

CANCIÓN VS. VIOLENCIA. RESPUESTA AL 11 DE SEPTIEMBRE EN LA CANCIÓN NORTEAMERICANA. EL CASO DE LOS BLACK EYED PEAS

Laura Filardo Llamas
Ana María Iglesias Botrán
Universidad de Valladolid

Resumen: El presente artículo pretende ver cómo a la función lúdica de la canción se le puede añadir una función social de respuesta a determinados procesos sociales. De este modo se puede equiparar la función de idealización y didáctica al arte en general, y a la canción en particular, a la metafunción ideacional del lenguaje identificada por M.A.K. Halliday. Así, el análisis de los procesos de referencia, su combinación con la transitividad, y el uso de determinadas metáforas puede servir para esclarecer cómo se transmite la experiencia del cantante sobre ciertos hechos. En este artículo, nos centraremos en la respuesta del grupo musical *Black Eyed Peas* a los atentados del 11 de septiembre mediante el análisis de la canción "Where is the love". Esto nos permitirá extraer conclusiones no sólo acerca de la construcción de una determinada imagen social, sino también sobre la respuesta musical a un hecho socio-político.

Palabras clave: canción, 11 de septiembre, lingüística sistémico-funcional, Análisis Crítico del Discurso, ideología, *Black Eyed Peas*.

Abstract: *The objective of this article is to understand the relationship that can be established between the entertaining function of songs, and their ability to respond to given social processes. In this way, it could be argued that the idealising and didactic functions of music can be equated to the ideational function of language identified by M.A.K. Halliday. Therefore, by analysing referential processes, transitivity and metaphorical uses, we shall be able to figure out the personal and social experience that musicians are drawing upon in their reactions to certain social events. In this article, we will focus on the response of the Black Eyed Peas to the 9/11 attacks in New York. To achieve this, we will do a linguistic analysis of their song "Where is the love". In this way we shall draw conclusions not only on the discursive construction of a given social image, but also on the musical reaction to socio-political events.*

Keywords: *songs, 9/11, systemic-functional linguistics, Critical Discourse Analysis, ideology, Black Eyed Peas.*

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente artículo es analizar la función social de la canción y ver cómo las canciones transmiten una representación social. Partiendo de la base de que a partir de toda producción discursiva se crea un mundo discursivo (Chilton, 2004), nos planteamos ver cómo ese mundo discursivo se reconstruye en el caso del discurso de la canción. De este modo, la función lúdica de la canción se ve modificada por su función social, en tanto en cuanto no sólo sirve para entretener, sino también para reconstruir y reproducir la sociedad (Calvet, 1981: 118-119).

En el caso del estudio que nos ocupa, pretendemos analizar y comprender la representación que se transmite en las canciones surgidas a partir de los atentados que tuvieron lugar en Nueva York el 11 de septiembre de 2001. Para ello, utilizaremos como base para el análisis la canción "Where is the love", del grupo musical norteamericano *Black Eyed Peas*. El análisis de esta canción nos permitirá ver cómo se han representado en ella los atentados contra las torres gemelas, y acciones posteriores, mediante la extracción de un mundo discursivo en el que se puedan identificar los distintos sujetos que se recrean en él, las acciones que van asociadas a ellos, así como la forma en la que se evalúan y las relaciones que se establecen entre los dis-

tintos sujetos, y el contexto en el que se ubica ese mundo discursivo. Veremos además cómo el mundo discursivo que se crea no es objetivo, sino una representación ideológicamente mediada. Entendemos, por tanto, representación en su sentido más socio-antropológico, es decir como objetos de transacciones comunicativas que están socialmente determinados, y cuya construcción puede evolucionar dinámicamente en función del contexto en el que se produzcan o se reciban en términos de Bourdieu (1979, 1980).

2. HIPÓTESIS Y CONTEXTUALIZACIÓN

Partimos de la idea de la canción como un reflejo de las realidades y conflictos sociales. Ya en tiempos antiguos, la música se consideraba la medicina de las pasiones, cumpliendo al igual que cualquier otra obra de arte, una función catártica al servicio de la expresión de necesidades interiores y de sensibilidades emocionales. Siguiendo a Umberto Eco (2007), la canción es una forma de expresión artística tanto en su forma como en su contenido, ya sea a nivel musical o a nivel textual. En su formato artístico cumple todas las funciones del arte sugeridas por Charles Lalo: función de diversión, función catártica, función técnica, función de idealización y función de refuerzo o duplicación (Ibíd.: 325-327). Sin embargo, en su función de idealización, se enmarcaría en el arte como sublimación de los sentimientos y de los problemas, y por tanto como evasión superior de su destino inmediato, como veremos en el análisis. La canción sería así un elemento balsámico capacitado para atenuar de forma ficticia tensiones reales gracias a una solución mística (Ibíd.: 327), que dedica sus textos desde tiempos remotos a narrar acontecimientos de la realidad marcados por las injusticias, la discriminación y tensiones sociales de toda índole con el objetivo no sólo de denunciar, sino también de canalizar la rabia contenida. En este sentido, la canción cumpliría también una función didáctica para transmitir mensajes de forma directa y fácilmente comprensible y, por extensión, se añadiría una función de persuasión en la que trataría de involucrar y convencer al receptor. En este marco se situaría la canción denominada comprometida, de protesta o política, designada así porque sus textos, y en algunos casos la actitud comprometida del grupo o del intérprete, se refieren fundamentalmente a hechos, realidades y situaciones sociales cuya importancia es tal que pareciera que los artistas no pudieran eludir la inspiración que les provoca a crear una posibilidad semántica suplementaria, o mundo discursivo (Chilton, 2004), que se transmite gracias a la alianza del texto con la música. Ambas funciones se pueden englobar y analizar mediante el estudio de la metafunción ideacional identificada por Halliday (2004: 29) y entendida como la construcción lingüística de la experiencia humana.

La canción comprometida apenas se ha estudiado desde un punto de vista lingüístico. Si bien hay estudios recopilatorios y descriptivos de la canción, sobre todo en el ámbito de la canción francesa, cuya tradición de canción comprometida se remonta al Renacimiento (Dillaz, 1973; Saka, 1999), en el ámbito de la lingüística, y del análisis del discurso en concreto, es una cuestión que no se aborda demasiado. Se han publicado algunos estudios sobre música y violencia (Johnson y Cloonan, 2009), sobre música popular y protesta social (Peddie, 2006), o sobre la música como parte de la identidad nacional en diferentes políticas (Biddle y Knights, 2007). Cabe señalar, además, la ausencia de trabajos sobre el tema que nos ocupa, con la única aparición de dos artículos en la revista *Popular Music and Society* (Gengaro, 2009; McParland, 2009).

Sin embargo, a pesar de esta falta de estudios desde un punto de vista rigurosamente discursivo, a lo largo de la historia y de las diferentes culturas, se encuentran ejemplos que atestiguan la presencia de la canción en relación con las cuestiones y problemáticas sociales y políticas, mostrando una estrecha conexión entre la sociedad, la historia y la canción. Los acontecimientos relacionados con los ataques de Nueva York el 11 de septiembre de 2001 no son

una excepción, y, como veremos, su repercusión en las canciones y en otras manifestaciones artísticas son múltiples. Los hechos, sus momentos previos y sus consecuencias se plasman a través de los medios audiovisuales, en reportajes y en películas de cine, en la televisión, en la literatura, en el teatro, y cómo no, en la música. Estas manifestaciones artísticas muestran el interés del arte por la realidad social a través de diferentes modos de expresión, al igual que lo hace la canción, sin olvidar que la canción es música y texto, y que son en este caso los textos los que narran los hechos.

Como ya hemos mencionado con anterioridad, en esta investigación nos centraremos en la representación que se hace de los atentados del 11 de septiembre de 2001 y posteriores acciones socio-políticas. En esta fecha, 19 terroristas de la red islamista *Al-Qaeda* secuestraron 4 aviones de pasajeros. Dos de los aviones se estrellaron contra las torres gemelas de Nueva York, uno más contra la esquina izquierda del pentágono en Washington, y el cuarto se estrelló contra un campo abierto en Shanksville, Pensilvania. Los lugares contra los que los aviones se estrellaron – fundamentalmente las torres gemelas de Nueva York y el Pentágono de Washington – llevan asociada una fuerte carga simbólica, ya que representan el poder económico y defensivo de los EEUU. La destrucción de las torres gemelas se transforma, por tanto, en la destrucción simbólica del sistema capitalista norteamericano, y por ende, de la sociedad norteamericana en su totalidad, ya que estos edificios se convierten en metáforas que representan a la sociedad en su totalidad, idea que defiende Lakoff (2007).

La reacción ante este atentado no se deja esperar, y tanto el gobierno de EEUU, como los de otros países aprobaron leyes antiterroristas, algunas de ellas centradas particularmente en contrarrestar el terrorismo islámico. Además, George Bush declaró una guerra contra el terrorismo islámico que culminó en la invasión de Afganistán de octubre de 2001, y la invasión de Irak de marzo de 2003. Sin embargo, el 11 de septiembre no sólo tuvo una respuesta a nivel político, sino que, debido a la marcada carga simbólica de los edificios atacados, la población percibió que ese ataque se realizaba también a la unidad de la nación, y a su entidad como ciudadanos de la misma (Ibíd.). Es por ello que los efectos nocivos del atentado contra las torres gemelas, y las subsiguientes invasiones que originaron, han provocado un cambio en la psique norteamericana que se ha visto adaptada a un nuevo constructo mental, entendido este según el concepto planteado por van Dijk (2006: 159).

Este intento de adaptación social ha tenido múltiples respuestas. Entre ellas, llama la atención la gran cantidad de canciones que se han escrito como respuesta a los atentados del 11 de septiembre, la mayoría de ellas no interpretadas por músicos de corte comprometido o solidario, al menos en su faceta más profesional. Para este estudio se contabilizaron más de sesenta canciones relacionadas con el tema del ataque a las torres gemelas, de autores y grupos como Bon Jovi, Leonard Cohen, The Cramberries, Paul McCartney, Moby, Bruce Springstein, Neil Young, y Alan Jackson, entre otros. Se puede decir, pues, que la proliferación de canciones que parten de los atentados de Nueva York no es un fenómeno ni mucho menos aislado ni novedoso. En otras palabras, los ataques a las torres gemelas el 11 de septiembre de 2001 tienen tal importancia en el mundo social y en el mundo artístico, que mueven a compositores e intérpretes hacia un único discurso común, puesto que el artista que se dedica a la canción desde el texto o desde la música, no sólo le influye el periodo en el que vive, que determinará si opta por el rock, el rap, el reggae o cualquier otro estilo musical, sino también por los sentimientos del público, sin olvidar que el corpus global que constituyen las canciones de una época supone una introducción a la mentalidad de los tiempos y a la ideología dominante en ese momento (Calvet, 1981: 109, 123).

En el caso de la canción que analizaremos en este artículo, se trata de un ejemplo de un grupo aparentemente no comprometido, que hasta el momento de su publicación se había dedicado fundamentalmente a la “canción de consumo” (Eco, 2007: 315-319), de entretenimiento

y de diversión, y que en este momento opta por un texto de corte comprometido o social con una base musical que fusiona hip-hop, funky y R&B contemporáneo. La canción “Where is the love”, en la que también colabora Justin Timberlake, forma parte del tercer disco del grupo musical *Black Eyed Peas* titulado *Elephunk* (2003). Esta fue la canción que les llevó al éxito a nivel mundial con unas ventas de este disco superiores a los siete millones de copias. Llegaron a ser número 2 de la lista Billboard Hot 100 de Estados Unidos, y número 1 en países como Alemania, Austria, Australia, Chile, Irlanda, Nueva Zelanda, Reino Unido y Suiza, así como a obtener cuatro nominaciones a los Grammy de 2004 y ganar el premio a la mejor canción del año. Los enormes éxitos cosechados por esta canción apoyan la decisión de elegirla entre el amplio corpus de canciones que se dedican a los atentados del 11 de septiembre.

3. ENFOQUE METODOLÓGICO

Hemos mencionado con anterioridad la casi total inexistencia de estudios de la canción desde los parámetros del análisis del discurso. Sin embargo, el uso de esta disciplina permite no sólo darle la importancia que se merece dentro de los estudios de historia, sociología o política, sino que también nos aporta los medios para estudiarla desde un punto de vista serio y riguroso (Calvet, 1981: 18).

El presente artículo toma como punto de partida los postulados del Análisis Crítico del Discurso (ACD) (Fairclough, 1989). Este enfoque propone una forma diferente de acercarse a los estudios de discurso en el que el objetivo es descubrir los mecanismos de persuasión lingüística a través de los que se transmiten distintas representaciones sociales de la realidad. Estas representaciones se ven, en parte, motivadas por las distintas creencias que comparten quienes producen el discurso objeto de análisis y por las diferentes vivencias históricas e individuales, así como por la influencia del contexto socio-histórico en el que se circunscriben (van Dijk, 2005: 77-78). Aun cuando hay distintas escuelas dentro del ACD, la mayoría de los autores que adoptan este acercamiento discursivo comparten una serie de postulados, entre los que caben destacar la importancia de ocuparse de relaciones sociales y los distintos problemas asociados a ellas, el vínculo existente entre discurso y sociedad, así como la importancia de todo discurso para dar forma a una sociedad y a una cultura (Fairclough y Wodak, 1997: 271-280).

Partiendo de un entendimiento del discurso como un lugar metafórico para la lucha social (Fairclough, 1989: 34-35), el objetivo de este artículo pretende ver cómo se manifiesta la lucha entre distintos elementos sociales en la canción del grupo musical norteamericano *Black Eyed Peas* a través de una representación social determinada. Por tanto, la utilización del ACD viene amparada por van Dijk (1993: 259) quien enfatiza la necesidad de entender cómo determinadas estructuras discursivas determinan un proceso mental específico, y por tanto facilitan la formación de determinadas representaciones sociales.

En su estudio sobre la relación entre lenguaje y poder, Norman Fairclough (1989: 74) establece que el poder se puede transmitir a través del discurso, lo que contribuye a la creación de determinadas identidades sociales. Estas identidades sociales están marcadas por ciertos elementos discursivos: los contenidos que se transmiten, los sujetos que aparecen en el intercambio comunicativo, y las relaciones que se establecen entre ellos. A su vez, estos elementos tienen unos efectos sociales, ya que contribuyen a la distribución de ciertos conocimientos y creencias, permiten establecer relaciones sociales concretas y asociar estas relaciones a las identidades sociales que ocupan los comunicadores. Cabe señalar, por tanto, una relación entre la dimensión del significado que adquiere el texto, los efectos sociales que tienen, y los valores—una adaptación de Fairclough de las funciones ideacional, interpersonal y textual de Halliday

(2004)– que se pueden asociar a los aspectos formales del texto, tal y como se puede ver en la Tabla 1.

Los valores experienciales de un texto, es decir aquellos que muestran cómo el emisor percibe la experiencia humana se corresponden a la función ideacional, que establece que toda comunicación humana transmite una determinada experiencia. Los valores relacionales de un texto conciernen al tipo de relación que se crea entre los participantes en el intercambio comunicativo, cuya representación lingüística se ve amparada por la identificación de una metafunción interpersonal. Además, en todo texto podemos encontrar marcas de valores expresivos que nos permiten identificar la identidad social de un hablante. Finalmente, la categoría de texto va definida mediante una serie de valores conectivos (Fairclough 1989: 112). Ambos tipos de valores están relacionados con la metafunción textual en la que se funda la relevancia comunicativa de un texto, principalmente en relación con el contexto comunicativo en el que se emite.

Dimensiones del significado	Valor de los aspectos formales	Efectos sociales
Contenidos Relaciones Sujetos	Experiencial Relacional Expresivo	Conocimientos/creencias Relaciones sociales Identidades sociales

Tabla 1. Rasgos formales: valores experiencial, relacional y expresivos (Fairclough, 1989: 112).

El análisis pretende, por tanto, identificar el valor experiencial de las formas lingüísticas empleadas en la canción “Where is the love” para ver qué elementos sociales aparecen representados, así como la evaluación que quien produce el discurso –el grupo musical *Black Eyed Peas*– establecen sobre ellos. Sobre la base de dicha evaluación se podrá establecer la identidad social que este grupo se atribuye a sí mismo, y se podrá esclarecer el tipo de relaciones que establecen con otras identidades sociales, construidas tanto por el acto comunicativo en sí mismo (la audiencia de la canción), como por el contenido de la misma (los distintos participantes que se construyen y representan en ella).

Es necesario analizar una serie de categorías lingüísticas para poder revelar el mundo discursivo que construye la canción, y por tanto la representación del mundo real que se transmite. Tomando como punto de partida la necesidad de extraer los elementos del mundo discursivo que están relacionados con la creación de sujetos e identidades sociales, las relaciones entre ellos, y contenidos evaluadores, nos planteamos la necesidad de utilizar como punto de partida el análisis de los participantes y procesos que predominan en esta canción (Halliday, 2004), los modos comunicativos que se emplean, y la evaluación mediante adjetivos apreciativos o derogativos y expresiones metafóricas (Fairclough, 1989: 113-137), todos ellos encaminados a ver las estrategias lingüísticas que contribuyen a la identificación de una función ideacional en la canción.

El análisis de los participantes estará dominado por la identificación de expresiones referenciales. Se entiende “referencia” como la selección léxica que permite identificar los sujetos, objetos, tiempos y lugares indexados en la canción (Halliday, 2004: 550). Para ello, nos centraremos en la aparición de sintagmas nominales en posición temática, es decir cuando se utilizan como punto de partida para el mensaje (Ibíd.: 64), el empleo de pronombres de persona y adverbios espacio-temporales, y la utilización de los tiempos verbales. En el caso de las referencias a sujetos y entidades socio-políticas, culturales e institucionales nos fijaremos también en la posición que los mismos ocupan en cada frase, para poder discernir el tipo función que se les adscribe, ya sea activa (como actores), o pasiva (como beneficiarios) (Ibíd.: 184).

El análisis de los procesos estará basado en el sistema de la transitividad de la lingüística sistémico-funcional¹. Para ello nos fijaremos en los procesos verbales que aparecen en la canción y en la fuerza enunciativa y autoritativa que poseen (Ibíd.: 44). También analizaremos el tipo de proceso verbal en el que se ve reflejado cada uno de los actores retratados en la canción, teniendo en cuenta si realizan una acción material, mental o verbal, si se ven envueltos en un proceso conductual, es decir, si se evalúa su comportamiento, si simplemente se tiene en cuenta su existencia, o si se les representa en base a su relación con el resto de sujetos representados. Para ello, hemos seguido la definición de dichos tipos de proceso planteada por Halliday (2004: 302)

La utilización de los modos declarativos, interrogativos e imperativos en la canción es digna de tener en cuenta si queremos comprender el tipo de relación que se establece entre quienes cantan y los receptores de dicha música (Fairclough, 1989: 125). En función del uso que se hace de los mismos podremos no sólo ver qué posición social se asignan a sí mismos los componentes del grupo musical *Black Eyed Peas*, sino también el grado de autoridad que otorgan a su visión de un determinado contexto social. Cabe señalar que el uso de expresiones modales contribuirá a afianzar el grado de certeza que se confiere a dicha visión del mundo (Ibíd.: 126-127).

Por último la función expresiva, o la evaluación discursiva que el emisor transmite acerca de la realidad, se puede analizar teniendo en cuenta no sólo la carga semántica que llevan asociadas determinadas palabras, sino también el uso de algunos adjetivos para evaluarlos. El empleo de determinadas expresiones metafóricas, muchas veces de forma inconsciente, y la capacidad que estas tienen para establecer determinadas analogías cognitivas (Lakoff & Johnson, 1980) nos permitirá llevar a cabo esta parte del análisis.

4. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

El análisis de las expresiones referenciales que aparecen en la canción nos permite descubrir cómo se crean dos grupos de actores, como podemos ver en la Tabla 2, cuyas acciones están asociadas a procesos distintos, tal y como se puede observar en la Tabla 3.

Expresiones referenciales (sujetos)						
	sintagmas Nominales			Pronombres		
	Sintagma	Co-texto	Función textual	Pronombre	Co-texto	Función textual
Interno (nosotros)				<i>I</i>	<i>Think/ question/feel</i>	Actor
				<i>I</i>	<i>don't know</i>	Actor
				<i>we</i>	<i>try to stop terrorism overseas</i>	Actor
				<i>we</i>	<i>got terrorism here</i>	Beneficiario
				<i>us</i>	<i>(receive help)</i>	Beneficiario
				<i>we</i>	<i>live/make wrong decisions/ no respect/deny brothers/ spread animosity</i>	Actor
				<i>most of us</i>	<i>care about money/selfishness/wrong direction/ inflicts</i>	Actor

¹ Este sistema de análisis está basado en la identificación de los procesos verbales que aparecen en un texto, en la caracterización de los verbos como transitivos o intransitivos, en la clasificación del tipo de proceso al que el verbo hace referencia, y en la descripción de los roles como agente o paciente del sujeto y objetos.

Expresiones referenciales (sujetos)						
Externo (ellos)	<i>people</i>	<i>ain't no mamas/get me questioning</i>	Actor	<i>you</i>	love for your own race	Actor
	<i>The whole world</i>	<i>addicted to the drama</i>	Beneficiario	<i>you</i>	discriminate, get irate, demonstrate madness	Actor
	<i>people</i>	<i>killing</i>	Actor	<i>you all</i>	have love, take control of mind/ask yourself	Actor
	<i>people</i>	<i>dying/get colder</i>	Beneficiario	<i>you</i>	never know truth/never know love	Beneficiario
	<i>children/little ones/the youth</i>	<i>hurt/lungs full of chemical gasses/die young/minds inflected/see in the cinema</i>	Beneficiario	<i>you</i>	<i>hear children crying</i>	Beneficiario
	<i>children</i>	<i>want to act</i>	Actor	<i>you</i>	<i>practice (modalizado)/preach</i>	Actor
	<i>father</i>	<i>help/send guidance</i>	Actor	<i>you</i>	<i>turn the other cheek (modalizado)</i>	Actor
	<i>nations</i>	<i>drop bombs</i>	Actor			
	<i>the media</i>	<i>shows wrong information</i>	Actor			

Tabla 2. Expresiones referenciales de sujeto en *Where is the love* del grupo musical Black Eyed Peas.

Transitividad						
Proceso verbal	Tipo	Verbo	Participantes			Evaluación
			Actor	Beneficiario	Meta	
Material	Acción	<i>stop</i>	<i>we</i>	<i>Terrorism</i>	***	Negativa
		<i>leave</i>	<i>you</i>	***	<i>space to discriminate</i>	
		<i>drop</i>	<i>nations</i>	***	<i>bombs</i>	
		<i>kill</i>	<i>people</i>	***	***	
		<i>hurt</i>	***	<i>children</i>	***	
		<i>give in</i>	<i>people</i>	***	***	
		<i>make</i>	<i>people</i>	***	<i>wrong decisions</i>	
		<i>respect</i>	<i>people</i>	<i>each other</i>	***	Con negación: negativa
		<i>deny</i>	<i>people</i>	<i>thy brother</i>	***	Negativa
		<i>sweep</i>	***	***	<i>the truth</i>	Con circunstancial "Under the rug": negativa
	Hecho	<i>follow</i>	<i>most of us</i>	***	<i>wrong direction</i>	Negativa
		<i>show</i>	<i>the media</i>	***	<i>negative images; wrong information</i>	
		<i>spread</i>	<i>we</i>	***	<i>animosity</i>	
		<i>inflect</i>	<i>the media</i>	<i>the young minds</i>	<i>(with bacteria)</i>	
		<i>fill</i>	***	<i>lungs of little ones</i>	<i>chemical gasses</i>	Negativa
		<i>die</i>	***	<i>people/ the youth</i>	***	

Proceso verbal	Tipo	Verbo	Participantes			Evaluación
			Perceptor	Fenómeno	Oración proyectada (idea)	
Mental	Percepción	hear	you	children cry	***	Negativa
		know	you	truth, love	***	Con negación (never): negativa
		know	I	***	where is the love	Con negación negativa
	Cognición	think	I	***	the world is attracted to the drama	Negativa
	Deseo	try	we	***	to stop terrorism	Ambigua: positiva si interno y externo; negativa si sólo externo
		wanna	kids	***	act like they see in the cinema	Negativa
	Emoción	hate	you	***	***	Negativa
		feel	I	the weight of the world	***	
		feel	I	under, down	***	
Proceso verbal	Tipo	Verbo	Participantes		Evaluación	
			Actor	Consecuencia		
Conductual	Experiencia interna	demonstrate	you		madness	Negativa
	Procesos fisiológicos	gravitate	your soul		to the love	Modalizado: positiva si realizado
	Proceso fisiológico muestra estado mental	cry	children		***	Negativa
Proceso verbal	Tipo	Verbo	Participantes			Evaluación
			Portador/identificado	Atribuidor/identificador	Atributo/Valor	
Relacional	Atribución	is	the world	(I)	attracted to the drama	Negativa
			the world	***	insane	
			the world	***	kept secret	
	have	you	***	love for your own race	Negativa	
	get	I	***	older	Negativa	
		the world	***	colder		
we		selfishness	following a wrong direction			
Proceso verbal	Tipo	Verbo	Participantes			Evaluación
			Existente	Localización		
Existencial	neutral	live	people		(in the world)	Neutral
			we		(in the world)	
			terrorists		here	Negativa
		belong	pieces of love		(in the world)	Con negación: inexistencia

Tabla 3. Análisis de la transitividad en *Where is the love* del grupo musical Black Eyed Peas.

El primer grupo de actores, ocupado por el hablante y en ocasiones la audiencia, se indexa exclusivamente mediante el uso de pronombres. Estos pronombres enfatizan, por un lado, la autoridad del cantante mediante el uso de la primera persona del singular, *I*. Esta autoridad está relacionada con la capacidad para pensar y cuestionar la realidad del grupo emisor, ya que aparece en la posición de agente de verbos que indican un proceso mental (Halliday, 2004: 260). La utilización del pronombre *I* de forma explícita en las tres estrofas de la canción nos permite observar cómo el grupo se erige en conocedor – en tanto en cuanto es el agente de un proceso cognitivo – de determinados fenómenos socio-políticos, en su mayoría negativos, que se enumeran en la canción. El uso del presente simple en estos verbos, les dota, por tanto, de un valor de realidad y certeza, encuadrándolos dentro de la realidad cognitiva más cercana al hablante (Kress & Hodge, 1979: 135).

Los fenómenos socio-políticos que aparecen representados en la canción se pueden descubrir, en parte, mediante el análisis de las expresiones referenciales que indexan a participantes que pertenecen al grupo de los “otros” (van Dijk, 1997: 28), las cuales aparecen siempre en tercera persona. Se pueden delimitar dos sub-grupos en las referencias al mundo externo. En primer lugar, hay que mencionar el uso de la palabra *people* con un valor genérico. La palabra *people*, entendida como una referencia colectiva a los seres humanos, tiene una doble utilización en sí misma. Por una parte, es la primera referencia que aparece en la canción en posición temática, y tiene una función generalizadora que pretende englobar a toda la sociedad, algo que se ve enfatizado por la referencia espacial a *the world*, en la que no se ve división entre naciones. De este modo, dada su prominente posición introductoria en la canción, se pueden extender las acciones socio-políticas a la sociedad global, cuya existencia se ve enfatizada por el uso del verbo existencial *live*. Por otra parte, *people* aparece en los dos primeros versos del estribillo². En este caso, se puede observar también que la referencia colectiva que evoca esta palabra está relacionada a la generalidad de los hechos que se le atribuyen, tanto cuando se presenta a la gente como actor en *people killing*, como cuando aparece como beneficiario en *people dying*, dos procesos materiales con una clara evaluación negativa.

Es importante mencionar el uso global de las expresiones referenciales en el estribillo, ya que se ve un acercamiento en la distancia que se establece entre los distintos sujetos indexados en el mismo (Levinson, 1989). Así, la gente en general ocupa la posición más alejada del hablante, a la vez que se establece una relación entre ese participante externo y uno de los sujetos que participan del acto comunicativo, el receptor indexado por el pronombre de segunda persona *you*. Esta segunda persona es el beneficiario sensorial de una acción negativamente evaluada – escuchar a los niños llorar –, y además se alude a su posibilidad para poder cambiar esa acción mediante la utilización de una pregunta cuya posición temática está ocupada por el modal *can*, enfatizando de esta forma una posibilidad real (Chilton, 2004) para cambiar esa acción negativa. La combinación entre la modalidad y el modo interrogativo contribuye a subrayar la importancia de, al menos, uno de los receptores de la canción, ya que ese *you* pasa a formar parte no sólo del mundo discursivo que se construye, sino también del contexto situacional en el que la comunicación tiene lugar. Se transforma, por tanto, no sólo un participante textual, sino en un participante real con el cual se establece una relación (Fairclough, 1989: 125) que está determinada por el intento de autoridad que el emisor pretende ejercer sobre dicho receptor.

Como hemos mencionado con anterioridad, la posición de autoridad está enfatizada por la atribución de capacidades mentales a ese *I* que es no sólo quien tiene la capacidad de pensar, sino también quien hace esas preguntas en voz alta. De este modo, el emisor del mensaje establece una posición de poder respecto a la audiencia que se manifiesta a través de las relaciones discursivas que se establecen entre los participantes representados en el texto. Además, el

² “*People killin’, people dyin’, children hurt you hear them cryin’ Can you practice what you preach and would you turn the other cheek. Father, Father, Father help us, send some guidance from above, cause people got me, got me questionin’ where is the love.*”

poder del hablante se ve reforzado por su capacidad de emplear tres modos textuales: el afirmativo, mediante el cual transmite la veracidad de unos hechos, y el interrogativo e imperativo, mediante los cuales interactúa con el resto de participantes (Ibíd.: 126). Estas estrategias discursivas van acompañadas de un uso de los modales que resalta la autoridad del emisor respecto a su capacidad para pedir que el resto de participantes se comporten de una determinada manera – *can you practice what you preach* – y para representar la verdad de las acciones y hechos que se ven reflejados en la canción. Esto se consigue mediante el uso del presente simple, un tiempo verbal que transmite certeza, y su combinación con determinadas negaciones. El efecto global es la anulación de la existencia del amor, siendo éste el elemento y relación social más deseado. Esto se logra a través de frases como *there are pieces of love that don't belong here* que sitúan al amor en un mundo irreal (Kress & Hodge, 1979: 73).

El mundo irreal que se crea en el texto de la canción no se consigue únicamente mediante la negación de procesos existenciales, sino también mediante el uso de determinados verbos atributivos para caracterizar entidades abstractas como el amor o la verdad que la sociedad considera de forma positiva. El uso de formas como *insane*, o *kept secret* para referirse a la verdad contribuyen a negativizar la verdad que existe en el mundo discursivo que se crea en la canción. Además, la aparición del adverbio negativo *never* en la condicional *if you never know truth then you never know love* supedita la existencia cognitiva del amor al conocimiento de una verdad positiva, por oposición a la que se representa en la canción. De este modo, el grupo musical *Black Eyes Peas* crea un mundo discursivo cuyo lugar central lo ocupan acciones negativas, como por ejemplo los países que arrojan bombas, la gente que mata a personas, el ser humano que extiende la animadversión, el amor por la propia raza, el egoísmo que dirige el camino a seguir, o los medios de comunicación que infectan las mentes de los jóvenes (ver tablas 2, y 3). El uso del presente, y la certeza que se atribuye al mismo para hablar de estas acciones, representadas mayoritariamente mediante procesos verbales materiales (Halliday, 2004: 187-189) cuyo actor está claramente identificado, no sólo enfatiza su autoridad como emisores del mensaje, sino que contribuye a transmitir una crítica de determinados componentes de la sociedad norteamericana después del 11 de septiembre. Estas acciones negativas son, por tanto parte de un mundo discursivo caracterizado fundamentalmente por su negatividad, y cuya existencia se pretende criticar.

Aun cuando el mundo discursivo que se transmite en esta canción es esencialmente negativo, algo que se ve ya en el mismo título de la canción *Where is the love* en el que pregunta por la localización de un elemento que se ha visto desplazado de la posición central y cercana al hablante que debería ocupar, el emisor mantiene la esperanza en un cambio. El uso del adverbio temporal *sometimes* al final de la canción indica que aun cuando la negatividad exista, y el hablante evalúe la realidad que ha representado de forma negativa mediante el uso de los adverbios espaciales *down* y *under* que evocan la conceptualización metafórica *negative is down* (Lakoff & Johnson, 1980), esta evaluación negativa es “temporal”. La aparición de *sometimes* evoca un espacio temporal que no tiene lugar siempre, sino de forma intermitente. Además, el último verso de la canción deja abierta la puerta a la esperanza de volver a encontrar el amor, reubicarle en la posición central que debería ocupar, y cambiar el modelo de mundo negativo representado discursivamente en ella por uno positivo gobernado por el amor que culmine en la erradicación de la violencia y, por ende, en la conexión irrompible entre el amor y la paz.

5. CONCLUSIONES

El objetivo de este artículo era demostrar la capacidad de la canción para reflejar conflictos y realidades sociales. La identificación de una función de idealización en la música ha quedado complementada por el estudio de cómo esta idealización se transmite. Para ello, hemos

comprobado que, siguiendo los postulados de la gramática sistémico-funcional propuesta por Halliday, la canción puede tener, al igual que otras manifestaciones lingüísticas, una función ideacional que contribuye a expresar y determinar ciertas creencias y valores (Fairclough, 1989). De este modo, se puede decir que la canción elabora un mundo discursivo que sirve para transmitir una determinada visión del mundo en la que destacan ciertos participantes y elementos sociales.

El análisis de la canción *Where is the love* ha permitido examinar cómo se transmite esta función ideacional. Además, hemos podido comprobar que la canción muestra una imagen muy concreta respecto a la sociedad norteamericana, y en particular respecto a los gobernantes y medios de comunicación, cuyo rasgo primordial es contribuir a la desaparición de un elemento fundamental: el amor. De este modo, la canción se convierte en el terreno en el cual tiene lugar una lucha discursiva (Fairclough, 1989: 34-35) entre las acciones que están realizando los medios con poder y el emisor de la misma. La canción es, por tanto, un campo de batalla metafórico en el que se observa una lucha entre distintas formas de ver la realidad, entre el bien, personificado en el amor, y el mal, ejemplificado por las acciones de los gobiernos mundiales o los medios de comunicación. De este modo, *Black Eyed Peas* utilizan la canción como forma de protesta contra el poder establecido y la concepción social que promueve dicho poder.

De igual modo, a través del análisis de la función ideacional de la canción y su representación del mundo, podemos obtener conclusiones acerca de la sociedad norteamericana con posterioridad al 11 de septiembre. Se nos presenta una sociedad altamente egoísta que está caracterizada por intereses económicos y nacionales que persigue terroristas en el extranjero sin tener en cuenta los terroristas que habitan en sus propias fronteras, a la que no importa el futuro de sus propios hijos y la violencia que reina en sus vidas.

El análisis de la canción *Where is the love* nos muestra por tanto una crítica a las acciones políticas realizadas por la administración Bush, y en particular a una guerra cuyas motivaciones no se conocen, así como a la postura que han tomado los medios de comunicación respecto a ella. Se podría decir que esta postura, y la búsqueda de una alternativa no violenta, es algo que impera en parte de la sociedad norteamericana, si tenemos en cuenta el gran éxito alcanzado con esta canción. Cabría señalar, de este modo, que este análisis nos muestra la visión y respuesta no violenta de una parte de la sociedad a los atentados del 11 de septiembre y las invasiones posteriores. El análisis de otras canciones sobre el mismo tema nos permitirá corroborar si el resto de grupos musicales comparten la misma visión, o si el mundo discursivo creado por *Black Eyed Peas* es, por el contrario, una posibilidad idealizada sólo soñada por unos pocos.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Biddle, I. & Knights, V. (2007). *Music, National Identity and the Politics of Location*. Surrey: Asghate.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris: Minuit.
- Calvet, L.-J. (1981). *Chanson et société*. París: Payot
- Chilton, P. (2004). *Analysing Political Discourse. Theory and Practice*. Londres: Routledge.
- Dillaz, S. (1973). *La chanson française de contestation: des barricades de la commune à celles de mai 1968*. Paris: Seghers.
- Eco, U. (2007). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: DeBolsillo.
- Fairclough, N. y Wodak, R. (1997). "Critical Discourse Analysis", en Van Dijk, T. A. (ed.) *Discourse as Social Interaction. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, Londres: Sage, 2, 258-284.

- Fairclough, N. (1989). *Language and Power*. Londres: Longman.
- Gengaro, C. L. (2009). "Requiem for a City: Popular Music's response to 911". *Popular music and Society* 32-1, 25-36.
- Halliday, M.A.K. (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. (Revisado por Christian M.I.M. MATTHIESSEN). Londres: Edward Arnold. 3ª edición.
- Johnson, B y Cloonan, M. (2009). *Dark side of the tune: Popular Music and violence*. Surrey: Ashgate.
- Kress, G. y Hodge, R. (1997). *Language as Ideology*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago and Londres: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (2007 [2004]). *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense.
- Levinson, S. C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McParland, R. (2009). "Music in the Post- 9/11 World", *Popular Music and Society* 32-2, 297-300.
- Passevant, C. y Portis, L. (2008). *Dictionnaire des chansons politiques et engagées. Ces chants qui ont changé le monde*. París: Scali.
- Peddie, I. (2006). *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*. Surrey: Ashgate.
- Saka, P. (1999). *La Chanson française et francophone*. París: Larousse.
- Van Dijk, T.A. (1993). "Principles of Critical Discourse Analysis", *Discourse and Society* 4-2: 249-283.
- Van Dijk, T.A. (1997). "What is Political Discourse Analysis?" en J. Blommaert y Bulcaen, C. (eds.) *Political Linguistics*, Amsterdam: John Benjamins, 11-52.
- Van Dijk, T.A. (2005). "Contextual Knowledge Management in Discourse Production: A CDA Perspective", en R. Wodak y Chilton, P. (eds.) *A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis*, Amsterdam: John Benjamins, 71-100. Van Dijk, T.A. (2006). "Discourse, Context and Cognition", *Discourse Studies* 8-1: 159-177.