

Nombrando Latinoamérica. Revolución y resistencia desde la nueva canción al *hip hop**

(Naming Latin America. Revolution and resistance
from the new song to hip hop)

Ogas Jofre, Julio

Univ. de Oviedo. Hº del Arte y Musicología. Teniente Alfonso
Martínez, s/n. 33011 Oviedo
jrogas@uniovi.es

Recep.: 03.09.2012

BIBLID [ISSN: 1137-4470, eISSN: 2174-551X (2013), 20; 275-297] Acep.: 25.06.2013

La canción popular, como expresión poético-musical, es un producto cultural a partir del cual se estructuran, asumen y difunden diferentes modelos culturales que, en la reiteración, adquieren un fuerte valor en la conformación de identidades. En el caso de las canciones que, desde la década de 1960, toman como tema central Latinoamérica, se puede apreciar la reiteración de unidades significantes que actúan como hilo conductor de un discurso identitario relacionado, al principio, con el ideal revolucionario y, en las últimas décadas, con la resistencia ante los efectos de la globalización.

Palabras Clave: Música. Identidad. Canción latinoamericana. Performatividad. Semiótica musical.

Herri-kanta, adierazpen poetiko eta musikal modura, produktu kulturara da. Hala, herri-kanta oinarritzat hartuz, hainbat kultura-eredu egituratu, baitaratu eta hedatzen dira. Eredu horiek, errepikaren errepikaz, balio sendoa erdiesten dute identitateen eraikuntzan. Abestien kasuan, 1960ko hamarkadatik aurrera, Latinoamerika da ardatz nagusia. Hala, abestietan esanahidun unitate jakin batzuen errepika antzeman daiteke, identitatezko diskurtso batera bideratzen direnak. Diskurtso hori, hastapenean, iraultzaren ideiarekin lotzen da eta, azken hamarkadetan, globalizazioaren eraginaren aurkako erresistentziarekin.

Giltza-Hitzak: Musika. Identitatea. Latinoamerikako kantagintza. Performatibotasuna. Semiotika musikala.

La chanson populaire, comme expression poético-musicale, est un produit culturel à partir duquel se structurent, s'assument et se diffusent différents modèles culturels qui, dans la réitération, acquièrent une forte valeur dans la conformation des identités. Dans le cas des chansons qui, depuis les années 60, prennent comme thème central l'Amérique latine, on peut apprécier la réitération d'unités significantes qui agissent comme fil conducteur d'un discours identitaire en relation, au début, avec l'idéal révolutionnaire et, dans les dernières décennies, avec la résistance aux effets de la globalisation.

Mots-Clés : Musique. Identité. Chanson latino-américaine. Performativité. Sémiotique musicale.

*. Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación "Música y cultura en la España del siglo XX: dialéctica de la modernidad y diálogos con Hispanoamérica" (HAR2009-10865).

La música participa activamente en la construcción y difusión de modelos culturales y arquetipos sociales, algo que se puede apreciar en diferentes momentos de la historia, pero que se ha visto potenciado en el siglo XX a partir de la grabación y el mercado que en torno a ella se genera. Es así como la música y algunos movimientos culturales de las últimas décadas de este siglo aparecen estrechamente unidos, casos, por ejemplo, del *hip hop*, el *punk* o el Rastafarianismo. En este proceso de recepción, codificación y difusión que promueve la (re)construcción de un paradigma social, el discurso poético musical que estructura la canción tiene un papel relevante, ya que el lenguaje verbal y el musical actúan, ambos, como elementos que contribuyen a la indexicalidad de lo expresado en el otro. Ello permite al artista manifestar con mayor precisión su relación con una determinada forma de percibir y concebir las identidades individuales y colectivas. Como es el caso de buena parte de las canciones de diferentes géneros populares que, desde la década de 1960 a la primera del siglo XXI, abordan el tema de Latinoamérica, sus habitantes y costumbres. En las páginas siguientes me detendré en aquellas canciones que nombran al subcontinente para, a partir de algunos ejemplos, mostrar la presencia de algunas constantes y modificaciones dentro de un discurso identitario relacionado, al principio, con el ideal revolucionario y, luego, con la resistencia ante los efectos de la globalización.

Para este trabajo partiré de una justificación del importante papel que juega la música y especialmente la canción en la articulación de los diferentes discursos en torno a la identidad que se dan en una sociedad. Al mismo tiempo es necesario tener en cuenta otro plano de articulación, como es el que se da internamente en la comunicación entre canciones y sus reiteraciones y diferencias. A partir de esto intentaré demostrar como esas constantes y variables que aparecen en las canciones que nombran a Latinoamérica generan un discurso que propone cierto modelo del yo latinoamericano.

1. LA CANCIÓN Y LOS DISCURSOS SOCIALES

Todo discurso producido en torno a la construcción de una identidad busca seleccionar valores que se pretenden propios a la vez que excluye otros. Según José Larraín, en la generación de modelos identitarios existen dos dimensiones, la de la esfera pública y la de la base social. En la dimensión pública la identidad “tiende a ser una construcción coherente, lógicamente articulada y con pretensiones de generalidad, producida dentro de instituciones culturales”; mientras que en la base social las versiones privadas de la identidad “tienen un carácter más concreto, contradictorio, implícito y de sentido común” (Larraín Ibáñez, 1996: 208). La comunicación entre ambos planos permite que lo institucional sea transmitido a lo privado a la vez que recaba información sobre aquellos valores mejor aceptados por un grupo mayor de personas. En esta comunicación, la canción, junto a otras vías comunicacionales, tiene un papel destacado, ya que poetas y músicos, por una parte, están en contacto con las instituciones o grupos que propugnan un determinado modelo (ya sea desde el poder, la resistencia o la

negación) y, por otra, ahondan en recursos poéticos-musicales aceptados “tradicionalmente” por un cierto número de sujetos, a la vez que reciben de ellos, directamente, el grado de aprobación de sus propuestas. Si bien la canción es una expresión del discurso público en torno a las identidades, el grado de aceptación que obtienen determinados proyectos artísticos sirve de referencia sobre el calado de los modelos culturales que propugnan los diferentes grupos institucionales que ostentan, persiguen o critican el poder político y/o socio-cultural. Cuando estos proyectos se centran en la identidad nacional o continental, como es el caso aquí abordado, la canción actúa como una paráfrasis del discurso que sostienen los intelectuales de estos grupos, ya que a través de un lenguaje más sencillo y, en cierta medida, didáctico busca llegar más directamente a una mayor cantidad de público.

Este es el caso de buena parte de la llamada nueva canción latinoamericana (NCL de aquí en adelante) que me servirá de base para el estudio del tema propuesto y los diferentes géneros a abordar. Este movimiento surge en la década de 1960 en diferentes países del continente aunque las conexiones entre estos inicios no se han llegado a determinar con precisión. Un primer manifiesto documentado es el del Nuevo Cancionero presentado en 1963 en Mendoza-Argentina. En el caso de Chile, Fabio Salas señala como “primera andanada cultural que daría forma al movimiento de la NCCH (Nueva Canción Chilena)” (Salas, 1998: 59) la inauguración de la peña de los Parras en 1965, aunque un hito destacado es el de Primer Festival de la Nueva Canción Chilena de 1969. También en estos años toma cuerpo una nueva canción en Uruguay con figuras como Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti o *Los Olimareños*. En el caso de Cuba la llamada Nueva Trova se gesta en esta década y tiene un fuerte impulso a partir del Festival de la Canción Protesta organizado por la Casa de las Américas en 1967, donde asisten músicos de Latinoamérica y el resto del mundo. Luego este movimiento se desplegará por todos los países del subcontinente incluyendo Brasil con el surgimiento de una nueva canción y del tropicalismo.

Al observar la relación de estos movimientos musicales con los grupos o instituciones que promueven una relectura de la identidad en sus países, es posible apreciar diferencias interesantes en cuanto a la ubicación de estos respecto al poder. En el caso de Chile, la nueva canción está ligada al movimiento político que en 1970 convertirá a Salvador Allende en presidente del país. Fabio Salas sostiene que la conglomeración de partidos de izquierda que formaba la Unidad Popular que apoyó el gobierno de Allende realizó una gesta sin precedentes y que la Nueva Canción Chilena, de la mano de Violeta Parra, Víctor Jara, Inti-Ilimani, entre otros, “fue la música de esa gesta” (Salas, 1998: 69). Incluso señala como productores y comunicadores radiales ligados a Unidad Popular tuvieron un papel destacado en la organización de algunos de los más importantes espectáculos de la nueva canción y de su difusión, tal el caso de Ricardo García o René Largo Farías, entre otros (Salas, 1998: 69). En el caso de Cuba la Nueva Trova es apoyada por las instituciones del grupo que ostenta el poder en la isla. Si el Festival de la canción protesta sirve para aglutinar a los jóvenes de esta

nueva canción, pronto se crea el Centro de la canción protesta² y en 1972, según expresiones de Pablo Milanés, “se oficializó el movimiento auspiciado por el Ministerio de Cultura, por la Unión de Jóvenes Comunistas y por organismos de la cultura y de la ideología” (Milanés, en Bolívar Cano, 1994: 162). En Argentina el Nuevo cancionero busca una cierta independencia o amplitud política, algo muy en consonancia con buena parte de la tradición musical y artística del país que ha tratado de aislar la creación artística de las ideologías. Quizás sea este un acto básico de supervivencia, ya que, como le pasó al nuevo cancionero, una vez determinada cierta filiación política la valoración estética se centra en ésta y soslaya otras. En este sentido Armando Tejada Gómez, cofundador del movimiento junto a Mercedes Sosa, Tito Francia y Oscar Matus, entre otros, sostiene:

Así, pues, en Chile y Uruguay coincidimos por los años setenta en los nuevos movimientos musicales, folclóricos y culturales; del cine, del teatro y de la canción. El manifiesto, por ejemplo, tuvo una gran receptividad y difusión en Chile. En 1967 se realizó el Festival de la Canción Protesta en La Habana, donde llegaron desde todo el continente jóvenes intérpretes. Por entonces se confundía la nueva canción con la canción política o protesta. Sin embargo, la nueva canción posibilitó desde su nacimiento la pluralidad de sus expresiones estéticas e ideológicas; es decir, no ha estado dirigida políticamente por un sector. Ciertamente ha sido plural y abierta a cualquier tipo de manifestación musical, estética o ideológica (Tejada Gómez, en Bolívar Cano, 1994: 23).

Sin embargo, Tejada Gómez tenía un definido perfil político, el cual lo lleva a participar y crear diferentes agrupaciones ligadas a la izquierda argentina y ser diputado en su provincia natal. Posteriormente a este cargo se afilia al Partido Comunista, en donde coincide con otros de los fundadores del nuevo cancionero, como son Mercedes Sosa y Oscar Matus (Braceli, 2003: 80). También es digno de recordar que, a pesar de esa pretendida equidistancia, la censura argentina no dudó en incluir las canciones de estos artistas entre las canciones prohibidas o “listas negras” por las que se regían emisoras radiales y televisivas durante la época militar.

En este sentido, otro hecho a destacar es la delimitación entre nueva canción y neofolclore que se intenta realizar en esta época. Salas en su libro expone con profundo convencimiento que el neofolclore tiene una relación “neutra y aséptica con lo social”, ya que mientras la nueva canción chilena “iba dirigida hacia un proyecto militante, el neofolclore ponía marcha atrás” (Salas, 1998: 62). De tomar como cierta o visión única esta definición, canciones como “Zamba azul” (1963) (de Tito Francia y Armando Tejada Gómez), a pesar del novedoso tratamiento armónico y la incorporación de la forma y la idea poética de Rubén Darío (lo azul como algo que expresaba el ideal artístico), no pertenecería a la nueva canción. Dado que su temática “solo” vuelve a tratar el recuerdo del amor perdido. Esta asociación de la ética mili-

2. En 1968 Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y Noel Nicola realizan su primer recital conjunto en la Casa de las Américas organizado por este centro y a él asisten, y son invitados a participar, Vicente Feliú, Eduardo Ramos y Martín Rojas (San, 1994: 108).

tante a la producción musical será un lugar común en buena parte de los cultores y receptores de la nueva canción, constituyéndose, en la mayoría de los casos, en el factor que marcará la valoración de las músicas y de los músicos. Esto se traduce en una exigencia de compromiso que se hará más fuerte a medida que se multiplica el avance del poder antidemocrático en el subcontinente. Aunque esto no debe hacer perder de vista que la nueva canción implica una renovación en la música popular que incluye ideologías, visiones y temáticas diferentes.

Me he detenido en el aspecto social de la nueva canción ya que constituye uno de los ejes fundamentales desde los que abordar las canciones que nombran a Latinoamérica. En este sentido es oportuno traer a colación la concepción del espacio social que aporta Zigmunt Bauman. Para él al espacio social:

[...] debería vérselo como una interacción compleja de tres procesos entrelazados, aunque distintos -«espaciamentos» *cognitivos, estéticos y morales*- [...] a través de estos tres espacios se despliegan nociones de proximidad y distancia, cercanía y apertura; los tres mecanismos que producen el espacio son diferentes en cuanto a su pragmática y su resultado. Si el espacio cognitivo se construye intelectualmente, por adquisición y distribución del conocimiento, el espacio estético se mapea afectivamente, con la atención guiada por la curiosidad y la búsqueda de la intensidad experimental; el espacio moral, a su vez, se «construye» mediante una distribución desigual de responsabilidad sentida/asumida (Bauman, 2005: 161/2).

En el caso de la canción en general y especialmente en aquella relacionada con alguna ideología identitaria nacional o regional, el vínculo con estos tres espaciamentos es importante y hace a su inserción en el espacio social de una comunidad y generación. No cabe duda de que la canción se inserta de lleno en el espacio estético, dando al grupo social que la genera y aprecia un modelo estético en torno a lo que se puede considerar como un sonido y una poesía propia. Es decir, los grupos que propenden desde el ámbito público-institucional la difusión y aceptación de una determinada identidad, tienen en la canción un producto estético que puede ofrecer al sujeto una voz propia con la cual identificarse. Por su parte lo apuntado en relación al compromiso con los problemas de su tiempo que se le exige a la nueva canción, pero que también se puede apreciar en otros géneros (como el *rock* o el *rap* que se verán más adelante), ubica a esta expresión en el espaciamento moral. En este sentido la denuncia de la opresión por parte de la oligarquía (nacional y extranjera), de la iglesia y de los militares, la idealización de una cultura indígena sabia y portadora de un socialismo ancestral o del obrero éticamente intachable, sin duda aportan, desde lo estético, una actitud moral que tiende a fijar ciertos valores como propios y a establecer un compromiso con ellos. Por último la canción hace al espacio cognitivo desde el momento que, sin intentar ser fiel al ideal de la descripción objetiva, acerca al sujeto conocimientos sobre aspectos tan concretos como: instrumentos musicales, giros lingüísticos particulares de una zona o lenguas propias, costumbres de diferentes tipos y ámbitos o descripciones geográficas o de organización social. Aquí también se aprecia como desde lo estético la canción que tiene como temática a Latinoamérica hace que el habitante de los

diferentes rincones del subcontinente conozca a ese “extraño” que es el ciudadano del país cercano o más o menos lejano que ahora debe ser considerado como “hermano latinoamericano”.

Como se ha indicado la canción es un canal de comunicación entre la dimensión pública y la dimensión privada de la identidad, además es un objeto poliédrico que alberga conexiones con los espaciamentos cognitivos, morales y estéticos. Pero también, participa en los procesos de (necesaria) repetición y homologación que los discursos identitarios necesitan para regular y adaptar el modelo propuesto. Por esto entiendo oportuno recurrir a las teorías sobre performatividad³ e identidad como un marco para el análisis de las canciones que nombran a Latinoamérica. Para ello me centro en los estudios sobre la performatividad del lenguaje escrito y hablado, aquí extendiéndolos a los dominios del lenguaje cantado y al lenguaje musical, es decir al análisis estilístico de la canción. Entendiendo que el estilo musical, al igual que otros estilos que se dan en la interacción social, depende de la reiteración para su establecimiento y de las copias con diferencias que hace a su renovación.

Recurrir a las teorías sobre performatividad e identidad para el estudio de la canción ofrece un marco que permite conjugar el análisis semiótico musical y la perspectiva culturalista aplicada al estudio de la música. En este sentido juzgo adecuado tener en cuenta estas propuestas para superar los caminos cada vez más divergentes que proponen el análisis formalista, el estructuralista y el post-estructuralista, retomando propuestas que estas tres líneas han realizado pero sumándolas en función de obtener respuestas en cuanto a la música y su participación en la construcción de identidades y otros procesos socio-culturales. Es así como el análisis estilístico ofrece la base para el estudio de las unidades significantes del discurso musical. Estas, a su vez, permiten acceder al controvertido concepto de estructura y reproducción en pos de su consolidación dentro de un determinado ámbito social y creativo. La revisión de esa estructura desde las herramientas de la intertextualidad y la caracterización del signo sonoro da las bases para examinar la capacidad de “agencia” de determinados grupos y sujetos, en cuanto a la reproducción de puntos de estabilidad o de fuga que son las referencias para comprender a las personas como encarnación material de identidades sociales. Aunque la propuesta se basa en la performatividad del discurso sonoro, no se debe descartar su articulación con los aspectos performáticos que están presentes en la interpretación y puesta en escena del hecho musical.

Para exponer brevemente los ejes de la propuesta de estudio que abordaré en las páginas siguientes, es necesario partir de la idea de performativi-

3. Aunque los estudios musicales el término performatividad está tradicionalmente asociado a la ejecución musical (performance), aquí, como se expresa a continuación, tomamos este término en relación a la capacidad de la música para construir algo al nombrarlo. Teniendo como punto de partida la definición de los verbos performativos como realizativos que realiza John Langshaw Austin en los sesenta, es decir aquellos que concretan su acción en el acto mismo de expresar la oración. El ejemplo más típico es “declarar” en la fórmula: “Os declaro marido y mujer”, la enunciación de este verbo en una iglesia o un juzgado, por un sacerdote o funcionario surte un efecto jurídico inmediato.

dad de John Langshaw Austin, en cuanto a que los enunciados performativos son aquellos que producen la realidad que describen (Austin, 1999: 46-47). Algo que Jacques Derrida en “Firma, acontecimiento, contexto” (1989) revisa, tomando lo performativo como rasgo estructural del fenómeno lingüístico. Así, afirma que la escritura demanda de la repetición para conseguir su carácter de legibilidad.

Esta iterabilidad (*iter*, de nuevo vendría de *itara*, «otro» en sánscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma, cualquiera que sea además el tipo de escritura (pictográfica, jeroglífica, ideográfica, fonética, alfabética, para servirse de estas viejas categorías). Una escritura que no fuese estructuralmente legible -reiterable- más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura (Derrida, 1989: 356).

Asimismo, esta iterabilidad (repetición o citacionalidad transformada en cada nuevo contexto) permite alejarse de la necesidad de una autoridad última legitimadora o fundadora de lo que se dice, para ubicar la capacidad de los actos performativos de producir verdad/realidad en la existencia de un contexto de autoridad previo, productor de una repetición regulada de un enunciado al que históricamente se la ha conferido la capacidad de originar (producir) la realidad.

Al traducir esta idea a las prácticas sociales de significación, Butler postula que “ciertas prácticas construyen y dan entidad a ciertos fenómenos –de identidad en este caso- que pretenden estar expresando” (Zenobi, en Briones, 2007: 65). De este modo al referirse al efecto del poder en la materialidad del cuerpo en su búsqueda por sacar a la luz los numerosos estratos que operan en el discurso hegemónico relacionado con la construcción del género, la segunda de las cuestiones que enumera es “la comprensión de la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone” (Butler, 2002: 19). Así para la filósofa estadounidense, quien hace, el hacedor, no pre-existe sino que se construye invariablemente en y a través de su hacer/acto (Briones, 2007: 72), de forma que concibe el sujeto como algo discursivamente constituido, pero sin estar totalmente determinado por el discurso o incapacitado en su capacidad de agencia. A pesar de esto, ella enfatiza que las prácticas de significación, lejos de ser actos fundacionales, están reguladas por normas de inteligibilidad. Estas normas, a la vez que buscan normalizar los discursos identitarios, producen efectos sustancializadores que las ocultan y refuerzan. Como la significación sólo puede tener lugar dentro de procesos regulados de repetición, es también sólo dentro de la órbita de la compulsión a repetir que podemos ubicar la capacidad de agencia (Butler, 1992: 87). “En otras palabras, para Butler es únicamente dentro de esas prácticas repetitivas de significación que la subversión de las identidades se vuelve posible” (Briones, 2007: 66).

La relación de estas propuestas teóricas, presentadas aquí sucintamente, con el estilo y el análisis musical, se hacen evidentes en tanto entendamos este último como una disciplina que a través del estudio de unas

determinadas prácticas significantes materializadas en el hecho sonoro busca comprender como éstas intervienen en el proceso de establecimiento de prácticas culturales y sociales. Pasando esa comprensión por entender el estilo musical desde la idea performativa de las identidades, la cual permite apreciar los gestos sonoros (melodías, armonías, texturas, instrumentación, etc.) como “repeticiones ritualizadas” de reglas que presiden las identidades (ficciones reguladoras/sedimentación) o como innovaciones que van desplazando acentos y sentidos predominantes de las mismas. Tanto esas “repeticiones ritualizadas”, propias del discurso regulativo de todo estilo, como las innovaciones, manifestación del sujeto o grupo de ellos de su capacidad de agencia, son manifestaciones de la superposición de configuraciones que atraviesan a los individuos y a las diferentes sociedades.

Para abordar la significación de esas reiteraciones dentro del lenguaje musical y su caracterización en el seno de los diferentes estilos tomaré como referentes los estudios de Raymond Monelle, en relación a la definición del signo musical, y de Luiz Tatit, en lo concerniente al significado de la canción. En el caso del primero parto de su definición de los tópicos musicales como, esencialmente, un símbolo que es icónico o índice según las convenciones o las reglas. Siendo una propiedad general que los caracteriza la semiotización de su objeto por medio de un mecanismo indexical: “la indexicalidad⁴ de su contenido”. Esta caracterización del signo musical le sirve como base para diferenciar dos tipos principales del tópico musical, el tópico icono-indexical (el significante es percibido como semejante o imitando al significado, relación de primariedad) y el tópico índice-indexical (el significante está directamente conectado o es contiguo de alguna manera al significado, relación de secundariedad) (Monelle, 2000: 17), a los que me referiré de aquí en adelante como icono e índice estilístico. Por su parte Tatit distingue tres procesos de significación en la canción: la tematización, la pasionalización y la figurativización. El primero de ellos, la tematización, se centra en las duraciones y las reiteraciones, principalmente el surgimiento de motivos rítmico-melódicos reiterados como consecuencia de la rápida repetición del pulso en una marcha más acelerada. La pasionalización se relaciona con la ampliación de frecuencias y duración, observada en la desaceleración producida por la prolongación de las vocales, la ampliación de la tesitura y la aparición de saltos melódicos destacados. La figurativización está ligada al habla como sustrato del gesto oral de la voz que canta, aquí se ponen en evidencia todos los recursos utilizados para presentificar la relación yo/tú en un aquí/ahora (Tatit, 2003: 8-9; Dietrich, 2003: 20-22). Asimismo, este autor señala que los tonemas son el principal factor del desenlace de la frase melódica y concreción del punto neurálgico de su significación. Estos sólo tienen tres posibilidades físicas de realización, descensión, ascensión o suspensión, relacionándolos al primero con la afirmación y al segundo

4. Con indexicalidad Monelle se refiere, de acuerdo con las teorías de la semiótica, a que el significado de los enunciados depende del contexto de uso. Es decir que lo que se quiere decir con una determinada expresión es únicamente comprensible recurriendo a las condiciones contextuales de ese uso particular. En el caso de la música, un motivo musical determinado adquiere un significado específico a partir de su interacción con el resto de elementos que constituyen la creación musical donde aparece (poético-sonoro en nuestro caso) y el contexto cultural donde se produce y difunde.

con la incertidumbre o las tensiones emotivas. Evidentemente estos procesos pueden darse simultáneamente en un cierto equilibrio o con predominancia de alguno de ellos (Tatit, 2003: 10; Dietrich, 2003: 25).

2. CONSTRUCCIONES EN TORNO A LO LATINOAMERICANO

Esa repetición, a la que hacen referencia las teorías de la performatividad, se puede asociar con la pervivencia de ciertas ideas en la construcción de un sentido de identidad regional. Las mismas, ligadas muchas veces al esencialismo, están presente en el período que Jorge Larraín Ibáñez denomina “la crisis de los años 70”, que coincide con el nacimiento de la NCL. Esa crisis, según el sociólogo chileno, se produce “en el contexto de un creciente estancamiento industrial, el colapso de los regímenes populistas y la creciente agitación de los sectores populares” (Larraín Ibáñez, 1996: 170). Un importante peso en este (re)pensar la identidad latinoamericana lo tiene el indigenismo y el hispanismo. Dentro de los valores que más se reiteran del primero está su respeto y amor a la tierra, y la solidaridad, en este sentido Larraín Ibáñez cita este pasaje de Eduardo Galeano:

Esas culturas despreciadas y negadas [las indígenas], tratan a la tierra como a su madre y no como materia prima y fuente de ingreso. Contra la ley capitalista de la ganancia ellas proponen la vida del compartir, de la reciprocidad, de la ayuda mutua que en el pasado inspiró la *Utopía* de Tomás Moro y que hoy nos ayuda a descubrir la cara americana del socialismo, cuyas raíces más profundas yacen en la tradición de la comunidad ([Galeano, 1991] Larraín Ibáñez, 1996: 173).

Si la idea del socialismo unido a lo indígena proviene de la primera mitad del siglo XX, la asociación con la ecología toma mayor fuerza en las últimas décadas del siglo y es sostenida por propuestas de diferentes ideologías. Al hispanismo, por su parte, se lo menciona, especialmente, para destacar el sincretismo como un valor fundamental del latinoamericano, según esta visión la adopción de la religión católica por parte de los aborígenes da como resultado una religiosidad popular que mantiene un barroquismo cultural opuesto a la modernidad ilustrada (Larraín Ibáñez, 1996: 180). También perdura la contraposición civilización y barbarie sostenida por Domingo Sarmiento en el siglo XIX y que autores como Claudio Veliz mantienen en las últimas décadas del XX, donde la herencia española e indígena son el problema y el modelo a seguir es el inglés-norteamericano (Larraín Ibáñez, 1996: 196). El paradigma europeo y norteamericano sostenido por buena parte de la derecha y la oligarquía del continente han generado el rechazo de una parte importante del pensamiento latinoamericano, apoyado por los diferentes procesos de control y aprovechamiento económico que, especialmente, Estados Unidos ha desarrollado desde la década de 1960.

Esta condena a la acción de los Estados Unidos y de Europa marca las reflexiones sobre la idea de revolución y de resistencia que ha marcado el pensamiento y la acción de buena parte de la sociedad latinoamericana, a la cual la canción que nombra al subcontinente ha servido de medio de expre-

sión y reafirmación. En este sentido, como ejemplo relevante de esas ideas me detendré en el pensamiento de Eduardo Galeano expuesto en *Las venas abiertas de América Latina* (1971). Así considera que “desde el descubrimiento hasta nuestros días, todo se ha transmutado siempre en capital europeo, más tarde, norteamericano, y como tal se ha acumulado y se acumula en los lejanos centros de poder (Galeano, 1971: 2). Pero este espoleo, base del subdesarrollo latinoamericano, “no es el fruto de un oscuro designio de Dios”, por ello el autor sostiene que la perpetuación del actual orden de cosas es la perpetuación del crimen. Ante ello proclama que “corren tiempos de revolución, tiempos de redención” y que a partir de la experiencia cubana “otros países han iniciado por distintas vías y con distintos medios la experiencia del cambio” (Galeano, 1971: 11).

Las venas... también está permeada por la idea de resistencia de una América Latina que se rebela ante los diferentes intentos de dominación que ha sufrido desde la conquista: “Los fantasmas de todas las revoluciones estranguladas o traicionadas a lo largo de la torturada historia latino-americana se asoman en las nuevas experiencias, así como los tiempos presentes habrían sido presentidos y engendrados por las contradicciones del pasado” (Ibídem). Por último no podemos pasar por alto dos reflexiones del escritor uruguayo, una de ellas que tangencialmente se relaciona con la canción de protesta y otra en la que se refiere a la canción. La primera de ellas también se encuentra en el libro mencionado y critica tanto al “lenguaje hermético” de algunos sociólogos, economistas, etc., como al “lenguaje que mecánicamente repite, para los mismo oídos, las mismas frases hechas, los mismos adjetivos, las mismas fórmulas declamatorias” (Galeano, 1971: 438), algo que se puede apreciar en cierta canción militante. En cuanto a su reflexión sobre la calidad literaria y el alcance de la canción, Galeano expresa:

Yo me pregunto, en tren de citar ejemplos, si la obra de Chico Buarque de Hollanda carece de valor literario porque está escrita para ser cantada. ¿La popularidad es un delito de lesa literatura? El hecho de que los poemas de Chico Buarque, quizá el mejor poeta joven del Brasil, anden de boca en boca, tarareados por las calles, ¿disminuye su mérito y rebaja su categoría? ¿La poesía sólo vale la pena cuando se edita aunque sea en tirajes de mil ejemplares? Lo mejor de la poesía uruguaya del siglo pasado —los “cielitos”, de Bartolomé Hidalgo— nació para que la acompañaran las guitarras, y sigue viva en los repertorios de los trovadores populares. Me consta que Mario Benedetti no cree que sus poemas para ser cantados sean menos «literarios» que sus poemas para ser leídos. Los poemas de Juan Gelman, que no imitan al tango porque lo contienen, no pierden nada de su belleza cuando en tango se convierten. Lo mismo ocurre con Nicolás Guillén. ¿Acaso el «son», su fórmula poética más característica, no proviene de la música popular afrocubana? En un sistema social tan excluyente como el que rige la mayoría de los países de América Latina, los escritores estamos obligados a utilizar todos los medios de expresión posibles. Con imaginación y astucia, siempre es posible ir abriendo fisuras en los muros de la ciudadela que nos condena a la incomunicación y nos hace difícil o imposible el acceso a las multitudes (Galeano, 1991: 26).

Las lecturas y propuestas identitarias de los autores citados anteriormente son manifestación de grupos de poder o resistencia institucionalizados en la

sociedad latinoamericana. Estos grupos sufrieron una reubicación a partir de la década de 1980, fruto de los cambios sociales que se dan en la región y la crítica modernista del posmodernismo. Según Larraín Ibáñez, este último, por una parte, trae la posibilidad de que las minorías puedan hablar por sí mismas y que los olvidados de Latinoamérica hagan oír su voz, pero, por otra parte, da paso a cierto relativismo total y pasividad política, que genera una excesiva fragmentación de la sociedad y unas fuerzas del mercado sin control (Larraín Ibáñez, 1996: 242-248). Frente a esto surgen el proyecto del Mercosur liderado por Brasil y el llamado socialismo del siglo XXI liderado por Venezuela que tiene su correlato en otros países, algunos de ellos marcados por la presencia de lo indígena, como Perú o Bolivia. Ambos proyectos, en definitiva, siguen buscando la diferencia o la confrontación con Estados Unidos y alimentando la necesidad de resistencia ante el poder de este país.

2.1. Canciones hacia la revolución

La NCL, marcada por los movimientos sociales de su época, aboga por el cambio de modelo social e insiste en la necesidad de la unidad latinoamericana y de la revolución. En este sentido "Canción para mi América" (1963) de Daniel Viglietti, presenta al indio como redentor del pueblo latinoamericano. La canción se basa en las características rítmico-melódicas del folclore criollo rural de América Latina. Así presenta un compás binario (6/8), con un acompañamiento en la guitarra basado en grupos de seis corcheas y dos negras con puntillo, aunque también recurre, puntualmente, a la división ternaria (3/4). La melodía discurre entre el modo menor natural que establece en los dos primeros versos y sus repeticiones (descenso de la medianta a la tónica por grado conjunto), y un modo pentafónico que predomina en el resto. Sin embargo la armonización se corresponde plenamente con la estructuración tonal, aunque la dominante solo se hace presente en el verso final ya que el enlace significativo es el de III-I. Su ámbito es de una décima, pero se extiende hacia el agudo a una doceava cuando se repite el verso final. Si el gesto melódico predominante es el descendente, la frase B que aparece en la tercera estrofa, antes del interludio instrumental, contrasta porque el primer verso realiza un giro melódico ascendente. Una variante de esta frase aparece en la quinta estrofa, aunque ahora el ascenso se da en los dos primeros versos. El otro fragmento contrastante es el del verso final que contiene una sexta ascendente inicial (séptimo grado a la dominante) que genera la ampliación de la tésitura indicada.

A partir de esta descripción, cuyos detalles se pueden apreciar en los esquemas basados en el modelo propuesto por Luis Tatit para el análisis de la canción, es posible apreciar algunos rasgos de las características expresivas y de las prácticas repetitivas de significación presentes en esta canción. Los cambios de sentido melódico en las diferentes frases es una marca clara de la búsqueda de contrastes expresivos; así las terceras y quinta estrofa, junto con el último verso se ubicarían en lo que Tatit define como pasionalización. A ella contribuyen: a) una leve disminución en el tempo y un valor más largo al comienzo de la frase musical; b) el ascenso melódico que, en primer lugar, resalta la verdad que el indio revelará, luego, con mayor

énfasis, es la voz de América que eleva el momento histórico al ideal modernista de lo azul, y, por último, convoca a la lucha que transforma la música en canto verdadero. Son justamente estos tonemas ascendentes en las palabras “azul” y “peleando” los que marcan cierto tono imperativo de la canción, el cual busca unir, en un aquí/ahora, el deseo y la acción del enunciador y el enunciatario. Mientras los tonemas descendentes de todos los cierre de frases contribuyen a la reafirmación de la verdad presentada.

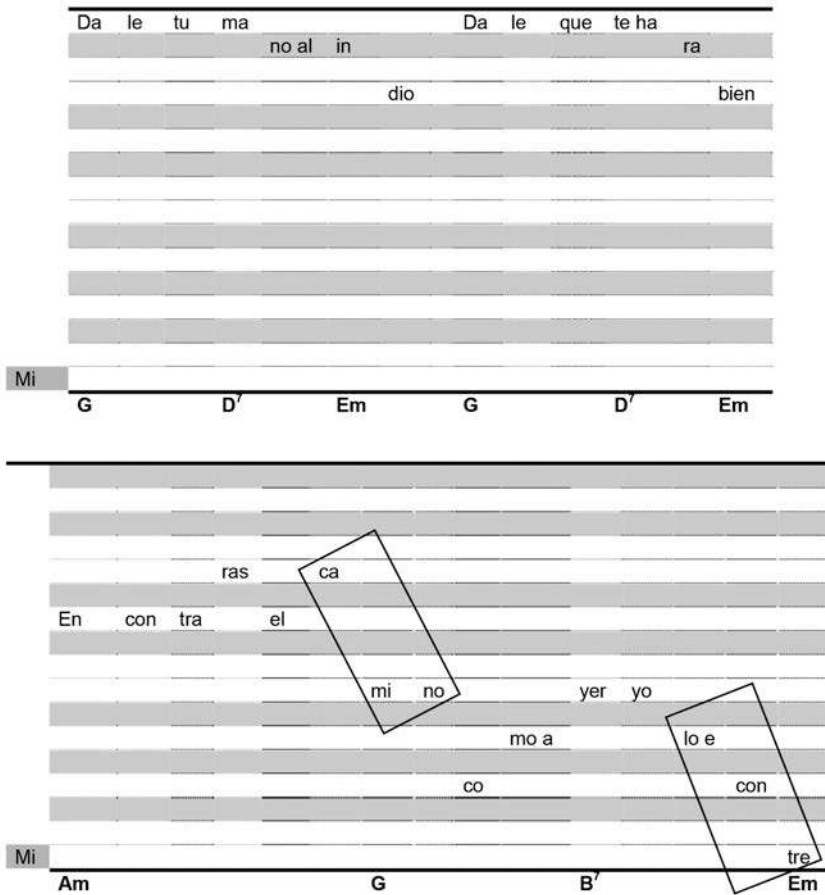


Fig. 1: “Canción para mi América”⁵

5. Para la representación analítica de las canciones tomamos los esquemas utilizados en el modelo de análisis propuesto por Tatit. Los mismos consisten en ubicar las letras en líneas horizontales superpuestas (filas de una tabla), las cuales representan un semitono cada una. Los gráficos de una misma canción, en sus diferentes partes contienen siempre igual cantidad de filas, con lo cual está siempre presente el ámbito melódico global de la canción, dado por las líneas horizontales extremas. En nuestro caso, para ayudar a su lectura en el aspecto melódico, hemos agregado el nombre del sonido más grave del ámbito global en una casilla más oscura a la izquierda, coincidiendo con la fila que lo representa, y realizamos un sombreado a la manera del teclado del piano.

Si consideramos esta canción como una práctica de significación en el sentido butleriano dentro de la iterabilidad propia de la escritura o del discurso poético-musical, es posible apreciar, a través de Viglietti, el uso de su capacidad de agencia que asume la NCL. El modelo que el músico uruguayo propone se basa en la reiteración de modelos preexistentes en el ámbito musical y en el literario. En lo musical adopta la hibridación propia de ciertos géneros populares de la música rural, que toma modos, armonías, estructura fraseológica y motivos rítmicos aportados, principalmente, por la música española, junto con el uso de modos indígenas o trazos de los mismos. Estos índices estilísticos, sobradamente asumidos por la música académica y la música popular urbana de la primera mitad del siglo XX, en manos del músico que no busca la reproducción sin más de lo rural, se convierten en alusiones que contribuyen a la esencia de la repetitividad, ya que ubican al enunciatario en el amplio campo intertextual de una tradición musical específica. Esta expresión sonora del crisol de razas que ya el discurso oficial positivista de finales del siglo XIX repetía, ofrece al músico la base para reubicar esa hibridación a partir del eje de lo indígena, tomando algunos modelos ya expuestos, por ejemplo, en los escritos de José Carlos Mariategui (1894-1930) en relación al socialismo incaico, la defensa del indio en Gabriel Mistral (1889-1957) o el perfil propio para América Latina, contrapuesto al estadounidense, que proponían el uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917) o el cubano José Martí (1853-1895), entre tantos otros que se pueden mencionar. Claro que Viglietti, a partir del contenido musical, apoya todo el discurso en el poder revolucionario de ese referente del mestizaje latinoamericano. Aquí también es necesario ver cómo, en ese campo intertextual que abre la canción, el músico uruguayo establece un diálogo con Atahualpa Yupanqui y su canción “Camino del indio”, compuesta casi tres décadas antes que “Canción para mi América”. Aquí a la denuncia de la situación del indio y cierta resignación de la canción de Yupanqui, Viglietti las reconduce hacia la energía y la lucha, recordando en este gesto al *clinamen* de las “malas interpretaciones” entre poetas fuertes que Harold Bloom define como: “un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema” (Bloom, 1973: 23).

En el caso de “América novia mía” (1965), de Patricio Manns, y “Canción con todos”, con texto de Armando Tejada Gómez y música de Cesar Isella, la idealización de Latinoamérica, como novia o como cintura y piel, la convierte en una figura mítica que en su pasión y sensualidad guarda la esencia de la unidad y la revolución. En la canción de Manns la sonoridad se inserta claramente en el cancionero de ascendencia rural y alude plenamente, con el compás de 6/8 y los motivos rítmicos características apuntados más arriba, a la música española criollizada, ya que aquí melódica y armónicamente solo aparecen los modos mayor y menor⁶. La predominancia de tonemas ascendentes en los comienzos y finales de frases, contribuyen a esa tensión

6. Aquí me refiero a la grabación realizada por el autor con el conjunto *Voces andinas* en 1966/67, en el disco *Sueño Americano*. Aunque la versión, quizás más difundida en la actualidad, es la que *Inti-illimani* realizó en 1977, cuando el grupo ya estaba en el exilio italiano. Esta versión sí hace una referencia a lo indígena con el uso en los interludios de los aerófonos andinos.

emotiva que el enunciador imprime a su apasionado discurso en una búsqueda de que el enunciatario comparta y complete el sentimiento expuesto. La pasionalización marcada por el ascenso en el registro, el amplio salto inicial y la semicadencia al sexto grado que se produce en el comienzo de las estrofas pares, genera una relación significativa destacada: el pedido de amor (“América novia mía tóname,/ entre tus brazos mulatos ciñeme”) se transforma en entrega hacia el ideal (“Morena América mía, con pasión/ la sangre cubrió de flores el cañón”) y en la esperanza (“América novia mía con afán/ los dulces días antiguos volverán”). Este modelo expresivo propio de la canción romántica es explotado más intensamente en “Canción con todos”. La alusión ahora es a la música popular urbana o “criollo oriental” según la clasificación de Carlos Vega (1944: 246-265), en un compás de 4/4 y modo menor. En este caso, Isella en la primera frase genera cierta inestabilidad a través del diseño melódico (notas cromáticas) y la armonización (semicadencia al cuarto, por ejemplo), que conducirá a una retención del tempo con el uso de tresillos de negras, sobre un enlace de dominante de la dominante y dominante que amplía la tensión hacia la segunda estrofa o estribillo. Mientras la descripción de la primera parte hace a la tematización, con la repetición rítmica y la estabilidad en la tesitura, en el estribillo, que es estable tonalmente, consigue la pasionalización a través del cambio de modo al mayor, un ascenso en la tesitura y hacer énfasis en los tonemas ascendentes. Con ello el resultado significativo de la canción se produce cuando los versos apuntan a la unión latinoamericana: “todas las voces todas, todas las manos todas...”.

The diagram illustrates a melodic line on a six-line staff. The lyrics are: "go a mi nar por la cin tu ra mi ca del Sur". The notes are: G4 (go), A4 (a), B4 (mi), C5 (nar), D5 (por), E5 (la), F#5 (cin), G5 (tu), A5 (ra), B5 (mi), C6 (ca), D6 (del), E6 (Sur). A large slanted box encloses the notes from G4 to F#5. A smaller vertical box encloses the notes from B5 to C6. Below the staff, the chord changes are indicated as Em and B7.

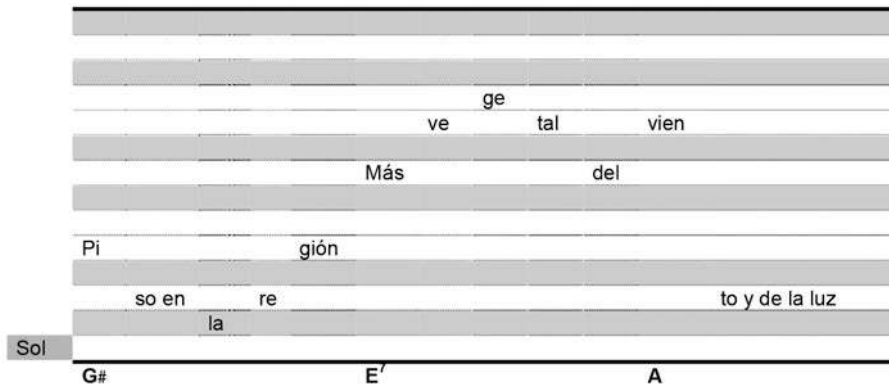


Fig. 2: "Canción con todos"

La NCL, además de los modelos de construcción identitaria relacionados con los índices estilísticos y los tópicos de la poesía, toma las estructuras expresivas del discurso musical reconocible por el enunciatario ya que responde a una práctica con, por lo menos, dos siglos de manifestación. Esta idea de expresividad se hace aún más evidente en "Canción de América" (1987) con textos de Jaime Silva y música de Luis Advis. Aquí el conocido compositor chileno elabora todo un crecimiento expresivo durante las cuatro primeras estrofas, con progresiones, contrastes y complemento entre solistas y coro, etc., hasta llegar al clímax en los versos "que construyen la aventura/ de mi azul meridional" y que expresivamente reposan en el final: "y en mi pecho tengo escrita/la palabra libertad". Es de destacar que este clímax se produce muy cerca de lo que sería la sección áurea de la canción. De esta forma se puede apreciar que la capacidad/búsqueda de transformación de la NCL se sustancia sobre modelos que responden a normas de inteligibilidad basadas en alusiones, referencias o citacionalidad transformada en el nuevo contexto y una curva expresiva plenamente aceptada por la sociedad. Es así como busca subvertir la identidad establecida a través de nuevas prácticas significantes que mantienen un importante lazo con las formas de las propuestas precedentes.

2.2. Otros enfoques: ironía y resistencia

Un enfoque muy diferente al de la NCL de los países de habla hispana del cono sur, se puede percibir en la canción "Soy loco por ti América" de José Carlos Capinan y Gilberto Gil grabada por Caetano Veloso en 1967. Aquí la ideación musical está inmersa en la música *beat* de la década de 1960, con las particularidades propias de lo que en Brasil se dio en llamar Tropicalia o Movimiento Tropicalista, que conjugaba la propuestas anglosajonas del momento con elementos propios de la tradición musical del país.

Quizás a este movimiento le sucede algo similar a lo apuntado sobre el neofolclore, ya que se le critica su falta de compromiso político explícito, leyendo a Veloso (2004) es posible deducir que la crítica social de este movimiento parte siempre desde lo estético y por ello no aceptaban la repetición de las “mismas frases hechas” para los “mismos oídos” como apuntaba Galeano. Volviendo a la canción, la misma combina el portugués y el castellano, algo poco frecuente para su época, en una poesía que, a la manera tropicalista, es un homenaje a Ernesto “Che” Guevara (1928-1967), fallecido ese año. La melodía se asemeja a muchas de las canciones comerciales y publicitarias de la época, con un estribillo muy pegadizo que comparte el diseño melódico inicial (mismos sonidos y tesitura) con la frase melódica principal que se repite cinco veces (la última con una repetición del final). El contraste entre el comienzo común de ambos materiales y el cierre de las estrofas marca la búsqueda significativa de la canción. Así el salto de sexta y posterior descenso que, especialmente en el estribillo, resalta el amor anhelante hacia América (“Soy loco por ti, América,/ soy loco por ti de amores”), hace emerger con mayor contundencia el descenso desde la dominante (con una bordadura superior) hasta la tónica que cierra la descripción de las estrofas, conduciendo de esta forma el sentido poético musical desde el ideal de la bandera única para el subcontinente, hasta la muerte en los brazos de una guerrillera campesina o de quien le quiera. Habla de Guevara sin nombrarlo, aunque menciona, primero, la pasión y el fuego que arde en ese país sin nombre del “tango” y el “rancho”, luego el “nombre del hombre muerto” que no se puede pronunciar aunque su nombre es pueblo y la esperanza de un mañana que cante ese nombre en un poema que conmueva.



Fig. 3: “Soy loco por ti América”

Aunque el “mensaje” de la expresión verbal sea lo suficientemente claro sobre la postura ideológica⁷ de sus autores e intérprete, el discurso musical en su conjunto evita esa excesiva pasionalización o curva expresiva apuntadas en canciones anteriores. Es más, se puede decir que el discurso musical resultante tiende más a lo festivo que a la denuncia, apoyado en elementos como los *riff* instrumentales de enlace en cada retorno de la frase, contruidos a partir de una cita del motivo musical utilizado por la empresa de aerotransporte *Varig S.A.* en aquellos años⁸; las escalas y algunas repeticiones que constituyen el material básico que realiza el teclado acompañando a la voz, que de ninguna manera apoyan el contenido de la letra más bien lo desvirtúa; y, por último, el tempo movido junto con los elementos de la base rítmica inspirados en motivos propios de la música popular brasileña. Aquí, el modelo de la música *pop* y comercial, y el ideario del antropofagismo propuesto en la primera mitad del siglo XX por Oswald de Andrade se asocian para subvertir el ideal de los “sociólogos nacionalistas de izquierda y los burgueses moralistas de derecha” (Veloso, 2004: 211).

Con ironía y sarcasmo, pero sin dejar de denunciar los modelos establecidos, van a surgir nuevas propuestas entre los jóvenes de los ochenta y noventa. Una muestra de los representantes de la *New Wave* latinoamericana de los ochenta y su “preocupación” por la identidad del subcontinente es la del grupo chileno *Los prisioneros* que en su canción “Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos” (1980), muestran la faceta cruda y contestataria de la “nueva ola” *post-punk*. Aquí cada frase musical consta de dos partes y un cierre; la primera parte y el final se pueden considerar dentro de la figurativización propuesta por Tatit, aunque con matices. De hecho, la frase inicial es una tematización, con la característica repetición de sencillos diseños rítmicos y melódicos cada dos versos, pero el salto de sexta mayor del comienzo, las repeticiones de un mismo sonido y la diferencia de ámbito entre cada uno de estos pares de versos, se acerca al habla, sugiriendo lo que se puede decir en voz alta y lo que solo se puede susurrar. Ese salto de sexta enlaza expresivamente con el penúltimo verso que contiene, prácticamente, un grito, que en las tres apariciones sirve para llamar la atención sobre las afirmaciones: “Que tontería/ dividir es debilitar”; “Estamos en un hoyo/ parece que en realidad”; “Latinoamérica es grande/ debe aprender a decidir”. Son estas las expresiones más claras de esa figurativización que busca materializar la relación entre enunciador y enunciatario en un aquí/ahora. En el fragmento intermedio de cada una de las frases musicales se produce la pasionalización, que remarca la ironía con que se aborda la mirada desde “los otros” sobre Latinoamérica y la ingenuidad de su pueblo (por ejemplo: “Nadie en el resto del planeta toma en serio/ a este inmenso pueblo lleno de tristeza”).

7. Como un dato anecdótico téngase en cuenta que esta canción fue grabada por el grupo argentino *Los iracundo* en 1968, cambiando considerablemente la letra. QUITAN todas estas referencias implícitas a Guevara y la guerrilla, para centrarse en cierto ideal femenino y paisajístico, aunque agregan unos versos que hablan de la unidad de los pueblos de Latinoamérica y como con ello lograrían el crecimiento.

8. El motivo musical se puede apreciar en <http://www.youtube.com/watch?v=aoiyvrS1a10&feature=related>

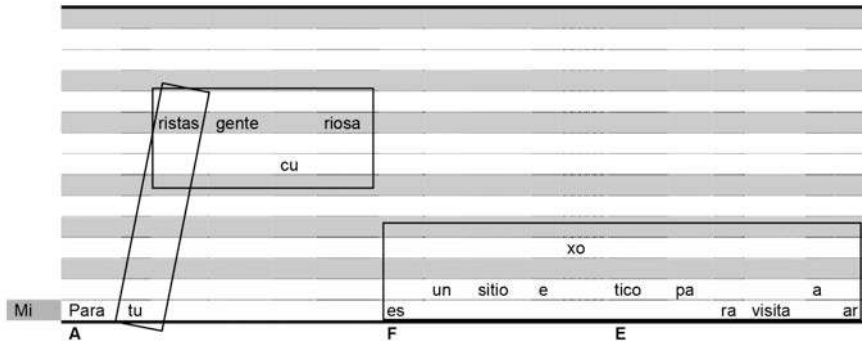


Fig. 4: “Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos”

Si la parte instrumental de *Los prisioneros* en la canción tratada es bastante rústica e incluso descuidada, el grupo argentino *Los violadores* en “Somos Latinoamérica” (1996) cuidarán mucho más su sonido *New Wave*. Insisten en denunciar a “los de fuera” como los causantes de todos o casi todos los males del subcontinente, pero aquí centrándose en los conquistadores. En esta canción contrasta el énfasis del verso donde se expresa el sentido de pertenencia, “Somos latinoamericanos” y “Latino soy yo, latino Hey! sos vos”, con el resto de versos, donde prácticamente se repite el mismo modelo rítmico con dos variantes melódicas. Lo cual apoya la idea verbal, ya que luego de esa autodefinición viene la irónica explicación: “Somos latinoamericanos/ y estamos orgullosos de serlo/ tenemos presos políticos/ desocupados y más ebrios”. A pesar de ello la doble afirmación de la entidad del enunciador y el enunciatario busca nuevamente la unificación de voluntades.

Pero no todas las propuestas de los noventa se basan en la ironía, tal es el caso de “América” de *Kraken*, grupo colombiano de *heavy metal*. En esta canción se aborda la historia latinoamericana con el habitual misticismo de buena parte de los grupos de este género, idealizando un único origen del continente. Dada la información que aporta el videoclip oficial de esta canción,⁹ apuntaré las imágenes del comienzo donde aparecen glifos y esculturas de civilizaciones precolombinas de Centroamérica y siluetas realizando coreografías que supuestamente recrean danzas o rituales de esas culturas. Además de estos iconos, en el plano sonoro la pasionalización y, por ende, base de la significación de esta canción se da en el estribillo “América, esencia de mi ser,/ razón y nombre es, eterno himno,/ Eternamente un himno,... América,...América, esencia de mi ser/ Razón y nombre es/ Esencia de mi ser”.

9. Se puede consultar en <http://www.youtube.com/watch?v=fhnfog3IFlo>

Ya en el siglo XXI el *Cuarteto de Nos* de Uruguay, desde su versátil e iconoclasta estética hace aún más corrosiva esa ironía apuntada en algunos grupos anteriores, lo que no diluye totalmente ciertas expresiones despectivas hacia los habitantes de los países de Latinoamérica. La tematización se da con un diseño rítmico de la melodía que alude a motivos característicos de los tambores de la música popular afro-uruguaya. En estos pasajes se expresa el temor de que lo confundan con el tópico del latino que tienen los “otros” de fuera y dentro de Latinoamérica, “pensarán que soy medio ladino/ o que vivo borracho de vino/ quieren hacerme creer estos cretinos/ que los uruguayos somos latinos”. La segunda frase musical se da la pasionalización que marca una de las posturas más radicalmente opuestas a todas las vista hasta aquí, ya que primero rechaza el habla de otras regiones, “yo no digo,/ ia está listo el poio”; luego se alarma de la visión de los extranjeros poderosos, “y piensan/ los yanquis y los europeos/ somos un país bananero”; por último desacralizan un texto que se ha comentado más arriba, “y cuando/ leí las venas abiertas/ que era un bodrio me di cuenta/ a la cuarta hoja me dormí”. En el estribillo, ya en un intento claro de convocatoria y convencimiento del enunciatario, la canción recurre a la figurativización para remarcar la ironía del discurso: “no me jodan más/ no somos latinos/ yo me crie acá en la Suiza del sur”.

Con estas últimas cuatro canciones he tratado de presentar la pervivencia y retirada de un modelo junto a la gradual subversión del mismo, algo que ya en la iconoclasta propuesta de Capinam, Gil y Veloso estaba en ciernes, a pesar de ser coetánea a las propuestas de la NCL tratadas en la primera parte. En estas cuatro variantes del *rock* abordadas resulta evidente la desaparición de la idea casi mesiánica del poeta que convoca a la revolución, pero en contrapartida asumen, por afirmación o negación, como una verdad la existencia de una Latinoamérica, algo que la generación anterior intentaba construir. Vemos como esas palabras de la canción, que son eco de otras muchas contemporáneas y anteriores, han dado vida a lo que nombraban, incluso con valores como el de la resistencia ante el imperialismo basada en ese poder de sufrimiento ancestral que, con matices, las tres primeras mantienen latente. En la última de ellas, la autodefinition como habitante de la “Suiza del sur” parece desautorizar todo el discurso de la misma canción que busca diferenciar al uruguayo del resto de Latinoamérica y sus “verdades” esencialistas planteadas tanto por sus habitantes como por los extranjeros. Algo que no se diferencia demasiado de la visión de *Los prisioneros* o *Los violadores*, pero que debe ser comprendida dentro de la “liquidez” de la moral posmoderna, que vuelve a constituir una marcada alteración del modelo que se está repitiendo.

Pero esa idealización de una resistencia especial, de un pueblo que no ha sido sojuzgado a pesar de los sucesivos envites de las potencias internacionales, vuelve a hacerse patente en el comienzo de la segunda década del siglo XXI, especialmente como consecuencia del trato dado a los latinos en Estados Unidos. Este es el caso de “Latinoamérica” de Alex González grabada en 2011 por el grupo mexicano *Maná*, que en sus primeros versos deja claro el motivo de la canción (“alerta esto es un llamado/ es valiosa

su atención/ están discriminando latinos/ no me parece que tienen razón”), para luego llamar a la resistencia apelando al “valor latino” (“somos gente que nunca se raja/ ante cualquier situación/ vamos a mostrar quienes somos/ con coraje y valor”). La identificación entre enunciador y enunciatario que abre el estribillo (“latino tu latino yo/ la misma sangre y corazón”) que precede al llamado a la resistencia (“hay que luchar” o “nunca nos vamos a dejar”), hace a la idealización de la raza en esta canción, la cual se apoya en una de las características secuencias armónica modal del grupo, en este caso I-(III-VI)-IV- como relación significativa, y el desplazamiento de la melodía hacia la parte aguda de la tesitura. Una pasionalización más marcada surge luego de la segunda aparición del estribillo, donde se produce un corte y luego en un crescendo se repite cuatro veces la frase “jamás se te olviden tus raíces”, que luego de una nueva repetición de estribillo reaparece reforzando ese sentido de pertenencia. Aquí Maná retoma sin grandes diferencias el modelo de la NCL, el orgullo latinoamericano, la resistencia y la actitud del enunciador de estar revelando una verdad/realidad incontestable. El cambio está en utilizar el *pop*, género que quizás tiene la misma o mayor aceptación entre los destinatarios del mensaje que el que tenía la música popular rural en los años sesenta; y en que el mensaje es para los latinoamericanos expatriados hacia el país del norte.

En una línea muy semejante, en cuanto al modelo aunque no así en el contenido, se mueve Calle 13 con su exitosa canción (y videoclip) de 2010 también llamada “Latinoamérica”. Musicalmente es una interesante conjunción del *rap* con una base rítmica de la música rural criolla ya apuntada (6/8 - 3/4), unida a secciones melódicas interpretadas por las cantantes Totó la Momposina, Susana Baca y María Rita, en español y portugués. Este índice estilístico que alude a la tradición musical iberoamericana se refuerza con otras referencias, como son el uso del cuatro venezolano (requinto jarocho o guitarra de son) y el cajón peruano. Estos instrumentos también actúan como iconos indexicales de la latinidad en el videoclip, junto a otros elementos como las palabras en quechua del presentador radial del comienzo, los rostros y la mención de la piel en la canción, la cordillera y la escalera en relación a la columna vertebral del mundo que se menciona en el texto, el latido y la imagen del corazón o las imágenes de dinero en relación al eje del contenido verbal de la parte cantada (“no puedes comprar”). Es así como a la descripción/denuncia de la parte recitada se transforma en orgullo y esperanza en la parte cantada. De forma que mientras la palabra rítmada se queja de los males traídos (“soy lo que dejaron/ Soy toda la sobra de lo que se robaron [...] soy una fábrica de humo/ mano de obra campesina para tu consumo [...] soy el desarrollo en carne viva/ un discurso político sin saliva”), la parte cantada defiende que a pesar de todo su esencia, como el resto de cosas valiosas, no se va a entregar (“Tú no puedes comprar el viento, tú no puedes comprar el sol/ Tú no puedes comprar la lluvia, tú no puedes comprar el calor [...] Tú no puedes comprar mi alegría, tú no puedes comprar mis dolores”). Aquí se puede apreciar la adecuación del modelo revolucionario de los sesenta al siglo XXI, así se mantiene latente el amor propio que ubica en el mercantilizado mundo globalizado la autenticidad y el valor humano del latinoamericano. Aunque este discurso es una citacio-

nalidad del modelos de la NCL transformada en el nuevo contexto de su época, no se debe prescindir de las mutaciones sufridas por ese modelo en los ochenta y noventa, ante lo cual este aparente apego a un pasado resulta una subversión de la identidad ahora idealizando un pasado no muy lejano e intentando hacer (re)vivir lo que las palabras viene nombrando desde hace más de medio siglo.

3. EPÍLOGO

Dada las dimensiones de este escrito no ha sido posible abordar los ejemplos de otras canciones provenientes de la Nueva Trova, de las tendencias cercanas a la Teología de la Liberación o al cristianismo en general, de las lecturas descriptivas e idealizantes de los paisajes y las bondades del continente o de las lecturas de esa resistencia y revolución realizadas desde otras latitudes, entre tantos otros géneros y tipologías de canciones que nombran a América. Por ello he realizado una selección, arbitraria como todas, que me permitiera mostrar de la forma más evidente los rasgos de la sustancialización de un proyecto de identidad, básicamente el de la izquierda de la región, en el discurso cancionístico, a través de algunos de sus más destacados cultores. En este sentido, a través de la canción es posible apreciar cómo en cinco décadas se ha sustanciado un proyecto que, debido a la situación socio-política de la región, ha conseguido convertir en verdad/realidad lo que nombraba. Si los modelos identitarios que toma la NCL ya se proponían desde la primera mitad del siglo XX, es a partir de la década de 1960 que llegarán a ámbitos sociales más amplios y en ese proceso de comunicación la canción tiene un papel destacado. Las alteraciones y adaptaciones que ha ido sufriendo en el proceso de repetición contribuyen a los cambios generacionales pero también al proceso de su propia consolidación. Es así que en las canciones más reciente se aprecia la corporización de un ser latinoamericano poseedor de unos valores que el mundo del poder o del bienestar económico ha perdido o nunca ha tenido. En definitiva un ser mitológico al que la resistencia y la lucha de siglos ha dado el poder de la verdadera esencia humana, y que debe luchar, nunca negociar o doblegarse, ante el poder capitalista.

La canción aporta a la construcción de esta verdad asumida su sustrato estético para diseñar el cuerpo, el entorno y la moral de ese ser. Sin salir de las canciones expuestas en este trabajo, se puede recorrer los distintos espaciamentos y percibir cómo se conjugan los elementos para conseguir estructurar una realidad idealizada. A través de recursos estilísticos poético-musicales reconocibles por el público, de un planteamiento expresivo que potencia la emotividad del mensaje y de efectivos mecanismos de interpelación, la canción, desde el espaciamento estético, acerca una forma de conocimiento y moral bastante preciso. El ser latinoamericano tiene la piel morena (son mestizos y mulatos), manos de cobre, pelo de cristal, la caras más bonitas que se conozcan, el cuerpo hecho de alturas, un sayal hecho de mar, pulmones que respiran azul clarito, cuerpo lleno de estrellas y la pala-

bra libertad en el pecho. Su hábitat son las pampas, ríos y montañas más luminosas, región más vegetal, trigales áureos, tierra oscura mineral, volcanes que laten, cañones cubiertos de flores, cultivos de mazorcas, palmeras y chagual, entre tantas otras maravillas naturales. A este conocimiento del yo/otro que debe asumir el latinoamericano, se le suman los valores morales de la fuerza que da la lucha y el deber, la entrega, la justicia del libertador, el respeto de sus antepasados personales y de la tierra, la solidaridad, etc. En definitiva, el discurso que teje la canción a partir de la iterabilidad, potenciada por sus posibilidades de proyección social (mercado discográfico mediante), concreta una estructura identitaria que responde a ciertos modelos preexistentes pero que también, desde su interacción entre el espacio público y privado de la identidad, los genera e impone.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, John (1999). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica.
- BAUMAN, Zigmunt (2005). *Ética Posmoderna*. Madrid: Siglo XXI.
- BLOOM, Harold (1973). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.
- BOLÍVAR CANO, John Franklin (1994). *Entrevista a la nueva canción latinoamericana*. Medellín: Universidad de Antioquía.
- BRACELI, Rodolfo (2003). *Mercedes Sosa, la Negra*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BURGOS DÍAZ, Elvira (2006). "Cuerpos que hablan". In: Jorge V. Arregui y Juan A. García González (eds.), *Significados corporales*. Málaga: Contrastes. Colección Monografía, 11; pp. 93-109.
- BRIONES, C. (2007). "Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías". In: *Tabula Rasa*, No. 6, enero-junio 2007, Bogotá; pp. 55-83.
- BUTLER, J. (1995). *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. London: Routledge.
- (1992). "Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico". In: *Feminismo/Posmodernismo*. L. Nichols (ed.). Buenos Aires: Feminaria Editora; pp. 75-95.
- (2002). *Cuerpos que importan*. Paidós: Argentina.
- CASTELLANOS, G. (2010). "Determinación y libertad en la construcción de las subjetividades subordinadas y colectividades politizadas". In: *Identidades colectivas y reconocimiento*, D. Grueso, y G. Castellanos (ed.). Cali: Programa Editorial Univalle.
- DERRIDA, Jacques (1989). "Firma, acontecimiento, contexto". In: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra; pp. 347-372.
- DIETRICH, P. (2003). *Araçá Azul: uma análise semiótica*. São Paulo: FFLCH-USP
- GALEANO, Eduardo (1991). *El descubrimiento de América que todavía no fue y nuevos ensayos*. Caracas: Alfadil.

Ogas Jofre, Julio: Nombrando Latinoamérica. Revolución y resistencia desde la nueva canción al *hip hop*

- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2001). "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". In: *Revista Musical Chilena*, 55/195; 38-64.
- LARRÍAN IBAÑEZ, Jorge (1996). *Modernidad razón e identidad en América Latina*. Santiago (Chile): Andrés Bello.
- MONELLE, Raymond (2000). *The sense of music*. Princeton: Princeton University Press.
- NÚÑEZ, Sandino (2009). *Cosas Profanas: Los Límites Políticos de Los Objetos*. Montevideo: Trilce.
- SALAS, Fabio (1998). *La primavera terrestre. Cartografía del rock chileno y la nueva canción*. Santiago (Chile): Editorial Cuarto Propio.
- SAN, Joseba (1994). *Silvio, memoria trovada de una revolución*. Navarra: Editorial Txalaparta.
- TAGG, Philip (1999). "Analysing popular music: Theory, Meted, and practice". In: Middleton, Richard (ed.), *Reading Pop*, New York: Oxford University Press.
- TARASTI, Eero (1978). *Myth and Music*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura
- TATIT, Luiz (2003). "Elementos para a análise da canção popular". In: *Cadernos de Semiótica aplicada V.1 n°2*. Versión electrónica en <http://www.fclar.unesp.br/pesq/grupos/CASA-home.html>
- VELOSO, Caetano (2004). *Verdad tropical*. Barcelona: Salamandra.
- VEGA, Carlos (1944). *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada.

DISCOGRAFÍA

- VELOSO, Caetano (1968). *Caetano Veloso*. Brasil: Philips/Universal Music.
- CALLE 13 (2010). *Entre los que quieran*. Sony Music: 2010.
- ISELLA, César (1970). *América Joven vol. 2*. Buenos Aires: Philip.
- CUARTETO DE NOS (2000). *Cortamambo*. Montevideo: Koala.
- VIGLIETTI, Daniel (1996). *Canciones para mi América*. París: Le chant du monde EPM.
- INTI ILLIMANI (1977). *Chile resistencia (Inti-Illimani 6)*. Milán: Dischi dello Zodiaco.
- KRAKEN (1993). *Kraken IV Piel de cobre*. Colombia: Disco Fuentes.
- LOS PRISIONEROS (1984). *La Voz de Los 80's*. Santiago de Chile: Fusión.
- LOS VIOLADORES (1996). *Otra patada en los huevos*. Buenos Aires: BMG.
- MANÁ (2011). *Drama y luz*. Warne Music Latina.
- MANNNS Patricio con VOCES ANDINAS (1967). *El sueño americano*. Santiago de Chile: Arena.
- QUILAPAYUN (1987). *Survarío*. Francia: EMI Boulogne.