

Más allá de la disputa por América: Análisis Crítico del Discurso Multimodal del videoclip *This is not America* de Residente

Para além da disputa por América: Análise Crítica do Discurso Multimodal do videoclipe *This is not America* de Residente

Beyond the dispute for America: Multimodal Critical Discourse Analysis of video clip *This is not America* by Residente

Joan R. Sapiña¹

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

j.sapina@utad.pt

RESUMEN: Los videoclips, como productos culturales audiovisuales, son un claro ejemplo de multimodalidad, donde se establecen relaciones intersemióticas entre los diferentes modos. En el presente trabajo pretendemos arrojar luz sobre la ideología y la significación sociopolítica del videoclip *This is not America*, del cantante puertorriqueño Residente. De esta manera, se analiza de forma interdisciplinar y desde el Análisis Crítico del Discurso Multimodal la obra con el objetivo de desentrañar los mecanismos de interpelación y de resignificación lingüístico-culturales que se formulan en el discurso multimodal. Los resultados se agrupan en una serie de ejes ideológicos entrelazados y con constantes elementos intertextuales. Este análisis nos permite, por un lado, examinar la disputa por el significante de América y, por otro lado, entender el éxito discursivo transversal de este videoclip y cómo se vehicula una cosmovisión diferente a la de obras anteriores como *Latinoamérica*, del extinto grupo Calle 13.

¹ Joan R. Sapiña é professor auxiliar na área de estudos espanhóis no Departamento de Letras, Artes e Comunicação da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, tendo colaborado desde 2015 em outras instituições de ensino superior portuguesas. É doutor em Linguística Teórica e Aplicada pela Universidad Complutense de Madrid, pós-graduado em Literatura Comparada e Crítica Cultural e graduado em Filologia Hispânica. É investigador integrado do Centro de Estudos em Letras (UTAD) e membro do Consejo Asesor Interuniversitario da Consejería de Educación de España en Portugal.

PALABRAS CLAVE: Análisis Crítico del Discurso Multimodal, ideología, América, Residente, videoclip.

RESUMO: Os videoclips, enquanto produtos culturais, são um claro exemplo de multimodalidade, onde são estabelecidas relações intersemióticas entre os diferentes modos. No presente trabalho pretende-se elucidar os componentes ideológicos e a resinificação sociopolítica do videoclip *This is not America*, do cantor porto-riquense Residente. Portanto, analisa-se de forma interdisciplinar e desde a metodologia da Análise Crítica do Discurso Multimodal a obra com o intuito de desvendar os mecanismos de apelo e de resinificação linguístico-culturais formulados no discurso multimodal. Os resultados são agrupados numa série de eixos ideológicos interligados e com frequentes elementos intertextuais. Esta análise permite, por um lado, examinar a disputa pelo significante de América e, por outro lado, compreender o sucesso discursivo transversal do videoclipe e a veiculação de uma cosmovisão diferente da de obras anteriores como *Latinoamérica*, do extinto grupo Calle 13.

PALAVRAS-CHAVE: Análise Crítica do Discurso Multimodal, ideologia, América, Residente, videoclipe.

ABSTRACT: Video clips, as audiovisual cultural products, are a clear example of multimodality, which intersemiotic relationships are established between different modes. In this work I intend to elucidate the ideology and sociopolitical significance of the video clip *This is not America* by the Puerto Rican singer Residente. Therefore, the work is analyzed in an interdisciplinary way and from the Multimodal Critical Discourse Analysis with the aim of unraveling the mechanisms of linguistic-cultural interpellation and resignification formulated in multimodal discourse. The results are presented in intertwined ideological axes and with constant intertextual elements. This analysis allows us, on the one hand, to examine the dispute over the signifier of America and, on the other hand, to understand the transversal discursive success of this video clip and how it conveys a worldview different from previous works such as *Latinoamérica*, by the extinct group Calle 13.

KEY WORDS: Multimodal Critical Discourse Analysis, ideology, America, Residente, videoclip.

1. Introducción

En el presente trabajo se analiza el videoclip de *This is not America* del cantante puertorriqueño Residente y cuyo director es Greg Ohrel. Este videoclip parte como respuesta y complemento discursivo a la obra de Childish Gambino *This is America*, según así lo confirma el propio Residente en varias entrevistas. A través del Análisis Crítico del Discurso Multimodal (ACDM) se pretende desentrañar los aspectos discursivos de las desigualdades sociales enunciados a través de los diferentes *modos* de nuestro objeto de estudio. En ese sentido, entendemos que el ACDM permite la comprensión de diferentes semióticas, que dialogan, se entrelazan y amplían los recursos para poder comunicar ideas, valores e identidades (Kress y Van Leeuwen, 1996). En este caso, centradas en examinar el significado político-social e ideológico del videoclip del cantante y del director desde una óptica interdisciplinaria, ya que son analizados elementos significativos del lenguaje verbal y no verbal, del componente sonoro y del elemento visual. Esta multimodalidad otorga a la canción amplias y heterogéneas significaciones en torno a problemas sociales candentes de Latinoamérica (y no solo), como el (neo)colonialismo, las cuestiones de género, la racialidad/etnia, las desigualdades sociopolíticas y culturales y, especialmente, la violencia simbólica y la represión policial y militar de los estados contra la ciudadanía.

Ahora bien, Residente y Greg Ohrel no se limitan a exponer una concatenación de agravios (González, 2022, p. 100) y violencias que sufren diferentes actores de Latinoamérica, sino que dicho crisol de acontecimientos se yuxtapone con claros ejemplos de lucha, resistencia y de movilización sociopolítica. Esto se produce bien sea a través de la recuperación y resignificación de determinados personajes históricos o bien mediante la enunciación de actuales actores sociopolíticos que reflejan un empoderamiento y una agencia frente a la subordinación al (neo)colonialismo o a una institucionalidad que se conceptualiza como corrupta y violenta. En definitiva, el discurso de Residente y Ohrel en este videoclip, si bien mantiene cierta coherencia con otros trabajos suyos anteriores, se desprende de la mitificación de Latinoamérica. Por el contrario, elabora un discurso incardinado en los postulados populistas *laclauianos*, que remite a una serie de subalternidades, sin dejar de lado la interseccionalidad como elemento fundamental del discurso.

2. Marco teórico

Aun cuando nuestro estudio se centra en el ACDM, es necesario advertir que este puede adoptar una amplia diversidad de perspectivas y métodos, como así se ejemplifica

en el libro recopilado por Wodak y Meyer (2003). Sin embargo, partimos de la base de que un estudio que recoja todas las relaciones semióticas, su interacción y su descripción basada en un diálogo interdisciplinar, contribuye a arrojar luz sobre la relación entre poder y discurso existente en nuestro objeto de estudio: el videoclip *This is not America*. El presente trabajo parte de la idea de que los discursos se ubican socioculturalmente, es decir, son sistemas de signos que se emplean en determinadas condiciones históricas y con propósitos e intereses determinados, con especial atención a las relaciones de poder. De hecho, el ACD pretende hacer transparente los aspectos discursivos de las desigualdades sociales (Wodak y Meyer, 2003) y la representación de los diferentes aspectos de la realidad, como son los procesos, las relaciones y las estructuras del mundo material, social y del “mundo cognitivo” (Fairclough, 2003).

Ahora bien, si los estudios multimodales tienen sentido en la actual época es por la combinación de los diferentes *modos*, que mediante variadas relaciones crean efectos semióticos significativos, reelaborando o creando significados nuevos (Kress, 2010). Seguimos en este trabajo la definición de *modo* que formula Kress (2010) como un conjunto de recursos semióticos con un uso regular (por tanto, con una *gramática*) que satisface los propósitos comunicativos de una comunidad. En consecuencia, existe una multiplicidad de *modos*: lengua, gestos, imágenes fijas o en movimientos, el color, la danza y que se pueden entrelazar en la medida en que todos ellos se encuentran anclados culturalmente. Así pues, resulta esclarecedor y complicado vislumbrar y desmenuzar los mecanismos y combinaciones de los diferentes *modos* en su producción y en su comprensión (Kress y Van Leeuwen, 2001). Esta es una cuestión fundamental en la medida en que eso nos permite analizar las diferentes relaciones semióticas establecidas (o inter-semióticas), como la intersemiosis o la resemiotización (Iedema, 2001 y 2003; Jewitt, 2009) y, por consiguiente, identificar los efectos políticos y sociales de dichos discursos multimodales.

No queda duda de que el ACDM es un marco analítico interdisciplinario que, en nuestro trabajo, examina las formas en que se construye, sostiene y reproduce la autoridad, la dominación y las desigualdades sociales o las resistencias frente a estas (Kress y Van Leeuwen, 1996; Wodak y Meyer, 2003; Kazemian y Hashemi, 2014). Por ese motivo, es necesario entender que la música es un discurso cargado de contenidos simbólicos y de perspectivas sobre las diferentes cosmovisiones, capaz de interpelar a diferentes sujetos y de contribuir a la conformación de identidades (Deditius, 2016; Green, 2020; Torres Osuna, 2023). No solo en dicha conformación de las identidades,

sino también en las propias representaciones, donde tienen una vital importancia las creencias compartidas de quienes elaboran el discurso, el conjunto de vivencias históricas e individuales y el contexto social e histórico en el que se enmarcan (Van Dijk, 2005).

Ante las características propias del videoclip que analizamos, resulta necesario, en primer lugar, dar unas mínimas coordenadas sobre el contexto social e histórico de América Latina, especialmente aquella que es relevante y manifestada por el propio Residente. En segundo lugar, se articula desde el inicio la intertextualidad con la obra de Gambino, en coherencia con la detallada atención que presta el ACD a la intertextualidad y a la recontextualización de los discursos (Wodak y Meyer, 2003, p. 81).

La estrecha vinculación y el entrelazamiento de temas imbricados en el poder son una constante en el videoclip. Por consiguiente, hemos optado por incluir en el diálogo de las obras de Gambino y de Residente una cuestión central en estas: definir América. Seguidamente, hemos establecido una serie de ejes discursivos e ideológicos que desarrolla *This is not America*: i) el marco lingüístico-discursivo *nosotros* vs. *ustedes*; ii) las culturas precolombinas, el (neo)colonialismo y el imperialismo; iii) el género; iv) la negritud y el sincretismo; v) la violencia policial y militar y; vi) la lucha o resistencia.

Esta división de ejes temático-discursivos se realiza a efectos de poder desenhebrar el complejo entrelazamiento de estos. Con ese objetivo, debemos considerar la interseccionalidad como una herramienta analítica y política-social (ideológica) crucial y capaz de abordar las desigualdades y las relaciones de privilegio generadas por la interacción de distintos tipos de subalternidades, discriminaciones o desigualdades (Collins y Bilge, 2018). Sin una noción de la interseccionalidad como elemento fundamental que enhebra categorías como raza, etnia, clase social, sexo/género y otras, sería imposible abordar la heterogeneidad de desigualdades y experiencias individuales y colectivas de comunidades o colectivos, valga la redundancia, como, por ejemplo, el de las mujeres (Anthias, 2020). En último lugar, en los resultados se recogen las intertextualidades más destacadas y que resignifican y amplían semánticamente la obra.

3. Resultados

El contexto sociohistórico en el que se elabora el videoclip es clave para entender los ejes discursivos que posteriormente desarrollamos. Así pues, este se publica el 17/03/2022, es decir, en un marco temporal muy específico de agotamiento del llamado ciclo de gobiernos progresistas de América Latina y la llegada de gobiernos de signo derechista al poder (Moreira, 2017), con Brasil como claro ejemplo de ese giro radical, ya que el gobierno de Jair Bolsonaro duró hasta finales del 2022. Además, está presente

en el sentir (latino)americano la retórica antiinmigración y securitaria de Trump (Morgenfeld, 2016), presidente de los EE.UU. desde 2017 hasta 2021.

En diversos países latinoamericanos se producen fuertes movilizaciones con un número elevado de desapariciones o muertos, así ocurre con las protestas, por ejemplo, del 11J en Cuba² o el estallido social en Chile de 2019³, donde ya hubo contundentes manifestaciones en años anteriores. Otros países donde se produjeron significativas movilizaciones fueron Venezuela⁴ y Colombia⁵. En ambos casos con una represión policial o militar contundente y bajo gobiernos de signo político muy dispar. De hecho, el propio Residente participa en las importantes manifestaciones del llamado “verano del 19” o “verano boricua” contra el gobernador de Puerto Rico. En este caso no hay represión violenta, si bien deja una clara impronta en el discurso de Residente y del videoclip que analizamos. De forma paralela a esta emergencia de movimientos masivos de protesta, en Colombia se asiste al proceso de paz de la guerrilla más importante y duradera, las FARC, y una de las pocas activas en la región. Los acuerdos de paz condujeron a un proceso histórico de pacificación, pese a su rechazo en un referendo o la postura de negociación dura del por entonces presidente colombiano, Iván Duque.

En definitiva, el lanzamiento del videoclip se produce en un contexto sociohistórico de desencanto con las diferentes opciones progresistas, el abandono de la lucha armada de la guerrilla más importante del continente, la represión de manifestantes bajo gobiernos de todo color y tendencia política y el ascenso de gobiernos como el de Bolsonaro o Trump. Estamos, sin duda, ante una crisis política profunda y la carencia de opciones claras que solucionen o mejoren las condiciones de vida de toda una serie de actores que el videoclip explícitamente muestra.

3.1. *This is (not) América*

No siendo menester de este artículo recoger este debate de largo recorrido, resulta necesario comprender que *América* es entendida de múltiples formas, según sea el marco discursivo. Desde que O’Gorman publicara en 1958 que América era una invención, quedó completamente asociada la noción de *descubrimiento* para una mirada eurocéntrica y colonial. Así pues, O’Gorman (2010) también subrayó la existencia de las

² Noticia para más información: <https://www.hrw.org/es/news/2022/07/11/cuba-represion-las-protestas-genera-crisis-de-derechos-humanos>

³ Consúltese la noticia: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50115798>

⁴ Más información: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46994079>

⁵ Léase la noticia: <https://www.france24.com/es/am%C3%A9rica-latina/20210529-protestas-colombia-desaparecidos-paro-nacional-protestas>

dos Américas para distinguir, entre otras cuestiones, los distintos procesos de colonización e identidades que se fueron elaborando. Los sucesivos desarrollos históricos acontecidos en el continente americano fueron delineando marcos discursivos diferentes, a su vez, para comprender a qué realidades, actores e identidades remitía la palabra *América*.

Por ese motivo, el planteamiento inicial del videoclip y de la canción *This is not America* está motivado por el uso extenso del término *América* y su gentilicio para referirse únicamente a los Estados Unidos de América (EE.UU. o USA). No obstante, como el propio autor reconoce en la entrevista a la plataforma Genius⁶, surge no tanto como respuesta sino como complemento a la canción *This is America*. Aun cuando en la motivación original de esta obra se encuentra, sin duda, la disputa por resignificar América y visibilizar las realidades latinoamericanas, muy diferentes a la estadounidense, esta disputa no es, a nuestro entender, ni la única lectura ni el eje discursivo central sobre el que pivota nuestro objeto de estudio.

Es más, de inicio a fin queda patente que existe una clara voluntad de conjugar discursivamente, por un lado, la impugnación del término *América* para referirse únicamente a los EE.UU. y, por otro lado, los ejes discursivos anteriormente referidos. Cuando Residente hilvana toda una serie de datos, acontecimientos históricos y un largo patrimonio cultural no lo hace con el propósito de mitificar y reivindicar la América Latina que Gambino “ha olvidado” de referir en su canción, sino para crear un discurso en el que sitúa claramente la opresión y el poder, manifestados a través de un amplio abanico de ejemplos, en oposición a la capacidad de lucha, la agencia, el empoderamiento y la resistencia de un conjunto de sujetos, actores e identidades referidas de forma explícita y/o subrepticia en el videoclip. Eso se observa claramente en el escenario y los actores predominantes que desarrollan e hilvanan el videoclip: enfrentamientos entre manifestantes de diferentes nacionalidades y la policía. Esta conceptualización, además, bebe de lecciones colectivas de diversos sectores, elaboradas tras las movilizaciones como la del “verano boricua”: la policía es antagónica del pueblo (LeBrón, 2021).

Por tanto, el título de la canción solamente se puede comprender en clave irónica y en contraposición con la apropiación de *América* por los EE.UU., como ocurre en el videoclip de Gambino, y que adquiere una connotación claramente antiimperialista cuando en los primeros segundos, en silencio, recoge la performance visual del chileno

⁶ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=xm3Xdd-1f7M>

Alfredo Jaar, que señala claramente que USA no es América. Esta voluntad firme de resignificar América como el continente habitado por un abanico amplio de actores e identidades se explicita y se define claramente no solo mediante el título y los primeros segundos del vídeo, sino que se refuerza de forma rotunda con los versos de Residente: “América no es solo USA, papá, esto es desde Tierra del Fuego hasta Canadá” (1:07). Existe por parte de Residente una voluntad clara de resignificar y de criticar la visión hegemónica de *América* (Chiriboga Orellana, 2023). En otras palabras, diferentes *modos*, como la letra y el elemento visual y, sin duda, el propio título, se compenetran y refuerzan una potente impugnación de lo que una parte de América (y del planeta) entiende como *América*. El culmen de ese discurso se encuentra en los últimos segundos, cuando la policía amontona los cadáveres de un conjunto de manifestantes de diferentes nacionalidades. El apilamiento de estos cuerpos se muestra con claros gestos de deshumanización y conforma la palabra *América* en la calle, mediante un plano cenital o vista de pájaro.

Por último, es importante destacar que la refutación de América como solo USA elaborada por Gambino no supone la minusvaloración, el desdén o ninguneo del discurso de *This is America*, sino todo lo contrario. La obra de Residente incluye ese eje y lo amplía semánticamente dado que lo ancla en su discurso desde la interseccionalidad, mediante una alusión textual directa: “Gambino, mi hermano, esto sí es América” (2:52). Además, dichos versos son acompañados de dos golpes en el pecho, cuya interpretación refuerza, por un lado, el afecto hacia Gambino y, por otro lado, la inscripción “orgullosa” de Residente en un discurso complementario al del rapero afroestadounidense.

3.2. Nosotros vs. ustedes

Residente elabora un discurso lingüístico donde contrapone un *nosotros* frente a un *ustedes*, muestra de esa confrontación son los versos en que afirma “Desde hace rato, cuando ustedes llegaron, ya estaban aquí las huellas de nuestros zapatos” (0:37). Mediante la deixis personal, Residente se ubica en la interacción en una comunidad previa a la colonización, es decir, con los pueblos originarios, creando la dicotomía contra la colonización y, así parece ser más adelante, dándole una cierta continuidad a la denominada visión de los vencidos (León Portilla, 2007) frente a la colonización. De hecho, se pone el foco en el expolio de recursos: “se robaron hasta la comida de gato y todavía se están lamiendo el plato” (0:41).

La creación dicotómica del *nosotros* frente al *ustedes* permite inicialmente recoger el sentir anticolonial no solo de los *vencidos* en el inicio de la colonización, sino también

recuperar el sentimiento anticolonial histórico que emergió cuando las colonias lograron la independencia del imperio español (Rodríguez, 2016). Asimismo, esta dicotomía posibilita la resignificación e interpelación de las identidades o actores sociales actuales que se identifican con esos sujetos políticos históricos.

En el *modo* lingüístico queda patente que el *ustedes* está marcado negativamente, puesto que Residente los tilda de “ingratos” (0:47) y de “canallas”. Frente a un *nosotros* que siempre ha estado en el continente americano, que nunca se fue y que nunca se irá, cantado en el estribillo por Ibeyi (“Aquí estamos, siempre estamos, no nos fuimos, no nos vamos; 1:44). En otras palabras, se elabora un sujeto político legitimado para habitar el continente, frente a otro que no, y anclado en la resistencia a su expulsión física o simbólica de dicho espacio. Este estribillo se complementa con otros *modos* a lo largo del videoclip, ya que, alrededor del minuto 1:40, el vídeo reproduce una escena protagonizada por pandilleros de las maras que recuerda a las pinturas alegóricas sobre la narrativa europea del “descubrimiento”, como el *Descubrimiento de América* de José Garnelo Alda. Si bien en este caso, con una atención particular a la evangelización y violencia que trajo la colonización.

Ahora bien, la elaboración discursiva del *nosotros* vs. *ustedes* no produce una idealización de Latinoamérica, pues en la larga enumeración de acontecimientos actuales e históricos que se cita en la letra de Residente, especialmente entre el minuto 2:20 y el minuto 3:00 aproximadamente, se yuxtaponen violencias cuyo origen no se atribuyen directamente al *ustedes* colonizador/imperialista, sino que deben enmarcarse en el propio desarrollo y devenir de los estados latinoamericanos y sus debilidades, opresiones, etc. En ese sentido, Residente configura un discurso lingüístico de dos sujetos (plurales o polifónicos) confrontados y caracterizados por su reelaboración continua. Así pues, en ocasiones *nosotros* se refiere a los pueblos originarios contra la colonización española, en otras parece remitir al marco antiimperialista contra la potencia estadounidense (la referencia a la marina y sus invasiones, por ejemplo). No obstante, en otras, remite a un marco populista laclauiano (Retamozo, 2017), de “los de abajo” contra el *ustedes*, como si dicha deixis remitiese a la élite gobernante de los propios países latinoamericanos.

Es crucial dotarnos de claves laclauianas para interpretar la obra *This is not America*, puesto que Residente y Ohrel elaboran un discurso multimodal que interpela a toda una amalgama de actores, prácticas sociales (y políticas) que toma a “los de abajo”, los dañados (Rancière, 1996) y a los sectores subalternos como una comunidad política que se asume como totalidad legítima, como el sujeto soberano capaz de replantear el

orden (Retamozo, 2017). Se trata, por tanto, de una sinécdoque discursivo-política que se observa en los siguientes ejes discursivos e ideológicos que analizamos. Además, lejos de operar como meras retóricas del lenguaje, está interpelando a elementos, a discursos y a prácticas sociales que permiten la constitución de sujetos, no solo en un proceso identitario, sino en una disposición para la acción (Retamozo, 2017). En otras palabras, Residente reestructura y compone una agenda (o demandas) y una agencia de dichos sujetos, que se materializa en el símbolo del machete, que más adelante detallamos.

Sin duda, la dicotomía en la deixis personal y la visión de América que revela este videoclip se contraponen de forma clara a la visión mitificada de otra canción icónica del grupo Calle 13: *Latinoamérica*. En otras palabras, la Latinoamérica mítica parece retirarse como núcleo temático y de exaltación (Martínez, 2012), para abrir camino a la formulación de una América atravesada por múltiples violencias de inicio a fin, de ahí que su propio nombre esté compuesto de los cadáveres de manifestantes. Asimismo, frente a un discurso anclado en un contexto marcado por los gobiernos progresistas de inicios del siglo XXI, este videoclip está marcado por el fin de ciclo y la necesidad de redefinir los actores y sujetos que conforman el “pueblo” de América, en un giro ideológico con tintes laclauianos.

3.3. Las culturas precolombinas, el (neo)colonialismo y el imperialismo

En este eje discursivo hilvanamos diferentes temas que se estructuran en el videoclip como uno de los grandes antagonistas del *nosotros* y, a su vez, como grande conformadora de la identidad de los sujetos sociales por las prácticas y experiencias compartidas. En ese sentido, el colonialismo y el imperialismo se muestran como enemigos violentos del pueblo, compuesto, entre otros, por los pueblos originarios y/o precolombinos. Así pues, adoptamos este último término, en primer lugar, porque remite a la existencia y desarrollo de toda una serie de culturas y pueblos anteriores a la colonización del continente y, en segundo lugar, porque es el término que emplea el propio Residente. De esta manera, el título de este eje discursivo-ideológico remite a cierta panorámica de evolución cronológica de agravios.

Ahora bien, es importante matizar que entendemos que el discurso no solo se limita a señalar la violencia colonial o imperialista, sino a interpelar a determinados actores sociopolíticos actuales y, especialmente, a las identidades nacionales construidas en contraposición con la metrópoli y, posteriormente, contra el imperialismo asociado a los EE.UU. Diferentes autores han señalado la situación de muchos países latinoamericanos como de neocolonialismo, es decir, una suerte de dependencia política, cultural e

ideológica de un país en relación a otro, sin este estar ocupado por fuerzas militares ajenas (Macías Chávez, 2015), donde precisamente EE.UU. es percibido como uno de los responsables del mantenimiento de esa relación neocolonial en los ámbitos sociales, económicos o políticos (Macías Chávez, 2015). Ese neocolonialismo se manifiesta también en los productos culturales, en los medios de comunicación y en el propio entretenimiento, creando una suerte de dependencia cultural de los bienes de la potencia (Macías Chávez, 2015) y se subentiende que, además, se asimilan los discursos ideológicos de dichos productos culturales, dado que se proyecta una colonialidad global sobre el conocimiento y la cultura de los grupos subalternos (Ballestrin, 2017).

Así pues, si partimos de ese *ustedes* que puede significar el (neo)colonialismo/imperialismo, las constantes referencias al patrimonio cultural precolombino adoptan un valor simbólico de resistencia, de interpelación a ciertos actores e identidades y de resignificación en la dicotomía. El pasado precolombino y la presencia de los pueblos originarios de América es una constante a lo largo de todo el videoclip, especialmente, a través de las escenas en que niños con vestimentas de una diversidad de culturas precolombinas aparecen inicialmente como meros espectadores (minutos 0:34, 0:38, 1:08 y 1:09) y cuya evolución se comentará en el epígrafe 3.7.

Son especialmente impactantes, en términos visuales, las tomas en que la estatua de la libertad se sustituye por un hombre de un pueblo originario (0:44) o la toma en que aparece una pirámide que simula ser Chichen Itzá en mitad de la megalópolis neoyorkina (3:12). Se trata de dos tomas que ponen en cuestión a través del contraste una importante referencia y paisaje social de la cultura estadounidense y también de la visión eurocéntrica/colonial. Asimismo, la presencia de la cultura precolombina y de los pueblos originarios aparece en una secuencia con un mural de fondo mientras Residente rapea (2:40), es decir, como escenario visual, y además se explicita en la letra con la reivindicación del patrimonio cultural de estos en la Valdivia precolombina, que se analiza en el epígrafe del género, y en la referencia en la letra de la canción al uso del calendario de origen maya. En esta última se pone en evidencia que la(s) cultura(s) de origen europeo desprecia(n) o ignora(n) el patrimonio y las culturas precolombinas, como quedó irónica y brillantemente reflejado en el microcuento de Augusto Monterroso titulado *El eclipse*, precisamente basado en el elevado conocimiento astronómico maya.

En ese sentido, debemos señalar que en este aspecto el *modo* lingüístico y el audiovisual (videoclip) se entrelazan en una perfecta simbiosis, ya que ambos refuerzan el valor simbólico del patrimonio cultural precolombino y su inscripción como un

elemento recuperable e inscrito en el *nosotros* discursivo, que interpela, claramente, a determinados sectores, sujetos y actores sociales. La dicotomía con el *ustedes*, que a veces remite a la colonización y en otras al imperialismo estadounidense, principalmente, se ejemplifica claramente en toda una serie de referencias de opresión en la letra de la canción, por ejemplo: “Con sangre caliente como Timbuctú, estamos dentro del menú” (1:01). Así pues, Residente alude, por un lado, al tráfico de seres humanos de origen africano y, por otro lado, a la identificación de los *vencidos* (pueblos originarios, identidades nacionales, afroamericanos, etc.) como cuerpos rapiñados, expoliados y al servicio del hambre colonial / imperialista. Esto supone, a nuestro ver, un refuerzo de la importancia que adquiere la interseccionalidad, a la que aludíamos desde el inicio.

Aun cuando la siguiente escena la hemos querido destacar como elemento que hace referencia a la violencia del colonialismo, entendemos que tiene una lectura múltiple. Así pues, en el minuto 1:04 aparece un hombre de un pueblo originario que claramente nos recuerda a Túpac Amaru II, quien encabezó una gran rebelión contra el colonialismo en el Perú (Arroyo, 2015). La vestimenta y su posición, agarrado por un policía en cada extremidad, se asemeja totalmente a la condena a muerte de este importante personaje, quien fue atado en cada extremidad a un caballo. Ahora bien, no solo visualmente encontramos esos elementos que hacen referencia al pasado colonial, sino que la letra de la canción alude al famoso rapero estadounidense 2pac, que fue llamado así porque su madre era una Pantera Negra y quería darle un nombre reivindicativo (Pistoia, 2019).

Este rapero, asesinado en la década de los 90, introdujo temáticas sociales y especialmente sobre el racismo en el hip-hop que por entonces triunfaba (Stanford, 2011). Por ese motivo, Residente recuerda que su nombre no es casual y que no solo la población estadounidense desconoce la lucha de los pueblos originarios de América, sino que afroamericanos de USA también, lo que según el discurso hilvanado por el cantante a lo largo del videoclip es una muestra más del silenciamiento de las realidades culturales del continente. No obstante, esta secuencia referida a Túpac Amaru permite establecer una simetría con la actualidad y con el videoclip de Gambino, no solo por la referencia al rapero 2pac, sino porque quien ejecuta la violencia hoy en día es el cuerpo policial de un estado latinoamericano. Asimismo, esta imagen cobra múltiples posibilidades de lectura porque se asemeja en su composición al caso de Alison en Popayán en el marco de las protestas de 2021 en Colombia⁷, es decir, remite a una experiencia colectiva vivida

⁷ Más información y el vídeo sobre este caso, consúltese: <https://www.publico.es/internacional/protestas-colombia-abuso-sexual-policias-posterior-suicidio-joven-alison-enciende-protesta-colombia.html>

por toda una serie de actores sociopolíticos. Por tanto, la imagen y letra si bien establecen una clara relación de la violencia colonial contra pueblos originarios, también es capaz de apelar a la comunidad afroamericana de USA y a los manifestantes de diferentes países latinoamericanos que fueron maltratados por la policía de sus respectivos países.

El colonialismo y sus estragos reaparece en una secuencia con múltiples lecturas, ya que en este caso una serie de pandilleros rinden culto al cristianismo y a la virgen de Guadalupe (1:40), pero la composición y disposición de estos, así como la proximidad del mar, se asemeja a obras pictóricas relacionadas con el “descubrimiento” de América y su inicial colonización, claramente favorecida por el discurso de evangelización del imperio español y la iglesia católica. En definitiva, la colonización es un ejercicio de violencia física y simbólica contra los pueblos y las culturas originarias del continente americano. Dicha colonización establece claros paralelismos con el imperialismo estadounidense y la violencia militar neocolonial que ejerce contra los países latinoamericanos, bien a través de las invasiones o de la Marina, como refiere Residente en los minutos 2:34 y 1:29 respectivamente.

Ahora bien, el imperialismo estadounidense y su intromisión en la soberanía de los países latinoamericanos no se reduce a dichas referencias, sino que se debe deducir de la enumeración yuxtapuesta en la que se citan los golpes de estado, los desaparecidos y otros tipos de violencias, como se puede escuchar al propio autor haciendo referencia a su intención de criticar la Operación Cóndor, entre otros asuntos⁸. De hecho, en el minuto 2:00 aparecen varios militares en una escena de clara humillación de cadáveres de manifestantes. Aun cuando en dicha escena los militares no parecen del ejército de EE.UU., la posición de los prisioneros y la jactancia corporal con la que los militares gozan de su superioridad recuerda a la violencia militar estadounidense empleada en otros países, como el bochornoso caso de los soldados Sabrina Harman y Charles Graner y los prisioneros de Abu Graihb, que hicieron fotos con prisioneros en poses semejantes⁹.

3.4. El género

Si bien aparenta ser una cuestión que queda desdibujada ante la enorme enumeración de hechos, actores y violencias acontecidas en el videoclip, en nuestros resultados cobra un gran protagonismo. En primer lugar, no es una casualidad la colaboración de las cantantes de origen franco-cubano Ibeyi para esta obra. Se trata de una banda formada por dos gemelas que fusionan diferentes estilos (electrónicos, música

⁸ Véase: <https://globoplay.globo.com/v/10504469/>

⁹ Véase: https://elpais.com/internacional/2004/05/20/actualidad/1085004003_850215.html

cubana, etc.), que han compuesto temas relacionados con la santería y el sincretismo en diferentes lenguas, entre ellas, la lengua africana yoruba. De hecho, el nombre de este grupo significa gemelas en dicha lengua. La presencia importante en los coros y en los estribillos de este dúo y la elección de este grupo para dicha función es totalmente coherente con el discurso interseccional de Residente. No obstante, a pesar de que otros estudios hayan dejado de lado este aspecto (Goytia Almeida, 2022), en nuestra opinión, es en este eje discursivo donde cobra gran relevancia la realización del ACDM, puesto que, como veremos, no es el *modo* lingüístico el que interpela constantemente la cuestión del género, sino sobre todo el videoclip.

Los importantes personajes históricos que aparecen en el videoclip y los momentos que ocupan nos reafirman en nuestra posición de no colocar en un segundo plano la cuestión del género en la obra. Así pues, los tres disparos iniciales que abren la obra hacen referencia al asalto a la Cámara de Representantes de EE.UU. encabezado por Lolita Lebrón (véase Figura 1), un referente de la lucha independentista puertorriqueña y cuyo prestigio ha traspasado claramente las fronteras boricuas y de género (Soto Vega, 2018), convirtiéndose en un ícono (Calvo Ospina, 2015). Además, incardina desde el inicio el discurso desde una óptica de liberación nacional o pensamiento anticolonial no solo como fenómeno histórico y ya pasado, sino como una óptica y mirada actual, mucho más aún por la ligazón puertorriqueña del autor y de la obra.

Otro personaje femenino importante es la presencia coral de las mujeres zapatistas (1:30; véase Figura 1), de hecho, una de estas nos recuerda claramente a la Comandanta Ramona, que llevó a cabo la importante Ley Revolucionaria de las Mujeres Zapatistas (Soriano González, 2013; Pacheco Ladrón de Guevara, 2019). La presentación de las mujeres zapatistas como un grupo compacto y claramente insubordinado al orden neocolonial, además, se reviste de mayor relieve cuando se combina la secuencia en que las mujeres levantan el machete y la letra de la canción hace referencia, a su vez, al valor simbólico de este, al que luego aludiremos.

Si bien estos personajes históricos femeninos adquieren una relevancia notoria, no es menos importante la presencia de otros personajes femeninos genéricos como la representación de una mujer afroamericana migrante que se ve separada de su bebé, a quien amamanta a través de la verja (minuto 1:20; véase Figura 1). En este caso aparece el cuerpo de la mujer como un territorio más atravesado por la violencia institucional y el acto de amamantamiento se transforma en un símbolo de dignidad e incluso de disidencia (Massó Guijarro, 2015). Al mismo tiempo que se muestran en el videoclip

esas imágenes, Residente canta “con la Valdivia precolombina, el continente camina”. En otras palabras, la obra hace referencia mediante la letra a una cultura precolombina matrilineal, caracterizada por su fuerte desarrollo de la cerámica y la artesanía. Esta, además, se fundamenta y es conocida por la profusión de figuras de arcilla realizadas con forma de mujer, destacando en muchas ocasiones los pechos de esta y los actos relacionados con el parto, el amamantamiento u otras situaciones de cuidado maternal (Barroso Peña, 2014; Pano Gracia, 2023). Se trata, de hecho, del único gran momento en que el *modo* lingüístico y el audiovisual se compenetran en una relación de simbiosis en relación a este eje discursivo-ideológico.



Figura 1. Fotomontaje del videoclip *This is not America*. De izquierda a derecha: Lolita Lebrón, mujeres zapatistas, emigrante amamantando y la palenquera.

Asimismo, si en esos momentos la obra recupera el pasado precolombino y lo pone en diálogo con los cuerpos femeninos migrantes, observamos, en diferentes tomas del escenario de lucha entre manifestantes y la policía, la mirada inquisidora de la palenquera colombiana (véase Figura 1, 3:55). Esa mirada de repudio se proyecta siempre desde una posición de espectadora de la violencia en el video. Téngase en cuenta que las mujeres palenqueras y afroamericanas de algunas zonas de Colombia consiguieron salir de la esclavitud mediante la resistencia de sus comunidades en zonas de la sierra de Colombia desde hace siglos (Salge Ferro, 2010; Wabgou, 2012).

La yuxtaposición de sujetos femeninos violentados y resistentes en el videoclip crea una suerte de concatenación histórica: el pasado precolombino, la violencia del colonialismo y la trata de esclavos de origen africano y la violencia contra la población

emigrante, especialmente por la separación de los menores en la frontera estadounidense. Ahora bien, existe otra alusión importante: la mujer con un tiro en la cabeza del minuto 1:52. Este último caso puede dar pie a múltiples lecturas, dependiendo precisamente de las experiencias históricas de determinadas comunidades, sujetos, identidades o actores sociales. Así pues, si bien parece aludir a un caso de falso positivo en el contexto colombiano, la racialización de dicho personaje, el disparo en la frente y la semejanza física (edad, cabello, etc.) puede hacernos pensar en el terrible atentado que sufrió Marielle Franco, una afroamericana del Brasil, feminista, LGTB y de clase social baja, pues provenía de las favelas de Río de Janeiro, que se produjo en 2018 y que desencadenó una fuerte ola de solidaridad política, social y artística (Capasso, 2019).

En definitiva, el videoclip explicita, interpela y sitúa el eje del género como un elemento central, pues parecen ser, de hecho, las protagonistas del estribillo “siempre estamos, no nos fuimos, no nos vamos”, que, además, lo canta Ibeyi. Por eso, podemos afirmar que la relación semiótica que establecen los *modos* es de clara resignificación y expansión semántica del discurso ideológico, pues el videoclip lo amplía y lo densifica.

3.5. La negritud y el sincretismo

La reivindicación del patrimonio cultural americano producido por el sincretismo, es decir, por el mestizaje entre diferentes pueblos y culturas originarias de tres/cuatro continentes es un elemento omnipresente en los diferentes *modos*. Este mestizaje y sincretismo se manifiesta claramente tanto en la letra de la canción como en el propio videoclip mediante la revalorización de danzas y músicas, así como en otro fenómeno importante: la religiosidad popular. En ese sentido, la religiosidad popular sincrética si bien no tiene un gran protagonismo se hace patente en la figura de la Virgen de Guadalupe (2:02), y cuya importancia radica en ser uno de los elementos clave de la conformación de la identidad mexicana (Báez-Jorge, 2018). En relación al patrimonio musical y de danza, existen múltiples referencias de inicio a fin del videoclip, como, por ejemplo, la alusión visual al tango en el 0:52, que supone una clara valorización de una de las danzas sudamericanas más conocidas y cuyos orígenes provienen precisamente del sincretismo entre culturas y de la clase social baja bonaerense. Es destacable el efecto simbólico que tiene la superposición de los bailarines del tango con los enfrentamientos entre la policía y los manifestantes.

Asimismo, es importante referir la compenetración entre letra y vídeo en este caso particular, pues la voz de Residente produce una suerte de diálogo con un *usted* claramente referido al opresor imperialista, blanco o europeo que si no entiende el dato,

es decir, la información histórica sobre la barbarie de la colonización y la situación actual de América, como continente, Residente afirma: “te lo tiro en cumbia, bossa nova, tango o ballenato”, es decir, usará diferentes géneros musicales típicamente latinoamericanos y con claras influencias mestizas para que se entienda su discurso, siendo el resultado, precisamente, la obra que aquí se analiza. De hecho, la canción mezcla ritmos de cumbia, salsa y músicas urbanas latinoamericanas de inicio a fin, con un predominio de los tambores, que también son referidos por el cantante.

La danza y la música vuelven a ser protagonistas cuando en el estribillo en numerosas ocasiones se alude al machete, un objeto que por su importancia se analizará más adelante, y se combina con el vídeo cuando entre las protestas un hombre ejecuta el famoso baile de los machetes, tradicional de determinadas regiones de México (2:05) (Martínez de la Rosa, 2011). No obstante, la letra también refiere la valentía de la “Nova Troba” cantando en plena dictadura (2:47) y, como más adelante se analiza, aparece la importante figura del cantante Víctor Jara, todo un símbolo de la represión y barbarie de la dictadura pinochetista (Fuentes, Sepúlveda y San Francisco, 2009).

En este análisis del discurso multimodal nos parece imprescindible referir que, en coherencia con las influencias musicales afroamericanas de Ibeyi¹⁰, cobra un gran protagonismo la percusión y los tambores con ritmos y estilos basados o inspirados en géneros musicales afrocaribeños, como puede ser el género puertorriqueño la Bomba (Peña Aguayo, 2016). La presencia musical de los tambores y percusión de estos estilos es notoria en el videoclip desde el segundo 00:20, que además ve reforzado su valor simbólico por la referencia en la letra a “darle duro a los tambores” (00:48) y por diferentes elementos como, por un lado, el lenguaje no verbal del propio Residente en el minuto 1:56, cuando simula tocar los tambores y, por otro lado, cuando aparece una mujer tocando dicho instrumento musical con el escenario de las protestas como fondo (3:34).

Es imprescindible referir que la música/danza forma parte del patrimonio cultural y un elemento conformador de las identidades socioculturales de diversas comunidades, especialmente de las caribeñas. Tanto es así que Quintero Rivera (1998, p. 14) señala que “en el Caribe antes del verbo fue el tambor, el ritmo y el movimiento”, es decir, la expresión y la comunicación sonoras no solo eran vías para comunicarse en contextos

¹⁰ Es relevante destacar que son hijas del importante innovador de la música percusionista afrocaribeña Miguel “Angá” Díaz.

problemáticos por las diferencias idiomáticas, sino, además, por su valor de expresión de libertad. En ese sentido, la música y la danza son *modos* semióticos de resistencia.

Una cuestión claramente hilvanada con el sincretismo y el mestizaje cultural es la notable influencia y presencia de elementos visuales y de letras que aluden a la negritud. Así pues, no solo el componente musical analizado en los párrafos anteriores se inscribe en la reivindicación del patrimonio afroamericano, sino que otros personajes y elementos ya referidos así lo hacen: véase el caso de la palenquera de Colombia, la mujer con un tiro en la cabeza que podría aludir a Marielle Franco o la remisión directa a Gambino, considerado como un “hermano”, o a otro rapero como 2pac. No obstante, existen otros elementos del vídeo que realzan la importancia de completar la imagen de América desde el punto de vista de la realidad afroamericana, especialmente del Brasil. Así pues, en el segundo 3:13 aparece una pareja besándose entre las protestas. Aun cuando esa escena recuerda a diversos momentos fotográficos de enorme popularización (Mateo León, 2015), es necesario entender que las protestas de este ciclo histórico, marcadas por la participación afroamericana y por una mirada interseccional, deja como una de las grandes lecciones que las protestas son también espacios de placer (LeBrón, 2021). Sin embargo, ese paréntesis de ternura inicia una sucesión de secuencias que aluden a la represión y a la violencia ejercida contra brasileños de las favelas, como, por ejemplo, la secuencia de los drones (3:20) o el claro contraste mediante la superposición de un hombre negro armado sosteniendo la copa de fútbol, que remite a la enorme desigualdad social y racial del país.

Ahora bien, si la danza, la música, los coros de Ibeyi, los referentes sociopolíticos actuales y de la historia no son suficientes, el propio Residente rinde un tributo excepcional a la cultura afroamericana mediante la reproducción de los versos “A lo calabó y bambú” presentes en la letra. El homenaje al poema (y canción) de *Danza negra* del gran escritor afrocaribeño de nacionalidad puertorriqueña, Luis Palés Matos, no solo se manifiesta en la presencia de dicho verso, sino en reproducir la misma rima en una estructura literaria semejante entre dicho poema y la letra de la canción, que “obliga” al cantante a continuar con la rima en -ú en los siguientes versos y resignifica la referencia a uno de los grandes imperios africanos (Timbuktú), previos a la colonización europea. De esta forma, este eje discursivo racial/étnico y del sincretismo está completamente fundido y compenetrado en los diferentes *modos* semióticos que componen el videoclip, conjugándose de forma clara diferentes artes y gramáticas semióticas.

3.6. La violencia policial y militar

El videoclip se desarrolla con el escenario general de una protesta entre manifestantes y la policía. En ese marco transcurre visualmente toda una serie de secuencias que, en ocasiones, están claramente interrelacionadas con la música o la letra. En ese sentido, consideramos adecuado separar las diferentes referencias para poder analizar cada uno de los componentes violentos. Por consiguiente, en primer lugar, aparece como un gran asunto de violencia contra la mayoría de los americanos el maltrato que los migrantes sufren al intentar asentarse en EE.UU., por ejemplo: Residente canta esposado en una pequeña celda un verso de la letra que dice “estamos aquí”. En otras palabras, ocultos y sufriendo una violencia institucional se encuentran una serie actores concebidos como oprimidos: los emigrantes, los latinos o los ignorados por el sistema. No se trata de una mera interpelación individual, sino de la interpelación a una serie de experiencias migratorias que acaban por reelaborar y constituir una suerte de identidad y actor político, es decir, un constructo social (Chiriboga Orellana, 2023, p. 18) que se inscribe en ese *nosotros*. Cabe señalar que la ropa que Residente lleva en la cárcel es la que se mantiene a lo largo de todo el videoclip, un elemento simbólico de su compromiso con la población migrante que sufre discriminaciones o brutales separaciones de familias, como aparece en la secuencia ya comentada de la mujer que amamanta a su bebé a través de una verja (1:12) y que remite a una experiencia colectiva que marca la identidad “latina” en los EE.UU. No cabe duda de que Residente inscribe la emigración como uno más de los elementos violentos que definen la América contemporánea, de ahí su alusión en la yuxtaposición de agravios y violencias a “los emigrantes sin papeles” (2:35).

La represión policial es, como ya adelantamos, el escenario en el que se desarrolla principalmente el videoclip. Por tanto, es claramente el marco donde manifestantes de diferentes países, aspecto que se deduce de la presencia de banderas de distintas naciones latinoamericanas entre las protestas, se enfrentan y muestran su descontento con la institucionalidad latinoamericana (neocolonial). Ahora bien, la represión y brutalidad policial y militar es frecuentemente referida, por un lado, en la letra: los paramilitares, los falsos positivos, los desaparecidos, las persecuciones, los golpes de estado, los exiliados, los disparos a quemarropa (2:12-2:33). Por otro lado, también son frecuentes e impactantes las secuencias visuales de esta violencia representadas incluso con elementos de sadismo gestual y de frialdad humana, como la escena en que un militar simula disparar a un joven racializado, mientras se escucha a Residente referirse a los falsos positivos de Colombia (2:18). Como apunta el cantante en la entrevista a Globo

TV¹¹, este asunto es objeto de denuncia y, asimismo, muestra la crudeza y la impunidad de un ejército que asesinó civiles, haciéndolos pasar por guerrilleros para obtener beneficios monetarios o de otra índole.

La connivencia entre la institucionalidad y la represión militar/policial conlleva la deshumanización de la población civil (jóvenes, personas racializadas, disidentes políticos, etc.), que se observa en diferentes pasajes ya referidos: los militares con un pie encima de los cadáveres de jóvenes manifestantes (2:00), los policías sujetando a Túpac Amaru II, la persecución con drones, el impactante final en el que se arrastra un cadáver despojado de cualquier humanidad para amontonarlo y conformar la palabra *América* o el brutal asesinato de Víctor Jara en un estadio (2:57, véase la figura 2). Si bien su fusilamiento, por un lado, hace referencia a la represión de las dictaduras militares que asolaron el continente, por otro lado, dialoga con el videoclip de Gambino puesto que recrea una visualización y ejecución muy semejante a la que ocurre en *This is America*. Ahora bien, impresiona el grado de violencia y de impunidad de los cuerpos militares y policiales de los estados latinoamericanos en claro contraste con la ejecución de Gambino, que se enmarca en un contexto muy diferente.

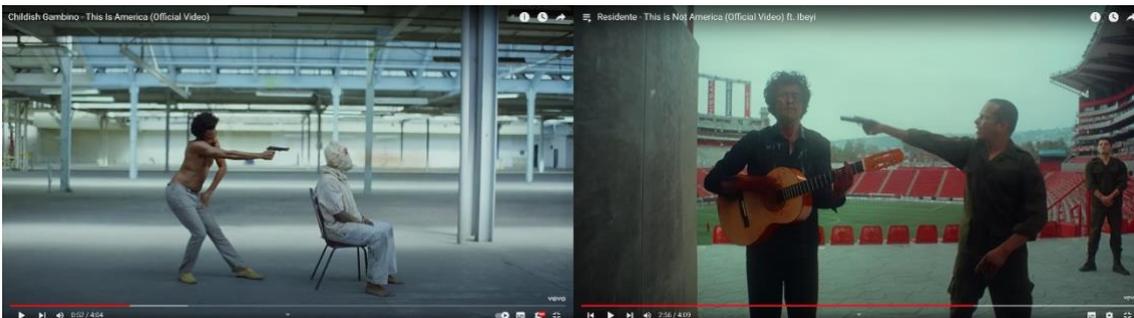


Figura 2. Fotomontaje del videoclip *This is America* (00:52) y del videoclip *This is not America* (2:57).

La violencia no es patrimonio del estado o del colonialismo y del imperialismo, sino que este azote también lo llevan a cabo, como enumera Residente en una larga lista: la guerrilla, las pandillas, los narcogobiernos, los carteles. De hecho, las pandillas o maras aparecen explícitamente en el videoclip, asociadas a la religión y claramente a la masculinidad, pues no se ve ninguna mujer perteneciente a la mara (1:55). En otras palabras, la existencia de otros actores que ejercen la violencia sobre y contra la población civil latinoamericana se yuxtapone en el discurso de Residente con la violencia “externa” a la propia América que se describe, dado que, precisamente, esa fusión de actores violentos, con sus propias agendas ajenas a las demandas de la población,

¹¹ Véase: <https://globoplay.globo.com/v/10504469/>

representada por los manifestantes en el videoclip, recrea una América nada romantizada y donde la dicotomía de la deixis personal, el *nosotros* vs. *ustedes*, enunciada en la letra se reproduce en multitud de ejes.

Asimismo, se señalan claramente las debilidades institucionales y de la sociedad civil latinoamericanas cuando en la letra Residente enumera la corrupción (“todos los que robaron”), la falta de memoria histórica y de compromiso de la sociedad civil para resarcir a las víctimas (“y los que se olvidaron”), las enormes dificultades económicas (“el país en quiebra, el peso devaluado”) o el desprecio de los gobernantes hacia el propio país. Este aspecto es notorio en la secuencia protagonizada por el entonces presidente de Brasil, Jair Bolsonaro; él come un filete de carne y se limpia la boca con la bandera, de esta manera se denuncia no solo la distancia con una mayoría de brasileños que vive en la pobreza, sino que muestra la nefasta política medioambiental de dicho presidente y su alianza con los ganaderos que ha acelerado la deforestación del Amazonas¹² (Fearnside, 2019). En ese sentido, queremos apuntar que esta es la única remisión a algún elemento que se pueda interpretar en clave ecocrítica.

En definitiva, existe una voluntad explícita de eliminar de los actores interpelados a determinados sectores, grupos, intereses, sujetos o agentes sociopolíticos de lo que podríamos llamar el “pueblo”, siguiendo las claves laclauianas ya mencionadas, bien sea mediante su reprobación en la enumeración lingüística de Residente o bien sea mediante los elementos visuales del videoclip. Además, el videoclip amplía, refuerza y expande semánticamente los significados o las interpelaciones a determinados sujetos o realidades y experiencias compartidas por diferentes actores.

3.7. La lucha o resistencia

El contexto histórico social en el que se crea la obra es fundamental para aportarnos las claves de interpretación sobre el discurso multimodal del videoclip. Por un lado, debemos entender que esta obra se elabora en un período histórico donde la lucha armada por motivos políticos ha desaparecido prácticamente de todo el continente¹³. Por consiguiente, ningún movimiento político social importante reivindica la lucha armada y este hecho constituye un marco fundamental para entender el discurso de *This is not America*, pues no se puede deducir que haya una reivindicación de estrategias violentas

¹² Véase: <https://www.rtve.es/noticias/20221027/record-deforestacion-amazonia-legado-ambiental-bolsonaro/2404413.shtml>

¹³ Quizá las únicas excepciones podrían ser el movimiento zapatista o la guerrilla colombiana ELN.

o agresivas como soluciones sociopolíticas, como sí se deduce en otros estudios (González, 2022).

Existe un amplio abanico de referentes y elementos que apelan a la capacidad de lucha, la agencia o demandas (si adoptamos el marco populista), el empoderamiento y la resistencia de un conjunto de sujetos, actores e identidades, tanto históricos como contemporáneos. Además, se plantean como en una suerte de continuación temporal entre algunos referentes de luchas que se dieron en el pasado, pero cuyo legado o reivindicaciones siguen vigentes. En ese sentido cobra especial relevancia la metáfora del machete, un utensilio asociado a las plantaciones y, por tanto, a la clase social más baja, históricamente compuesta por esclavos afroamericanos o trabajadores en pésimas condiciones de los pueblos originarios de América, es decir, una clase social baja o trabajadora racializada.

El estribillo dota al machete de la capacidad de resignificarse en un objeto asociado a la liberación, pues se formula un llamado directo dirigido al capataz de la empresa: “el machete también sirve para cortar cabezas”. La figura del machete, a semejanza de la hoz en la iconografía comunista, es un objeto que se presta a la identificación y creación de un sujeto histórico para su emancipación, empoderamiento y/o la movilización de toda una serie de clases populares y subalternas de los diferentes países latinoamericanos. Además, en el contexto puertorriqueño adquiere una dimensión mayor en la medida en que existe un grupo político-militar independentista llamado, comúnmente, *Los macheteros* (González-Cruz, 2008), entrelazando en ese sentido los ejes clase social – raza – (neo)colonialismo. Asimismo, en el propio videoclip podemos ver a Residente portando un colgante con forma de machete como símbolo de su compromiso social (0:45 o 2:52) en esta suerte de alianza de oprimidos/dañados que su discurso teje. Además, resulta curioso el juego lingüístico producido por el acento boricua que en los versos “Aquí estamos para que te recuerdes, si quieres mi machete te muerde” (1:40) puede dar pie a escuchar “mi machete de muerte”.

Ahora bien, si el machete adquiere un gran protagonismo como símbolo de la lucha y el empoderamiento de las clases subalternas, el elemento visual del videoclip claramente sitúa a las mujeres como actores con una agencia significativa y las sitúa como referentes de dicha lucha (véase Figura 1). En primer lugar, como se veía al inicio de este epígrafe, son las mujeres zapatistas las que enarbolan los machetes u otros objetos mientras suena el estribillo. En segundo lugar, el videoclip comienza con una imagen de especial simbolismo: tres tiros al aire de Lolita Lebrón a las puertas de la Cámara de

Representantes de los EE.UU. Con esta imagen no solo se reivindica una figura trascendental de la historia de Puerto Rico y su lucha por la independencia y contra el neocolonialismo, sino que sitúa a una mujer a la cabeza. Esta, pese a tomar las armas, no lo hace con el objetivo de asesinar, sino de advertir al mundo sobre la situación histórica de (neo)colonialismo del pueblo boricua. En otras palabras, no se defiende un regreso a las guerrillas o movimientos armados de décadas pasadas, sino a una movilización interseccional y civil.

En consecuencia, existen numerosas referencias a los manifestantes y a una movilización popular que crea cierto sentido de comunidad y bajo una agenda no completamente definida, pero sí de corte populista y capaz de interpelar a un amplio abanico de actores, especialmente visible en la diversidad de banderas que aparece entre los manifestantes. Este hecho dota de mayor fortaleza la composición del *nosotros* discursivo que se ancla en todos y cada uno de los países. En ese sentido, se refuerza que la violencia la ejercen países de muy diferente signo: la escena con la bandera venezolana y la toma de la cámara enfocando un “corte de mangas” hacia la policía con un fondo de un edificio llamado Chávez (minuto 2:51) muestra el rechazo por parte de Residente a la represión policial de diferentes países, incluyendo el gobierno de Maduro. Incluso en los ejemplos de violencia más brutales se puede rastrear un atisbo de resistencia, así pues, tras el fusilamiento de Víctor Jara en el estadio, este vuelve a aparecer sentado, ensangrentado en el estadio que actualmente tiene su nombre, es decir, la memoria y los lugares de la memoria como elementos clave de recuperación y fortaleza democrática y popular (Fuentes, Sepúlveda y San Francisco, 2009).

Las protestas de manifestantes durante el vídeo es también el escenario para otros ejemplos de lucha y de empoderamiento especialmente impactantes como la actitud desafiante de la joven mujer que lanza su humo a la barrera policial (3:33) o el hombre que se quema a lo bonzo durante una manifestación y que viste una camiseta blanca con el nombre de “Justicia” (3:45). En ese sentido, entendemos que la referencia en la letra de la canción a los “cinco presidentes en once días” (2:39), es decir, a los sucesos derivados del malestar provocado por el corralito argentino y la crisis de diciembre de 2001 con el “cacelorazo”, donde se popularizó el lema “¡Que se vayan todos!” (Dinerstein, 2003), tiene una doble lectura. Por un lado, puede tratarse de un caso más de violencia económica y fragilidad institucional, pero, por otro lado, se trata de una inestabilidad (política) causada por las fuertes protestas populares; es decir, una

demostración de la capacidad de ese *nosotros* de tumbar sucesivos gobiernos, de derrotar al *ustedes*, en clave laclauiana.

Otro elemento de resistencia es la evolución de los niños de diferentes pueblos originarios, puesto que en las primeras tomas aparecen como mero paisaje social o sentados en una suerte de troncos conformados por objetos de consumo prototípicos del capitalismo estadounidense: comiendo una hamburguesa encima de una montaña de cajas rojas que recuerdan a la multinacional McDonalds (2:14), un niño esposado sobre una pila de cajas y de latas rojas que simulan ser de Coca-Cola (2:22), un niño originario del Amazonas por detrás del presidente brasileño Bolsonaro (2:27), un niño de pie encima de una montaña de vasos semejantes a los de la compañía Starbucks (2:37), otro niño encima de una serie de grandes cajas de cartón que recuerdan las utilizadas en los transportes de mercancías por la importante empresa Amazon (2:42). Seguidamente a esta frecuente aparición intercalada con las manifestaciones u otras secuencias, aparece un gran cambio en la actitud y en el lenguaje no verbal que presenta la insubordinación de los pueblos originarios ante la explotación y el abuso: el niño lanzando las cajas de cartón de Amazon a la fuente (2:45), bebiendo y después vaciando el vaso de café de Starbucks en clara señal de desprecio (3:09) o la actitud de combate del niño del Amazonas que se sitúa por detrás del presidente Bolsonaro (3:42). Esta evolución de los niños de los pueblos originarios de América pretende dirigir el discurso de rabia ante tanta opresión hacia formas de desobediencia civil, levantamientos populares y, claramente, dota a dichos pueblos de una agencia propia y antagónica a los intereses del gran capitalismo estadounidense y de ciertos gobernantes ecocidas.

3.8. La intertextualidad

Entendemos la intertextualidad como una remisión a textos o discursos previos, pero en el que también juega un papel destacado el receptor. La intertextualidad es:

como una relación entre textos, pues un emisor toma fragmentos e ideas de otros textos o fuentes y los incluye reinterpretados en su propio texto. El receptor será el encargado de identificarlos para poder dar sentido completo al texto, entendido como un conjunto de signos, tanto verbales como no verbales, relacionados coherentemente, y con significado comunicado mediante un canal acústico y/o visual. (Lorenzo Espiña, 2021, p. 68)

Esta característica está presente a lo largo de todo el videoclip, tanto en la letra como en determinadas secuencias audiovisuales. Así pues, muchas de las

intertextualidades ya han sido referidas: i) la remisión a Gambino (2:56, ver Figura 1) en relación a la letra, el título de la propia canción y el asesinato de Víctor Jara; ii) la reproducción del primer verso del poema *Danza Negra* del escritor puertorriqueño; iii) el desmembramiento e intento de ejecución de Túpac Amaru II; y iv) la recreación de la obra pictórica sobre el *Descubrimiento de América* de José Garnelo Alda. Asimismo, en la enumeración yuxtapuesta de elementos y hechos que componen la América de este discurso el cantante enuncia la frase “más de cien años de tortura” (2:47), cuya interpretación no es unívoca en la medida que puede remitir a los más de cien años de colonialismo de la isla por parte de EE.UU. y, a su vez, hacer referencia a la gran obra literaria del colombiano Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*.

Ahora bien, el vídeo contiene intertextualidades claras desde el inicio, puesto que reproduce el vídeo que el artista visual chileno Alfredo Jaar proyectó en 1987 en Times Square, titulado *A logo for America*. En esa proyección aparecía el mapa de EE.UU. con la letra “This is not America” superpuesta y, además, la tipografía que usa Residente en su videoclip es exactamente la misma. Por tanto, se puede decir que esta obra es un claro precedente de una de las grandes reivindicaciones del discurso de Residente: el derecho a poderse nombrar, a que no les sea usurpado la palabra *América* y la elaboración de un discurso resignificativo y contrahegemónico de la visión imperialista estadounidense. Este discurso está claramente anclado en la mentalidad de los pueblos e intelectuales latinoamericanos, puesto que ya el tristemente fallecido escritor Eduardo Galeano hacía referencia en su famoso libro de *Las venas abiertas de América* a que los países latinoamericanos habían perdido el derecho a su nombre (Galeano, 2004, p. 2).

Otra referencia a una obra artística previa es la secuencia en que Residente se encuentra rodeado de armas de fuego cuya mirilla siempre se dirige contra él (0:41, ver Figura 3). Esta referencia a una obra de Damián Ortega *Controller the Universe* es significativa, ya que en la obra del mexicano existen dos posibles lecturas compatibles: la del ser humano como controlador y dominador del mundo a través de diferentes utensilios y objetos de trabajo o, por el contrario, una interpretación que dota a dichos objetos (armas, utensilios de trabajo, etc.) de agencia y, por consiguiente, dirigidos a ejercer la violencia contra ese propio ser humano inventor. Esta última visión es, obviamente, la que predomina y toma su lugar en *This is not America*, ya que los utensilios son sustituidos por armas de fuego que no permanecen estáticas, sino que tienen siempre en su diana al cantante (ver Figura 3).

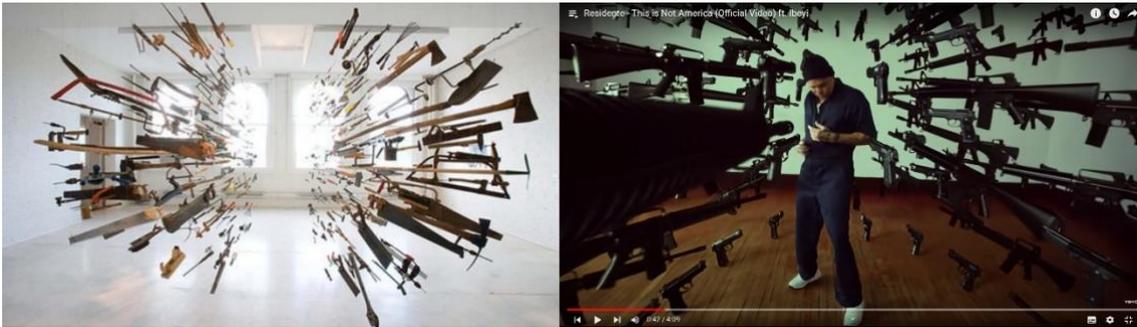


Figura 3. Fotomontaje de la obra *Controller the Universe*¹⁴ y el videoclip *This is not America* (00:42)

Otra referencia destacada en el videoclip se produce en la secuencia de manifestantes venezolanos contra la policía en que la toma de la cámara se asemeja claramente a las obras del artista Ai Weiwei (2:51), contribuyendo de forma destacada a reforzar en todos los casos la intertextualidad y la intersemiosis de los diferentes *modos* que se conjugan en la obra.

4. Conclusiones

Si la música y el videoclip, en sus diferentes *modos*, vehiculan una ideología y una cosmovisión, no hay duda de que la obra de Residente y Ohrel alude a la cosmovisión de grupos dominados o subalternizados, con la intención de organizar las representaciones conducentes a la resistencia y al cambio (Van Dijk, 2005), en una clave completamente laclaustraria del populismo por la cual el “pueblo” latinoamericano se construye de forma dicotómica frente a otras estructuras históricas de poder y actores políticos como el colonialismo, el imperialismo o la brutalidad policial y militar. Esa construcción y (re)elaboración de las identidades y sujetos que Residente lleva a cabo la proyecta bajo una demanda en clave democrática, pero posautoritaria, posrevolucionaria, posneoliberal y en clara oposición a una modernidad “externa”, que no responde a los intereses de la sociedad civil (Ortiz, 2009) y claramente atravesada en todo momento por la interseccionalidad. Esta es una de las grandes lecciones de las movilizaciones latinoamericanas recientes (LeBrón, 2021) y el elemento que entreteje ese conjunto de demandas y de experiencias individuales y colectivas.

Asimismo, existe una clara voluntad de resignificación de *América*, como continente habitado y atravesado por violencias e identidades no circunscritas a EE.UU. Toda esta serie de ejes discursivos consiguen enhebrarse en una única obra gracias a la intertextualidad que baña el videoclip y a la recreación pluri-referencial de la dicotomía déctica *nosotros vs. ustedes*.

¹⁴ Fuente: <https://estlaurent.wordpress.com/2009/09/23/controller-of-the-universe-by-damian-ortega/>

En relación a los *modos* semióticos presentes en nuestro objeto de estudio, aun cuando la mayoría de estos se entrelazan de forma coherente, complementaria y consistente, encontramos diferencias relevantes según el eje discursivo-ideológico. Por consiguiente, en algunos de estos se establece una clara relación de intersemiosis, en otros predomina la resignificación y la proyección hacia la contemporaneidad, mientras que, en el caso del género, la relación del *modo* visual (incluyendo gestualidad, ropa, etc.) en relación al *modo* lingüístico no solo es de intersemiosis, sino de expansión discursivo-ideológica o semántica y de reestructuración de la perspectiva.

En definitiva, es una obra audiovisual capaz de proyectar una visión no mitificada de América Latina, que disputa la hegemonía del concepto *América*, desde múltiples subalternidades y ejes discursivos subalternizados, mediante una elaboración populista laclauiana del *nosotros*, a través de diferentes gramáticas semióticas y no solo mediante la lengua/letra de la canción. Gracias a estos elementos, aúna un conjunto de demandas que interpelan a una amalgama de actores y contribuye a la (re)creación de una identidad latinoamericana y del “pueblo” latinoamericano.

Referencias bibliográficas

- Anthias, F. (2020). *Translocational Belongings: Intersectional Dilemmas and Social Inequalities*. Routledge
- Arroyo, E. (2015). Túpac Amaru II: 235 años de su gesta emancipadora. *Tradición, segunda época*, (15), 22-27.
- Báez-Jorge, F. (2018). El guadalupanismo y la identidad nacional. *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 25(100).
- Ballestrin, L. M. D. A. (2017). Modernidade/Colonialidade sem “Imperialidade”? O elo perdido do giro decolonial. *Dados*, 60, 505-540.
- Barroso Peña, G. (2014). La cultura Valdivia o el surgimiento de la cerámica en América. *Historia Digital*, 14(23), 6-22.
- Calvo Ospina, H. (2015). *Latinas de Falda y Pantalón*. El Viejo Topo.
- Capasso, V. (2019). Negra, favelada, lesbiana y feminista: activismo artístico y recursos estéticos en el espacio público. El caso de Marielle Franco. *Estudos em comunicação* (29), 227-239. Retirado de <http://dx.doi.org/10.25768/fal.ec.n29.a14>
- Chiriboga Orellana, J. V. (2023). *La música como herramienta comunicacional en la transmisión de mensajes contrahegemónicos. Caso "This not america" de residente*. (Bachelor's tesis, Universidad Salesiana de Ecuador).
- Collins, P. y Bilge, S. (2018). *Intersectionality*. Policy Press.
- Deditius, S. (2016). La canción como discurso ideológico. In J. Wilk-Racięska, S. Deditius y A. Nowakowska-Głuszak (eds.) *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos*. V. 3: Cultura y traducción (pp. 11-20). Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dinerstein, A. C. (2003). ¡Que se vayan todos! Popular insurrection and the asambleas barriales in Argentina. *Bulletin of Latin American Research*, 22(2), 187-200.
- Fairclough, N. (2003). El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales. En R. Wodak y M. Mayer (eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso*. Gedisa.
- Fearnside, P. M. (2019). Retrocessos sob o Presidente Bolsonaro: um desafio à sustentabilidade na Amazônia. *Sustentabilidade International Science Journal*, 1(1), 38-52.
- Fuentes, M., Sepúlveda, J. y San Francisco, A. (2009). Espacios de represión, lugar de memoria. El estadio Víctor Jara como centro de detención y tortura masiva de la

dictadura en Chile. *Revista Atlántica-mediterránea de prehistoria y arqueología social*, 11, 137-169.

Galeano, E. (2004). *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo xxi.

Goytia Almeda, I. (2022). 'Si quiere,'mi Machete te muerde': A Multimodal Critical Discourse Analysis of "This is not America" by Residente. *Open Journal for Studies in Arts*, 5(2). Retirado de <https://doi.org/10.32591/coas.ojsa.0502.01031a>

González, M. (2022). Entre el anhelo del regreso y las expectativas de futuro: comentarios a canciones de Residente. *Revista de Investigación de la Escuela de Ciencias Psicológicas*, 5(5), 8-8.

González-Cruz, M. (2008). Puerto Rican Revolutionary Nationalism: Filiberto Ojeda Ríos and the Macheteros. *Latin American Perspectives*, 35(6), 151-165.

Green, L. (2020). *Música, género y educación*. 2ª Edición, traducción. Ediciones Morata.

Kazemian, B. y Hashemi, S. (2014). Critical discourse analysis of Barack Obama's 2012 speeches: Views from systemic functional linguistics and rhetoric. *Theory and Practice in Language Studies*, 4 (6), 1178-1187.

Iedema, R. (2001). Resemiotización. *Semiotica* 37(1/4), 23-40.

Iedema, R. (2003). Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice. *Visual Communication*, 2(1), 29-57.

Jewitt, C. (2009). *The Routledge handbook of multimodal analysis* (Vol. 1). Routledge.

Kress, G. y Van Leeuwen, T. (1996). *The grammar of visual design*. Routledge.

Kress, G. (2003). *Literacy in the new media age*. Routledge.

Kress, G. (2010). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge.

LeBrón, M. (2021). *Against Muerto Rico: Lessons from the Verano Boricua*. Editora Educación Emergente, Incorporated.

León Portilla, M. (2007). *Visión de los vencidos*. Editorial UNAM.

Lorenzo Espiña, L. (2021). *La intertextualidad en los textos audiovisuales: propuesta de un modelo universal para el tratamiento de intertextos*. (PhD Thesis, Universidad de Vigo). Retirado de <http://hdl.handle.net/11093/2547>

Macías Chávez, K. C. (2015). El neocolonialismo en nuestros días: la perspectiva de Leopoldo Zea. *Universitas Philosophica*, 32(65), 81-106.

Martínez, B. (2012). Entre el valor simbólico y el consumo cultural: La hermenéutica de la denuncia en "Latinoamérica" de Calle 13. *Antropología Experimental*, (12).

- Martínez de la Rosa, A. (2013). Las mujeres bravas del fandango: Tentaciones del infierno. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 34(133), 117-139.
- Massó Guijarro, E. (2015). Conjeturas (¿y refutaciones?) sobre amamantamiento: teta decolonial. *Dilemata*, (18), 185-223.
- Mateo León, J. E. (2015). Un beso en mitad de los disturbios: comunidad, impacto y persistencia. *Re-visiones*, (5), 10.
- Moreira, C. (2017). El largo ciclo del progresismo latinoamericano y su freno: los cambios políticos en América Latina de la última década (2003-2015). *Revista Brasileira De Ciências Sociais*, 32(93).
- Morgenfeld, L. (2016). Estados Unidos: Trump y la reacción xenófoba contra la inmigración hispana. *Conflicto Social*, 9(16), 15-33.
- O'gorman, E. (2010). *La invención de América*. 1ª Ed. electrónica. Fondo de cultura económica.
- Ortiz, G. (2009). La re-inención de América latina. *Estudios Digital*, (21), 65–77.
- Pacheco Ladrón de Guevara, L. C. (2019). Nosotras ya estábamos muertas: Comandanta Ramona y otras insurgentas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. *Trayectorias Humanas Trascontinentales*, (6).
- Pano Gracia, J. L. (2023). La cerámica ecuatoriana del periodo Formativo. Las culturas Valdivia, Machalilla y Chorrera. En C. Simmons Caldas y M. Valls i García (eds.) *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*. Zea Books.
- Peña Aguayo, J. J. (2016). *La bomba puertorriqueña en la cultura musical contemporánea*. (PhD Thesis, Universitat de València).
- Pistoia, B. (2019). *Por qué escuchamos a Tupac Shakur*. Gourmet Musical Ediciones.
- Quintero Rivera, Á. G. (1998). *¡Salsa, sabor y control!: sociología de la música "tropical"*. Siglo XXI.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión,
- Retamozo, M. (2017). La teoría del populismo de Ernesto Laclau: una introducción. *Estudios políticos*, 41, 157-184.
- Rodríguez, J. E. (2016). *La independencia de la América española*. 1ª versión electrónica. Fondo de Cultura Económica.
- Salge Ferro, M. (2010). El patrimonio cultural inmaterial en San Basilio de Palenque, en busca de las representaciones de lo palenquero a través de la prensa nacional. *Memorias: revista digital de historia y arqueología desde El Caribe*, (13), 226-253.

- Soriano González, M. L. (2013). Igualdad de género en la revolución zapatista de Chiapas. Los derechos de la mujer zapatista. *Cuadernos Kôre*, 101-135.
- Soto Vega, K. (2018). *Rhetorics of Defiance: Gender, Colonialism and Lolita Lebrón's Struggle for Puerto Rican Sovereignty*. (Phd Thesis, Syracuse University). Retirado de <https://surface.syr.edu/etd/877>
- Stanford, K. L. (2011). Keepin'it real in hip hop politics: A political perspective of Tupac Shakur. *Journal of Black Studies*, 42(1), 3-22.
- Torres Osuna, C. D. (2023). Canciones famosas latinoamericanas y su discurso sobre la migración de tránsito: de la indocumentación a la vulnerabilidad y la violencia. *Inter disciplina*, 11(29), 239-264.
- Van Dijk, T. A., (2005). Discurso, conocimiento e ideología Reformulación de viejas cuestiones y propuesta de algunas soluciones nuevas. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, (10), 285-318.
- Wabgou, M. (2012). *Movimiento social afrocolombiano, negro, raizal y palenquero: el largo camino hacia la construcción de espacios comunes y alianzas estratégicas para la incidencia política en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Wodak R. y Meyer M. (2003). *Métodos de Análisis Crítico del Discurso*. Editorial Gedisa.