

*Aquí llegaron las hormigas,
vamos conquistando tierras enemigas (El hormiguero)*

*Aquí no hay racismo, no se trata de raza,
si trabajo aquí pues aquí tengo mi casa (El hormiguero)*

Aquí se comparte, lo mío es tuyo (Latinoamérica)

Aquí se respira lucha (Latinoamérica)

Aquí no hay cuchillos ni pistolas (La jirafa)

Aquí no hay metras ni pistolas (Vamo' animal)

Aquí no hay armas (Digo lo que pienso)

La marca “aquí” es la única referencia espacial que encontramos a la hora de buscar espacios en las canciones. La primera definición que da el *Diccionario de la lengua española* del adverbio “aquí” es “*En este lugar*”¹³. Por tanto, “aquí” refiere al lugar en que se encuentra el sujeto hablante, el espacio desde donde pronuncia aquellas palabras – en este caso desde donde las canta. “*Aquí*” no es una marca de deixis espacial sino subjetiva, es el lugar interdiscursivo o enunciativo desde donde se habla. Se produce un quiebre con la referencialidad espacial clásica y el ámbito no está signado por un lugar físico determinado, sino por la presencia del sujeto, que en este caso es Residente. El terreno pasa a estar atado al enunciador: su voz confirma la existencia de un espacio, y su ausencia lo anula.

Los límites entre lo externo y lo interno se tornan inexistentes: “aquí” es una nebulosa que rodea al enunciador, y cuyo fin es poco nítido. Esa turbiedad se corresponde en Calle 13, sabemos gracias a esta marca que *hay* un lugar desde donde habla Residente, pero ese espacio está indefinido en el discurso. Por lo tanto, debemos definir el espacio en términos de Residente; si él está presente, hay un espacio desde donde Calle 13 desarrolla su obra, sino no. Así, queda en un segundo plano el lugar desde donde se habla y volcamos nuestra atención hacia quién enuncia. Tampoco lo temático en relación al “aquí” presenta fuertes núcleos de unión, y varía en torno a cada canción. Sin embargo, en los últimos tres versos transcritos se propone que “aquí” es un espacio pacífico, donde reina el diálogo y se hecha por tierra la violencia.

Los pocos casos donde encontramos una referencialidad espacial concreta son aquellos que tienen como espacio a Puerto Rico, país del cual es oriundo Calle 13; a continuación veremos algunos ejemplos.

Porque aquí en Puerto Rico somos los más jodones (Pi Di-Di-Di)

*Aquí en Puerto Rico casi to' el mundo es molleto,
aquí aunque seas blanco eres prieto (Pi Di-Di-Di)*

*Los protagonistas en la escena,
¡Todo Puerto Rico! (La crema)*

*Directamente desde Puerto Rico,
la colonia más importante del mundo*

¹³ Diccionario de la lengua española (DRAE). Definición disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=aqu%C3%AD> (visitado el 4 de marzo de 2014)

*y el único lugar donde le prestan mas atención a Miss Univefrso
que a la educación (Intro – Entren los que quieran)*

*Oye, esto va dedicado a todos los barrios de Puerto Rico,
dedicado al barrio de La Perla (La Perla)*

*Aquí nació mi mai y hasta mi bisabuela
este es mi barrio y yo soy libre como Mandela (La Perla)*

*Desde las Antillas
pa' todas las pandillas (Llégale a mi guarida)*

*Taíno nadando frente a la Piedra Escrita,
los mejores residentes (Intel-lú-Ayala)*

La espacialidad es una de las dimensiones que hacen que el caso puertorriqueño resalte por sobre otros, un fenómeno político-geográfico que también tiene su eco en la lírica de Calle 13. Sin embargo, más que la referencia espacial concreta (que efectivamente encontramos), Calle 13 propone a Puerto Rico como un espacio discursivo cuya dimensión central es la matriz política, como un espacio desde donde se construye una identidad forjada en el antagonismo.

En ningún momento Residente se refiere a Puerto Rico como una parte de Estados Unidos, sino que se apela al paisaje urbano-barrial de la isla, a las clases carenciadas (“*pandillas*”, “*barrio*”, “*prieto*”) como forma de oponerse a la posibilidad latente de ser un estado definitivo del país del norte. Se lo presenta como un espacio unido, que comparte la misma ideología en cuanto a la idea de constituirse como nación independiente, y es el sujeto de Residente el eje unificador de la isla: “*¡Todo Puerto Rico!*”. También, en dos canciones, la preposición “desde” denota algo que ya sabemos, el punto del cual procede Calle 13, nombradamente Puerto Rico y las Antillas.

Las referencias en canciones al legado de la cultura taína como la Piedra Escrita, el Río Saliente, el cacique Agüeybaná y el areyto (una tradicional celebración taína) se proponen el resurgir de las tradiciones más añejas de la isla. Estas referencias a los primeros pobladores marcan una diferenciación con aquellos que llegaron luego, sean españoles o norteamericanos, y además propulsa a los taínos como los verdaderos y legítimos herederos de Puerto Rico. En la canción ‘*Intel-lú-Ayala*’ Residente llama a los indios taínos los “*mejores residentes*” de Puerto Rico, y con

respecto a los norteamericanos dice “*Gringo de 107 años atrás peor visitante*”; en la canción ‘*Pi-Di-Di-Di*’ les dice “*ustedes son visita*”. La verdadera identidad boricua no se encuentra en los conquistadores sino en los nativos. A diferencia de lo que mencionáramos antes, esta era pre colonial representa un pasado que sí se quiere rememorar porque describe una época en la cual la isla era independiente.

Latinoamérica

Sin dudas este es el capítulo más importante de nuestra tesis, porque se propone indagar en corazón de la problemática: ¿cómo retrata Calle 13 a Latinoamérica? ¿Qué operaciones lleva a cabo, qué procesos de significación identificamos cuando se refiere al continente? Seguramente no podríamos haber llegado hasta aquí sin emprender el largo camino que nos llevó por otras instancias de la producción de sentido en la lírica de Residente y Visitante. Los procesos que identificamos respecto a esta cuestión son diversos y amplios, pero con orden podremos ir reflexionando sobre cada uno de ellos.

Como dijimos anteriormente, Calle 13 trascendió las fronteras puertorriqueñas para convertirse en una banda internacional que transformó las expectativas del mercado vernáculo y el latinoamericano desde 2005, y se mantuvo estable en ese pedestal tanto a base de sus éxitos musicales como de su injerencia en la cultura popular latina. La aceptación que encontró en el continente siempre fue respondida por el grupo con giras por diversas ciudades y con el compromiso hacia varias causas sociales; así se convirtió en poco tiempo en una banda que a cualquier lugar que llegaba era esperada por miles de fanáticos. Además, el contexto sociopolítico regional en el cual vivimos hoy representa una de aquellas etapas históricas que destaca García Canclini, donde lo *latinoamericano* se potencia con una preponderancia sustantiva en la vida del continente.

Fue la canción ‘*Latinoamérica*’ la que propulsó la discusión sobre los avatares de América Latina y abrió nuevamente las reflexiones sobre un tema que parecía haberse quedado en el olvido de los discursos culturales contemporáneos de la región. Sin embargo, previo a esta canción de su cuarto álbum ya encontramos marcas que ponen sobre el tapete el tema de la integración americana. En la canción ‘*Esto con eso*’, Residente mismo se define como el que hace mover al continente:

*El que pone a la cultura latina
a mover esos glúteos
como terremoto en China*

Para comenzar el análisis, nos enfocaremos en algunos versos que contribuyen a la imagen de una América saqueada por los colonizadores europeos.

*Soy,
soy lo que dejaron,
soy todas las sobras de lo que se robaron (Latinoamérica)*

*Llegó el abusador
como colonizador español (Fiesta de locos)*

*Que se jodan los abusos del 1800
ayer éramos diez, ahora somos quinientos (La crema)*

De nuevo vemos como al hablar del pasado se lo presenta como un tiempo cruel, donde los nativos del continente fueron subyugados a un poder externo por medio de una dominación feroz y sanguinaria. Esta idea de continente saqueado tiene un paralelismo con la matriz fundante de *Las venas abiertas de América Latina* de Galeano. Ambos actores, Calle 13 y Galeano, culpan a los colonizadores de los males de nuestra época, que a través de abusos y robos dominaron a civilizaciones milenarias, los legítimos habitantes de estas tierras, para su propio beneficio del otro lado del Atlántico.

Asímismo, Calle 13 vuelca gran esfuerzo en retratar los paisajes latinoamericanos, con mecanismos donde se los presenta como accidentes geográficos que hacen de esta región un lugar paradisíaco. Veamos a continuación algunos ejemplos.

*Aquí yo tengo de to' no me falta na'
tengo la noche que me sirve de sabana,
Tengo los mejores paisajes del cielo (La Perla)*

*Yo lucho por un paisaje bien perfumado
y por un buen plato de bistec encebollado (La Perla)*

Este hombre se hidrata con lo que retratan mis pupilas,

cargo con un par de paisajes en mi mochila (Pal' norte)

*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 (Latinoamérica)*

*Tengo los lagos, tengo los ríos
tengo los dientes pa' cuando me sonrió
la nieve que maquilla mis montañas
tengo el sol que me seca y la lluvia que me baña (Latinoamérica)*

*Quiero correr por siete lagos en un mismo día
sentir encima de mis muslos el clima de tus nalgas frías
llegar al tope de la sierra, abrazarme con las nubes
sumergirme bajo el agua y ver como las burbujas suben (La vuelta al mundo)*

Aquí hay mucho sol, mucha playa, mucha ola (La jirafa)

América se presenta como un escenario bello por naturaleza, con infinidad de recursos geográficos imposibles de encontrar en otra región del planeta. No sólo se hace hincapié en su geomorfología sino también en sus diversos climas: tropicales, áridos, frío, templado, etc. Se describe con énfasis la morfología del espacio, identificada en marcas como “paisaje bien perfumado”, “el sol que me seca”, “la lluvia que me baña” o “abrazarme con las nubes”, imágenes visuales, olfativas y táctiles que se multiplican y llenan de frescura las descripciones del lugar. Apelando a nuestros sentidos y a nuestro aparato cognitivo, Calle 13 nos lleva a un lugar soñado y armónico.

Los paisajes suplen las carencias que América Latina tiene en términos económicos y políticos, porque se presentan como una puerta de escape hacia lo esencial del hombre, hacia una búsqueda espiritual que desconoce del exceso material, “aquí yo tengo de to', no me falta na'”. Sin embargo, también presentan una oportunidad para hacerle frente a las inequidades sociales, como una fuente casi inagotable de recursos, un caudal de riquezas endógenas al continente. La poética de Calle 13 propone una utopía ecológica con un uso responsable del paisaje y con conciencia de lo que tomamos de este, como si fuese un regalo de Dios que debemos tomar con atención y gratitud. En otros discursos de la red de semiosis también encontramos referencias al aspecto natural del continente:

*Siento al caminar
toda la piel de América en mi piel* (Canción con todos, Mercedes Sosa)

*Sol de Alto Perú
rostro Bolivia, estaño y soledad
un ser de Brasil besa a mi Chile* (Canción con todos, Mercedes Sosa)

*Levántate y mira la montaña,
de donde viene el viento el sol y el agua* (Plegaria a un labrador, Víctor Jara)

*La patria está
forjando la unidad
de norte a sur
se movilizará
desde el salar
ardiente y mineral
al bosque austral* (El pueblo unido jamás será vencido, Quilapayún)

Estas canciones, emblemáticas de la Nueva Canción Latinoamericana, también glorifican las riquezas naturales y las ponen como un factor de unión del continente, más allá de las fronteras político-geográficas de los países. La plataforma continental desconoce de aquellas fronteras, que en definitiva son fruto de la mano del hombre en el paisaje. Y no sólo son fruto de la mano del hombre, sino de un hombre que era extranjero a estas tierras, el europeo que llegó a partir del siglo XV y modificó para siempre la distribución socio-política de América. Sin embargo, este aspecto natural como núcleo de la unión latina también se resalta en bandas contemporáneas a Calle 13, como la argentina La Mancha de Rolando:

*Es que esta tierra nació bendecida
tiene agua y todos los climas
seguiremos a Simón Bolívar,
uniremos América Latina* (Cabrón, La Mancha de Rolando)

A propósito de estos versos, en la canción '*Latinoamérica*' Calle 13 contrapone de nuevo la idea de espacio natural frente al poderío económico:

*Tu no puedes comprar al viento,
tu no puedes comprar al sol,
tu no puedes comprar la lluvia,*

tu no puedes comprar el calor,

*Tu no puedes comprar las nubes,
tu no puedes comprar los colores,
tu no puedes comprar mi alegría,
tu no puedes comprar mis dolores*

Se plantea una arena donde se encuentra el aspecto natural (viento, sol, lluvia, calor, nubes) y la presencia del destinatario europeo o norteamericano representado en el pronombre “tu”. Identificamos entonces una referencia al destinatario que desea explotar los recursos naturales para un beneficio económico. Así como las fronteras geográficas son resultado de la mano del hombre en la tierra, también lo es la explotación de los recursos naturales y los dividendos que esta explotación genera. Si el dinero y las divisiones políticas son inventos del hombre, el paisaje es un invento de Dios, por tanto acercarse a lo natural nos lleva a nuestra verdadera esencia.

La idea de unidad continental que vemos representada a través de las descripciones de la naturaleza local también se presenta de otras maneras, por ejemplo al vincular espacios geográficos distantes en los versos:

*Veo las luces de La Perla desde Panamá
brillando en clave morse y me invitan pa' allá (La Perla)*

*Con mis pezuñas de cordero,
me propuse recorrer el continente entero (Pal' norte)*

*Vodka, ron y cerveza en el aire
brindando de México hasta Buenos Aires (Fiesta de locos)*

Si dijimos antes que en Calle 13 las palabras pueden hacer cosas, aquí vemos como la poética diluye las barreras físicas de lugares extremadamente distantes (“México hasta Buenos Aires”) y los vínculos entre espacios geográficos apartados se hacen plausibles. En este espíritu de unidad latinoamericana también subyace con fuerza una idea de camaradería y amistad, veamos los siguientes ejemplos:

*Sobre nuestra unidad no debe haber preguntas
frente al peligro las hormigas mueren juntas (El hormiguero)*

Aquí se comparte, lo mío es tuyo (Latinoamérica)

*Conmigo viene Panamá,
El Chorrillo y Curundú
También viene El Callao en Lima, Perú
Desde Tijuana hasta Chiapas también viene Tepito
En Argentina Villa 31, Villa Fiorito*

*Caminando con elegancia los de Chile desde la Araucanía
Hasta Villa Francia en Puertoorro
Si no la haces, tienes que hacerla
También conmigo viene la gente de La Perla*

*Villa España, Covadonga, Barbosa, Lloréns
Puerta e' Tierra, Canales, Las Monjas también
Ojalá el barrio 13 y el 18 se unan
Aguablanca de Cali, Medellín las comunas*

*Ciudad Bolívar en Bogotá, que es la que hay
Chacarita en Paraguay,
Barrio Borro en Uruguay,
Brasil y todas su favelas
Barrio Pinto, Salinas
y el 23 de enero en Venezuela (Los de atrás vienen conmigo)*

Aquí también vemos como en los mismos versos se combinan espacios extremadamente distantes, que por presentarse juntos se mimetizan e igualan. La marca “los de atrás” no sólo remite a los que se encuentran posicionados detrás de Residente, en un aspecto puramente compositivo, sino a aquellos sujetos marginados por el sistema, los que se encuentran “atrás” en la configuración sociopolítica que conforma a los países. Por tanto vemos nuevamente como al hablar de unidad, hay una aceptación de lo bajo y se apela a las clases necesitadas como elemento unificador, nombrando asentamientos, villas miseria y favelas de todo el continente.

El espíritu de camaradería reina entre estos sectores, lo demuestran versos como “lo mío es tuyo”, “me invitan pa' allá” o “las hormigas mueren juntas”. Y si bien se toma como bandera lo bajo, de alguna manera se retrata una inclusión total del continente, que cruza la masa, desde las clases carenciadas hasta los sectores más adinerados, y donde Residente se catapulta como el eje central sobre el cual reposa esa unidad. La inclusión de algunos versos en portugués en su canción insignia, ‘Latinoamérica’, también brinda más evidencia de una hermandad total del

continente; no es sólo el elemento del lenguaje el que une a Latinoamérica, sino el espacio compartido y los intercambios culturales, que van más allá de un idioma y por tanto incluye a países como Brasil.

Toda la historia de América Latina ha estado signada por la sangre, en conflictos que incluyen luchas armadas como las inquisiciones, guerras de guerrillas, revoluciones, dictaduras y desapariciones. No es sólo un factor de la época moderna, sólo basta remontarse a pensar en los primeros años que los colonizadores europeos llegaron a estas tierras e instantáneamente cercenaron al aborigen latinoamericano a su gusto. Esta historia negra tiene un trasfondo muy complejo que Calle 13 también retrata a través de referencias a conflictos concretos como la guerra de guerrillas y la lucha por la independencia.

*La guerra la peleamos sin tener que usar fusiles
de bloque en bloque como los albañiles (El hormiguero)*

Prefiero morir como rebelde que vivir como esclavo (El hormiguero)

*Si el vaquero nos maltrata
puede ser que a las hormigas le salga lo de Zapata (El hormiguero)*

*Yo soy un rebelde con causa
soy un guerrillero de la tierra
nacido y criado en la sierra
entre la maleza, por la cordillera de la guerra (Llégale a mi guarida)*

*La operación Cóndor invadiendo mi nido
perdono pero nunca olvido (Latinoamérica)*

Residente se autorretrata como un rebelde con causa, y remite a los miles de combatientes de guerrilla que pelearon en Latinoamérica por una causa digna. Sin embargo, a diferencia de estos, el líder de Calle 13 propone una guerra “*sin tener que usar fusiles*”, a través del método de protesta pacífico que ofrece la canción y el lenguaje. El verso “*perdono pero nunca olvido*” nos remite a aquel pasado oscuro que debemos dejar atrás pero no olvidar, ya que si lo perdemos de vista corremos el riesgo de volver a cometer esos errores; el verso también hace referencia a la conocida frase “*nunca más*”, que se dio en el marco del revisionismo histórico sobre las dictaduras latinoamericanas. Las referencias a las desapariciones que se vivieron en países como

Argentina, Brasil o Chile durante aquellas feroces dictaduras son un elemento que no podía ser obviado en la poética de Calle 13. Así, en la canción ‘*Latinoamérica*’ Resiente canta “*Soy la fotografía de un desaparecido*”, verso paralelo a los expuestos por el panameño Rubén Blades en su obra ‘*Desapariciones*’:

*¿Adónde van los desaparecidos?
Busca en el agua y en los matorrales
¿Y por qué es que se desaparecen?
Porque no todos somos iguales*

Sobre el final de la canción ‘*El hormiguero*’ de Calle 13 encontramos una serie audios de discursos políticos, entre ellos uno de Ernesto “Che” Guevara, donde se escucha al rosarino decir “... *hasta conquistar la verdadera independencia*”, tomado de un discurso que dio este ante la ONU en diciembre de 1961¹⁴, o otra proclama del revolucionario que pregona la clásica “*patria o muerte*” de 1964¹⁵. Además, se rescata una declaración de 1994 del Subcomandante Marcos, mexicano líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), y dice “*De llamar al pueblo mexicano todo a luchar...*”¹⁶. Estos audios apropiados por Calle 13 componen un conjunto de declaraciones contestatarias de revolucionarios latinoamericanos que, con una marcada ideología de izquierda y desde la guerrilla, se paran frente al imperialismo norteamericano y frente a quienes desde el continente apoyan ese orden.

Se apela a figuras y personalidades comprometidas con la causa independentista como Emiliano Zapata en México y Che Guevara en Cuba. Este último ha sido, históricamente, el símbolo de la liberación latinoamericana del orden opresor norteamericano. Incontables discursos se apropiaron de sus declaraciones, de su historia y de su imagen para exponer una Latinoamérica libre de las opresiones externas. Así lo reflejan por caso estas canciones de Víctor Jara y Noel Hernández, chileno y puertorriqueño respectivamente e intérpretes de la Nueva Canción:

*Vengo cantando esta zamba
con redoble libertario*

¹⁴ Discurso disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=5q1mBDhW2uw> (visitado el 4 de febrero de 2014)

¹⁵ Discurso disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=y1gX5NzBeIQ> (visitado el 4 de febrero de 2014)

¹⁶ Discurso disponible en <http://aristeguinoticias.com/3012/mexico/de-que-nos-van-a-perdonar-subcomandante-marcos-en-1994/> (visitado el 4 de febrero de 2014)

mataron al guerrillero
Che comandante Guevara
selvas pampas y montañas
patria o muerte su destino (Zamba del Che, Víctor Jara)

Enfrentemos primero a la muerte:
traicionar a la patria jamás (Venceremos, Víctor Jara)

Guerrillero, guerrillero
en la calle o en la selva
y en tu sombra la figura
de Ernesto Che Guevara (Guerrillero, guerrillero, Noel Hernández)

La premisa de '*patria o muerte*' tomada de Ernesto Che Guevara es una proclama que no permite una segunda alternativa: o se apoya a la patria o se convierte uno en un exiliado de esta; pero por otro lado, catapulta la idea de nación como un ente paternal, que brinda protección a los individuos que en ella habitan y que sólo pide la lealtad de sus ciudadanos. Se reivindica el nacionalismo y lo "nuestro" como proyecto esencial en las distintas naciones latinoamericanas en busca de independencia. Sin embargo, los nacionalismos también se contraponen o atentan a la idea de una integración latinoamericana total. Hay un punto contradictorio entre la patria como un ente autónomo y la integración continental, y aquí retomamos el concepto de Gilman sobre la eliminación de fronteras nacionales: para lograr una Latinoamérica unida, todos los países que la componen deben realzar su nacionalismo pero respetar al otro sin competencias ni remordimientos. Desde ese punto de armonía entre naciones distintas pero iguales se puede comenzar a pensar el sueño de una integración total.

Como vimos, las referencias al Che Guevara y la Revolución cubana son otra marca que iguala a Calle 13 con la Nueva Canción; la banda retoma el concepto de la patria como institución primaria y también la relaciona con lo paternal y maternal:

Soy lo que me enseñó mi padre,
el que no quiere a su patria
no quiere a su madre (Latinoamérica)

En las revoluciones históricas siempre estuvo latente la convicción de que la lucha está justificada en pos de pelear por un futuro mejor, tanto para la patria como

para las generaciones venideras. Es en esta coyuntura donde el poder de la canción se realza como un arma pacífica que con palabras busca redimir la paz social, en definitiva el principal objetivo de la canción de protesta. La banda propone sus canciones como motores de cambio y destaca el poder de la canción:

Yo canto porque se escucha (Latinoamérica)

Si quieres cambio verdadero, pues camina distinto (La vuelta al mundo)

Se mata por montones

las balas son igual de baratas que los condones

hay poca educación, hay muchos cartuchos

cuando se lee poco se dispara mucho (La Bala)

Para comenzar a emprender el camino hacia la paz, hay que concentrarse en los detalles que la hacen imposible. No se pone el énfasis en la cuestión política, sino una la matriz más práctica: para lograr una mejor calidad de vida se deben eliminar las balas y las armas. Sin embargo, por ser un desafío casi imposible, Calle 13 propone a la educación, la canción, la lectura y el diálogo como las fuerzas que pueden contrarrestar el avance armamentístico y comenzar el cambio, cambio que debe comenzar por uno mismo (“*camina distinto*”). También el cantautor argentino León Gieco, propone en sus canciones al avance y la actividad militar como el principio de los males que azotan a la región, y realza un pedido de paz entre naciones hermanas:

Dos mil comerían por un año

con lo que cuesta un minuto militar (La memoria)

Sólo le pido a Dios

que la guerra no me sea indiferente

es un monstruo grande y pisa fuerte

toda la pobre inocencia de la gente (Sólo le pido a Dios, León Gieco)

Hemos visto como la importancia de Estados Unidos sobre el continente latino reposa sobre infinidad de dimensiones y configura una particular dialéctica entre norte y sur de América. La proximidad geográfica, los flujos migratorios, los intercambios culturales y económicos y los vínculos en general hacen que lo latinoamericano

siempre sea pensado desde esta relación extremadamente compleja, ya sea desde el apego o la diferenciación.

Y justamente uno de los espacios donde esta relación se pone de mayor manifiesto es Puerto Rico. Las fusiones culturales saltan a la luz en este espacio “fundamentalmente” latino como dice Anderson, pero que produce, consume y critica como ningún otro país la industria cultural norteamericana por estar inserta en la misma (Anderson, 1998: 295). Puerto Rico es el único espacio latinoamericano donde la relación con Estados Unidos tiene un trasfondo totalmente distinto al resto de los países latinoamericanos.

Lo paradójico es que todos los discursos de Calle 13 –y de muchos artistas latinoamericanos en general– encuentran su consagración a partir de los medios, productoras, distribuidoras y canales de Estados Unidos. La industria cultural hispanoparlante que se crea principalmente en Miami y Los Ángeles nos plantea un escenario enigmático, ya que algunos artistas critican esa cultura desde dentro de sus mismas fronteras: el álbum *Entren los que quieran* de Calle 13 fue grabado en Miami y masterizado en Nueva York.

La canción ‘*Querido FBI*’, con la cual Calle 13 saltó a la fama, pone de manifiesto la ira de Residente ante el asesinato de Filiberto Ojeda Ríos, e inmediatamente catapulta a los “federales” como el principal enemigo de Calle 13; es especialmente relevante por ser la primera canción que conocimos de la banda. En ella vemos además la propuesta de un Puerto Rico libre, bandera independentista que sólo incluye a un 5% de la población de la isla. Por ser parte de Estados Unidos, Calle 13 tiene la potestad de manifestarse sobre los sucesos que ocurren en su país, y esto lo extiende a muchas de sus canciones; veamos esta estrofa de ‘*Querido FBI*’:

*A to' los federales los escupo con diarrea
me dan nausea, me dan asco
yo se que estoy perdiendo los cascos
por culpa de ustedes, jodios' brutos
la Calle 13 esta de luto*

Habíamos visto en capítulos anteriores cuando analizamos la espacialidad en la lírica como se acusa al norteamericano de ser un intruso y “visitante” de Puerto Rico y no ser un legítimo habitante de la isla, por más que esta sea parte de su país.

En este caso, veremos qué procesos lleva a cabo Calle 13 al referirse a los norteamericanos por medio de los siguientes ejemplos:

Le tiro duro a los gringos y me auspicia Coca Cola (Calma pueblo)

*Me desahogo cuando escribo
mi letra es franca,
pa' no terminar explotando
en la Casa Blanca* (Calma pueblo)

*Ahí va caminando por Latinoamérica
imitando el caminar de una gringa genérica
no como dulce de leche por el colesterol
dice palabras en ingles mezcladas con español
es una gringa wannabe* (Gringo Latin Funk)

*Un par de gringos que me dañan el paisaje
vienen tirando fotos desde el aterrizaje* (La Perla)

*Me he pasado toda la vida mezclando cemento,
para mantener a los gringos contentos* (Los de atrás vienen conmigo)

Coño, zapatea que tu no eres gringa (Cumbia de los aburridos)

No voy con los gringos (Pi Di Di Di)

Por ti me derrito como gringo en el trópico (Baile de los pobres)

*Pobre del vaquero que nos subestima
cuando se duermen se le viene la colonia encima
por eso los vaqueros en todas las esquinas
los tenemos comiendo comida latina* (El hormiguero)

Más interesante que lo que se llegue a decir de los norteamericanos (a lo que volveremos luego) es el uso de la palabra “gringo” para referirse a ellos. Podemos asumir en primera instancia que la palabra “gringo” conlleva una carga despectiva hacia los norteamericanos, donde el apelativo expresa una cuestión valorativa negativa hacia el otro. Para Calle 13 los estadounidenses no son “americanos” ni “estadounidenses”, sino gringos.

El constante uso de esta palabra nos lleva a pensar que no se interpela a los norteamericanos como ciudadanos o a la totalidad de la población, sino a un aspecto

propio de la idiosincrasia norteamericana y que se promueve desde distintas esferas del país del norte. Mediante este proceso se interpela la identidad liberal e individualista, expuesta en el llamado sueño americano, y la competencia social que se libera en Estados Unidos. Más que hablarle a un ciudadano o persona norteamericana en particular, se le habla a una masa cuyos valores reposan sobre una idea de nación equivocada desde su génesis.

Al retratar a los norteamericanos, se los describe con una personalidad fría y con cierto estatismo, versos como “zapatea que tu no eres gringa” o “me derrito como gringo en el trópico” marcan una clara diferenciación con el ser latinoamericano, cálido y extrovertido casi por definición. La discriminación del norteamericano hacia la comunidad hispanoparlante que reside en Estados Unidos también tiene su lugar, pero esconde una amenaza latente: “pobre del vaquero que nos subestima/cuando se duermen se le viene la colonia encima”, y demuestra además como los norteamericanos necesitan de los latinos en su cotidianeidad.

Anteriormente citamos a la banda mexicana Molotov como paralela a Calle 13 al referirse al gobierno. En lo referente a la relación con Estados Unidos también procede de manera similar a los puertorriqueños. Aquí rescatamos dos estrofas de su canción ‘Frijolero’:

*No me digas ‘beaner’, Mr. Puñetero,
te sacaré un susto por racista y culero
no me llames frijolero
pinche gringo puñetero*

*Si tuvieras tu que esquivar las balas
de unos cuantos gringos rancheros
les seguirás diciendo ‘Good for nothing wetback’
si tuvieras tu que empezar de cero*

El descontento de ciertos sectores puertorriqueños con el orden norteamericano viene de larga data. La siguiente canción de Noel Hernández, representante de la Nueva Canción boricua, fue lanzada en 1971 y ya demuestra signos de rechazo a Estados Unidos:

*Voy triste en tus funerales
y alegre en tu alegría,*

*combatiendo al oligarca
y al lacayo en su mentira*

*Y a ese yanqui descarado
se le grita 'hijo de puta'
ay, ay, en mi América Latina
ay, ay, con su cara clandestina (Guerrillero, guerrillero, Noel Hernández)*

Tanto Molotov como Noel Hernández apelan a un rasgo retórico similar al de Calle 13 para referirse a los norteamericanos, llamándolos “gringo” o “yanqui” respectivamente, y repiten el procedimiento mediante el cual el mote conlleva una carga despectiva e interpela, más que a un ciudadano común de clase media, a los valores culturales e identitarios de la nación. En ambos casos podemos apreciar además como se presenta al norteamericano como alguien dominador y discriminador de la raza latina, en marcas como “no me llames frijolero”, “wetback”, “racista y culero” o “yanqui descarado”, de nuevo evidenciando similitudes con la metodología de Calle 13.

Vemos por tanto como tal vez los dos países con mayores influencias de Estados Unidos (como son Puerto Rico y México) proponen discursos culturales de confrontación ante ese gigante que los rodea e influencia de manera tan directa. Se critican los valores materialistas norteamericanos, y los habitantes son descritos como personas frías y groseras que discriminan a los latinos, por más que sean una parte sustancial del país del norte; se retrata una vez más una identidad forjada desde el antagonismo y la diferenciación.

CONCLUSIONES

Llegando al final de esta tesis, podemos decir que los procesos que se generan en la lírica de Calle 13 son múltiples y complejos, si además tenemos en cuenta que sólo analizamos una fracción de ellos. Como actor social, Calle 13 genera sentido de muchas maneras, podemos enumerar algunas como la música, videoclips, fotografía, arte de discos, vestuario, disposición en el escenario, declaraciones a medios, sitios de internet, distribución y circulación de obra, relación con el público, etc. La lista puede ser interminable. Las canciones son sólo una parte de todo un aparato mediático-estético extremadamente complejo. Sin embargo, nos hemos centrado en ellas, y específicamente en las letras, por creer que allí reposa un núcleo de significación muy denso. Es el elemento con el que la mayoría de las bandas y artistas musicales exponen la mayor parte de su trabajo y su ideología, como dijimos antes, aquello que requieren para constituirse como tales en el campo de la música.

Si nos quedamos, como muchos críticos hacen, con las contradicciones (que existen) dentro de Calle 13, nos quedamos con poco de lo que la banda tiene para ofrecer. Por medio de sátiras, burlas, absurdos, imágenes, referencias culturales e intelectuales, accidentes verbales y registros de comicidad constantes Calle 13 se ríe de muchos de los avatares de nuestra vida y nos lleva a pensar en cómo dos muchachos desde un garaje en Trujillo Alto consiguieron, tras difundir una canción en internet, tener una penetración tan trascendente en una región extremadamente grande y heterogénea y refloatar una de las discusiones más antiguas y comprometidas de lo nuestro: como se construye identidad latinoamericana.

Descomponiendo la masa sonora encontramos distintas propiedades, y a través de la descripción de marcas hemos encontrado procesos sistemáticos en la lírica de Calle 13. Analizamos los más destacados que se relacionan, de distintas maneras, con la problemática general del trabajo, a saber, los mecanismos que se llevan a cabo para la construcción de una idea de identidad latinoamericana en las canciones. A continuación, daremos algunas impresiones sobre lo que nos fue dejando cada capítulo.

La presencia de Residente, enunciador construido en el discurso, es central para comenzar un acercamiento a Calle 13. Residente es la personificación de Rene Pérez Joglar, cantante y letrista de la banda, hecho que denota un proceso propio del

hip hop en el cual el artista construye un alter ego suyo en el discurso. Sin embargo, los límites entre uno y otro son difusos, ya que en más de una ocasión encontramos referencias biográficas propias de Pérez encarnadas por Residente. Por esto, como analistas debemos ser conscientes de esas circunstancias pero no enneguercemos y analizar todo desde el emisor material.

La poética de Calle 13 es extremadamente personalista, y requiere la presencia de este sujeto indefectiblemente. Residente se establece y se auto-construye a través de una diferenciación constante con el otro. Funciona como una suerte de entidad dicotómica que, al establecer lo que no es, implícitamente establece quién es. Por tanto hablamos de un proceso excluyente, pues su no-participación o no-identificación de un lado automáticamente establece su participación en el otro. Así, al decir que él “*no es reggaetón*” de forma inmediata se para en la vereda opuesta al género más popular de Puerto Rico –por más que no sea así en los hechos, ya que en Calle 13 encontramos marcas propias del género. Del mismo modo, al decir que no “*voy con los gringos*” inevitablemente niega los rasgos característicos del país del norte y se presenta como un sujeto contrario y desafiante a los Estados Unidos por más que él sea, en definitiva, un norteamericano.

Las constantes autorreferencias a lo largo del corpus, tanto a su persona como a su obra, los actos de despersonalización y el tratamiento del espacio, signado por la marca “aquí”, contribuyen a que Residente se constituya como el elemento esencial y primordial para pensar a Calle 13. La figura de Visitante se presenta desde lo musical como una complementación necesaria que completa a Residente, pero no deja de estar en un segundo plano. Este yo lírico que se presenta con tanto énfasis en las letras construye distintos y variados destinatarios con quienes dialoga dentro del discurso; a continuación haremos algunas reflexiones sobre estos.

La particular y desafiante relación que Calle 13 mantiene con la industria musical denota tensiones tanto desde un costado pragmático, donde Calle 13 promueve la piratería, regala sus discos y compone canciones con usuarios de Twitter, como en dimensiones más ideológicas, donde se critica a un sistema cuyo fin es el bienestar material, puntualizando el hecho en los cantantes de hip hop y reggaetón más exitosos de Puerto Rico, Estados Unidos y Latinoamérica. De esta manera, se promueve por un lado la democratización de los contenidos culturales a través de la plataforma gratuita que es internet; por otro se critica el ansiado éxito comercial y el estilo de vida ostento que los cantantes y miembros de la industria llevan adelante,

hecho que va en detrimento de la verdadera función social del artista auténtico, relacionada con una búsqueda creativa sincera y comprometida.

El aspecto sexual también es extremadamente relevante, y tiene su escenario cuando se interpela al destinatario femenino. Aquí vemos como siempre lo sexual está notablemente metaforizado por comestibles en cuanto a su sensualidad y simbología, y apreciamos como se iguala estos dos elementos constantemente. El cuerpo se presenta atravesado por el apetito, el deseo y la necesidad tanto en su aspecto sexual como alimenticio.

Al hacerlo, se enfatiza en una característica biológica que tenemos como humanos y que, más que esconderla, debemos asumir y explotar: el incansable deseo por lo erótico y lo sexual. Por tanto, se produce una igualación sustantiva de la raza humana, ya que todos necesitamos del sexo más allá de nuestra posición social y nuestro género. A diferencia del reggaetón, que pone a las mujeres escalones debajo del hombre por tratarlas como “gatas”, Calle 13 escalona al hombre debajo y es la mujer la que dispone el control sobre los encuentros sexuales, en un acercamiento que es además mucho más realista al asunto.

La redención de lo corpóreo como forma de oponerse a las estigmatizaciones de las clases altas y ciertas instituciones como el clero se emparentan con una “*revuelta simbólica*” (Negrón-Muntaner, 2009: 1101) muy significativa. En este sentido, tanto las clases altas como la Iglesia y el Estado son representados como entes cuyo fin es perpetuarse en esa posición acomodada de la que disfrutaban desde tiempos inmemoriales. El gobierno de Puerto Rico como una institución ausente (norteamericana) y la Iglesia como institución opresora (europea) llegaron a un continente ajeno para subyugar la libertad del nativo latinoamericano por medio de la opresión y la complicidad con las clases altas. Valiéndose de elementos como el monopolio de la fe y el control del electorado, se mantienen aún hoy en la cúpula jerárquica, desde su llegada al continente en el siglo XV.

Calle 13 se ocupa de elegir sus horizontes y puntualizar allí sus críticas. Todos estos elementos representan un pasado oscuro de la historia del continente, que por lo tanto se debe dejar atrás pero no se debe olvidar, ya que hacerlo sería volver a tropezar con la misma piedra. Para oponerse a esto, Residente se abraza a lo periférico y toma como bandera lo marginal y bajo: se presenta como un sujeto humilde, desinteresado por lo material y cuya atención recae sobre otras cosas más sustanciales

y paradigmáticas de lo que es nuestro corto tiempo en la tierra: un baile de salón, un trago de ron con cola o un paisaje bien perfumado.

Si Calle 13 se presenta ante el mundo, si se constituye como actor social, en definitiva, si Calle 13 existe, es porque cuenta con un elemento constitutivo fundamental: el lenguaje. No sólo desde el punto de vista más material y físico que representan las letras escritas en una hoja, sino en su carácter ideológico, desde su capacidad para capitalizar acciones y catapultarse como un motor de cambio efectivo y fiel. Residente se encarga constantemente de recordarnos lo importante que es este aparato extremadamente complejo para lograr cosas, y allí reposa su gran fe en el lenguaje y en el poder de la canción. Sin pensar en las normas institucionales que lo rigen y estudian, Calle 13 encontró la manera de llevar adelante su propio lenguaje demostrando que se puede transmitir un mensaje desde un costado poco convencional pero extremadamente efectivo.

Cuando Calle 13 retrata al continente, se encarga de hacer valer su aspecto natural, describiendo sus hermosos accidentes geográficos y su clima como una bendición de Dios a esta tierra. Es un espacio donde reina la amistad y la camaradería, pero también un lugar con una herencia de sufrimiento que aún hoy se hace notar en los distintos rincones del continente. Si Residente se autodefine por oposición, también define así al continente: por oposición a lo norteamericano y lo europeo, por oposición al llamado progreso material y al individualismo, y por oposición a un pasado oscuro que no se reivindica pero que no se debe olvidar. Ante esta configuración continental fortuita que dispone a un país poderoso con mucho poder económico por un lado, y a muchos países con poco por otro, Residente se abraza con honor a ese poco, porque en ese espacio se valoran otras cosas relacionadas con nuestra verdadera esencia: lo natural, la amistad, la fuerza de lucha.

Como dijimos antes, no podemos pensar en una identidad latinoamericana fundante o única. Pero para eso, tampoco podemos pensar en ninguna identidad que sea inequívoca y definible en límites perfectos. Porque las identidades son algo que se redefinen constantemente, Calle 13 parece presentar muchas *Latinoaméricas* en una. En la discursividad de la banda hay operaciones muy marcadas que contribuyen a pensar la cuestión latinoamericana. El sexo y lo corpóreo como característica biológica que nos iguala a pesar de nuestra posición social y nuestro género, el papel del artista auténtico y la democratización de los contenidos culturales, el desapego a lo material, la oposición a lo foráneo que tanto daño nos hizo (y la complicidad con

las clases pudientes), el rechazo a un pasado oscuro pero presente, los incontables recursos naturales endógenos, el espacio definido bajo el término “aquí”, la fe en el idioma español y en la canción como agentes movilizadores pacíficos; todos estos elementos trazan el camino por el cual se debe transitar, y reflotan un “deber ser” intrínseco de lo que es –o por lo menos lo que debería ser – una Latinoamérica unida.

Ese camino parece acotarse porque hoy el intercambio entre regiones distantes es más sencillo, pero esto, más que ser una solución, presenta una problemática para reflexionar en pos de una integración continental efectiva desde el respeto a las diferencias y a través de proyectos y oportunidades comunes, una integración que pueda hacer revalorizar lo nuestro y nos catapulte hacia la vanguardia mundial.

A modo personal, debo decir que esta tesis representó un trabajo arduo pero extremadamente gratificante. No sólo comprendí un poco más las enigmáticas letras de Calle 13, sino que aprendí a poner en práctica una metodología para llevar a cabo el análisis de un fenómeno extremadamente complejo y actual.

Consideraciones para un análisis en recepción

Hemos desarrollado hasta aquí un análisis en producción sobre la significación que genera en Calle 13 en sus discursos con respecto a la cuestión latinoamericana. Como indica la Teoría de los Discursos Sociales de Verón, esta es la primera parte de un análisis que cuenta con dos etapas más: el análisis en recepción y el posterior desfase o circulación. Es en esta tercera etapa donde reposa el sentido, en la no-linealidad que se da entre los polos producción/recepción.

Sin embargo, para lograr un análisis de recepción partimos de un problema estructural muy relevante: el inmenso espacio que representa Latinoamérica. Si estamos haciendo referencia a la cuestión latinoamericana en Calle 13, es justo pensar que nuestro campo de recepción debería ser justamente aquel: el continente latinoamericano. Como podremos imaginar, representa un desafío casi imposible de cumplir, por ende como analistas debemos recortar ese espacio y enfocarnos en ciertas variables.

Uno de los aspectos por los que puede empezar este análisis es la experiencia vívida del investigador. Representa un punto de partida empírico que se puede desarrollar, por ejemplo, en un recital de Calle 13. Allí podremos tener un

acercamiento a una parte del público de la banda y los rasgos característicos que lo configuran. Entre ellos, podemos pensar en la cuestión de género, la amplitud etaria, el nivel educacional y socioeconómico, el conocimiento sobre la banda y su música, los otros artistas que consumen los espectadores, etc. Además, allí podemos recolectar información sobre cómo responde el público ante tales o cuales proclamas del cantante, que toman y que dejan de Calle 13, a qué propuestas responden, cómo lo hacen, que cánticos escuchamos, como se mueve o baila la gente durante el recital. Como vemos, las variables que podemos analizar son muchas.

Por medio de entrevistas podremos recuperar otro tipo de información, no sólo a los espectadores de determinado recital, sino a amigos o personas que suelen escuchar Calle 13, y, porque no, a aquellos que no lo conocen también. Aquí podremos presentar determinadas canciones con consignas específicas o dar la libertad al entrevistado para que este pueda hacer sus consideraciones sobre el trabajo de la banda.

La plataforma que nos brinda internet hoy es otro lugar desde el cual podemos tomarnos para emprender el análisis. Por ejemplo, buscando patrones recurrentes en los comentarios de videos de *YouTube*, los enlaces de *Facebook* o observando la respuesta y circulación de los *tuits* en de Rene Pérez en *Twitter*. Esta dimensión online es especialmente relevante ya que, como hemos explicado, Calle 13 tiene una relación muy especial con internet y la circulación de su obra representa una práctica poco habitual en la música latinoamericana. Por tanto el vasto universo que representa Latinoamérica podremos verlo, de manera diferida y esquemática, en la red de internet. Así, si bien no podremos resolver el problema estructural que obstaculiza la investigación, cuanto menos podemos reducir su magnitud y hacerlo más concreto y palpable.

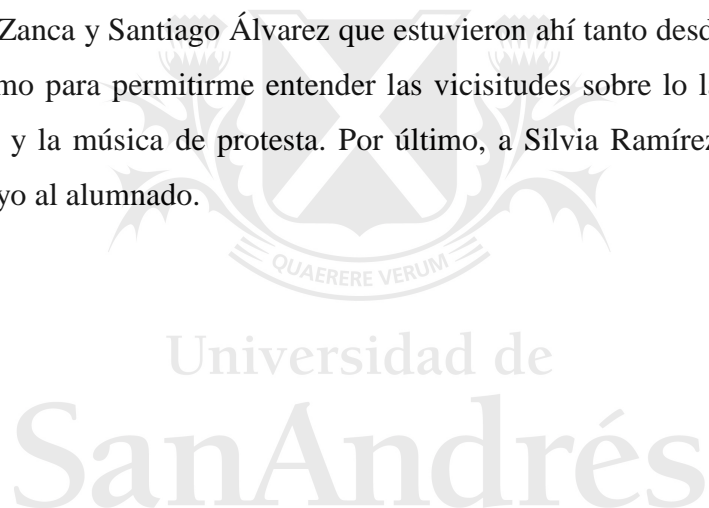
AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco a mi familia: mis padres y hermanos que no sólo me apoyaron en este trabajo sino en mis decisiones y siempre estuvieron allí para escucharme y ayudarme.

Debo agradecer a mis amigos y compañeros de carrera, que desde las charlas más triviales (pero porque no, las más efusivas) me permitieron repensar la problemática central de la tesis y se prestaron a horas de discusión sobre el fenómeno Calle 13.

A mi mentor a Gastón Cingolani, quien a pesar de nuestras insalvables diferencias futbolísticas me prestó su ayuda para llevar a cabo este trabajo con gran predisposición.

A José Zanca y Santiago Álvarez que estuvieron ahí tanto desde la facilitación de material como para permitirme entender las vicisitudes sobre lo latinoamericano, las identidades y la música de protesta. Por último, a Silvia Ramírez Gelbes por su incansable apoyo al alumnado.



BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Robert W. (1998): “Capítulo 7: Puerto Rico, 1940-c. 1990”, en L. Bethell (comp.): *Historia de América Latina*. Barcelona, Crítica
- Austin, John L. (1998): *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós
- Barthes, Roland (1994): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós
- Carballo Villagra, Priscilla (2007): “Reggaetón e identidad masculina”, en *Revista Intercambio*, año 3, N°4, pp. 87-101
- Carpentier, Alejo (2005): *El reino de este mundo*. Barcelona, Seix Barral
- Fabbri, Paolo (2000): *El giro semiótico*. Barcelona, Gedisa
- Galeano, Eduardo (2010): *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno
- García Canclini, Néstor (1999): “Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio”, en Néstor García Canclini y Carlos Moneta (comp.): *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires, Eudeba
- García Canclini, Néstor (2008): *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires, Paidós
- Gilman, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno
- Herschmann, Micael (2009): “Brasil: ciudadanía y estética de los jóvenes de las periferias y favelas [El hip hop en Brasil]”, en Jesús Martín-Barbero (coord.): *Entre saberes desechables y saberes indispensables*. Bogotá, C3Fes
- Hess, Mickey (2005): “Metal Faces, Rap Masks: Identity and Resistance in Hip Hop’s Persona Artist” en *Popular Music and Society*, Vol. 28, N°3 pp. 297-311, Routledge Ltd.
- López Cano, Rubén (2011): “Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina”, en Rubén López Cano y Juan F. Sans (coord.): *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas, Fundación Celarg
- Marshall, Wayne (2008): “Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton”, en *Lied und populäre kultur/Song and Popular*

Culture: Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs. Disponible en <http://wayneandwax.com/pdfs/dembow-paper-proofs.pdf>

- Mejía Godoy, Carlos (1983): “Ideología de la Nueva Canción” en: Cultura Popular, *Revista Latinoamericana de Educación Popular*, N°2; Lima. pp 154-157
- Negrón-Muntaner, Frances (2009): “Poesía de porquería: la lírica posreguetónica de Calle 13” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV pp. 1095-1106
- Rivera, Raquel Z. (2009): “Nación reggaetón”, en *Revista Nueva Sociedad* N°223, pp. 29-38 disponible en http://www.nuso.org/upload/articulos/3630_1.pdf
- Rodó, José E. (2007): *Ariel*. Buenos Aires, Losada
- Sontag, Susan (2007): *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana
- Verón, Eliseo (1996): *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa
- Verón, Eliseo (2004): *Fragmentos de un tejido*. Barcelona, Gedisa
- Verón, Eliseo (2013): *La semiosis social, 2. Ideas, Momentos, Interpretantes*. Buenos Aires, Paidós

Fuentes de datos

Álbumes:

- Calle 13 (2005): *Calle 13*, 57 min. White Lion Records
- Calle 13 (2007): *Residente o Visitante*, 63 min. Sony BMG
- Calle 13 (2008): *Los de atrás vienen conmigo*, 56 min. Sony BMG
- Calle 13 (2010): *Entren los que quieran*, 52 min. Sony BMG
- Calle 13 (2014): *Multi_Viral*, 58 min. El Abismo

Canciones:

- Blades, Rubén (1984): ‘Desapariciones’. *Buscando América*
- Bomba Estéreo (2008): ‘Fuego’. *Estalla*
- Carajo (2002): ‘Sacate la mierda’. *Carajo*

- Daddy Yankee (2004): *'Gasolina'*. *Barrio fino*
- Daddy Yankee (2005): *'Gangsta zone (feat. Snoop Dogg)'*. Single
- Don Omar (2003): *'Dale Don dale'*. *The last Don*
- Dr. Dre (1992): *'Nuthin' but a G thang (feat. Snoop Dogg)'*. *The chronic*
- El Cuarteto de Nos (2006): *'Yendo a la casa de Damián'*. *Raro*
- El Cuarteto de Nos (2006): *'Ya no se que hacer conmigo'*. *Raro*
- Los Fabulosos Cadillacs (1995): *'Mal bicho'*. *Rey Azúcar*
- Gieco, León, (1978): *'Sólo le pido a Dios'*. *IV LP*
- Gieco, León (2002): *'La memoria'*. *Bandidos rurales*
- Hernández, Noel (1971): *'Guerrillero, guerrillero'*. *De rebeldes a revolucionarios*
- Intoxicados (2001): *'Como ganado'*. *Buen día*
- Jara, Víctor (1970): *'Venceremos (Ventolera)'*. *Canto libre*
- Jara, Víctor (1969): *'Zamba del Che'*. *Pongo en tus manos abiertas...*
- Jara, Víctor (1972): *'Plegaria de un labrador'*. *El derecho de vivir en paz*
- La Mancha de Rolando (2006): *'Cabrón'*. *Espíritu*
- Molotov (1997): *'Gimme tha power'*. *¿Dónde jugarán las niñas?*
- Molotov (2003): *'Frijolero'*. *Dance and dense denso*
- Pibes Chorros (2002): *'Llegamos los Pibes Chorros'*. *Solo le pido a Dios*
- Quilapayún (1975): *'El pueblo unido jamás será vencido'*. *El pueblo unido jamás será vencido*
- Sosa, Mercedes (1995): *'Canción con todos'*. *30 años*
- Tego Calderón (2004): *'Punto y aparte'*. *Doce discípulos*
- Wisín y Yandel (2002): *'Abusadora'*. *De otra manera*
- Wisín y Yandel (2007): *'Sexy movimiento'*. *Los extraterrestres*
- Wisín y Yandel (2009): *'Me estás tentando'*. *La revolución*

Films:

- *Calle 13: Sin Mapa* (2009), Dirigida por Marc de Beaufort, 89 min.

Sitios web:

- Página oficial de Calle 13: <http://www.lacalle13.com/>

- Página de *Facebook* de Calle 13: <https://www.facebook.com/calle13oficial>
- Página de *Twitter* de René Pérez: <https://twitter.com/#!/Calle13Oficial>
- Páginas de *YouTube* de Calle 13: <http://www.youtube.com/Calle13VEVO> y <http://www.youtube.com/elvecindariocalle13>

Prensa:

- Revista *Rolling Stone*, Argentina
- Diario *La Nación*, Argentina
- Diario *La Capital*, Argentina
- Programa 'Sesiones' de Alejandro Franco. Canal Sony, México

Otros:

- *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. Real Academia Española. Disponible en <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>
- *Report by the President's Task Force on Puerto Rico's Status* (2011). Disponible en: http://www.whitehouse.gov/sites/default/files/uploads/Puerto_Rico_Task_Force_Report.pdf

Universidad de
San Andrés