
Estrategias enunciativas en el discurso musical del hip hop: el caso de MF DOOM*

Alejandro Núñez-Albercaⁱ

Resumen: El presente artículo es el resultado de una indagación respecto a la obra del músico y productor discográfico de origen británico Daniel Dumile, mejor conocido por su nombre artístico MF DOOM. El enfoque fue cualitativo y se empleó el análisis discursivo con base en la semiótica estructural francesa. El objetivo consistió en identificar las estrategias de articulación del *yo* a partir del proceso de enunciación musical de la letra y emparentarlo con otras manifestaciones artísticas del cantante. Se comprueba que el estilo lírico de Dumile depende de un muy delicado juego de desembragues y embragues enunciativos, los cuales sirven de base para construir personajes en distintos momentos de sus composiciones y aproximándose lúdicamente al enunciatario.

Palabras clave: enunciación; semiótica; análisis del discurso; música.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.200114>.

ⁱ Licenciado en Comunicación por la Universidad de Lima (UL), Lima, Peru. Integrante del Grupo de Investigación Semiótica (UL-GRIS) de la Universidad de Lima. Asesor académico en temas de semiótica y comunicación visual en el Instituto Peruano de Arte y Diseño (IPAD), Lima, Peru. E-mail: aalbercad@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5033-8283>.

Introducción

El problema de la opacidad y ambigüedad del lenguaje difícilmente es un tema nuevo. Locke (2005), por ejemplo, consideraba que las palabras tenían una doble utilidad: o bien registraban el pensamiento o comunicaban las ideas del hablante, lo cual lleva a su autor a expresar que la mayor o menor imperfección del discurso depende de su mayor o menor dubitabilidad: será más perfecto en tanto menos lugar de a ambigüedades. En la misma línea argumentativa, afirma que esto se da, entre otros casos, cuando “la significación de una palabra y la esencia real de la cosa no son exactamente las mismas” (LOCKE, 2005, p. 471). La teoría empirista del lenguaje, tal como aparece en el *Ensayo sobre el entendimiento humano* (LOCKE, 2005), no deja de estar supeditada a una epistemología general, a su intencionalidad por dar con una comunicación prístina y racional que elimine en lo posible todo índice de imperfección semántica. Así, la teoría del lenguaje empirista no solo no es autónoma (en tanto apela a elementos extralingüísticos) sino que ignora por completo la dimensión estratégica de los signos, apostando por su transparencia antes que por su eficacia.

Muy diferente es la acepción greimasiana de la imperfección, la cual es entendida como un quiebre narrativo, un momento de ruptura del sentido que nos arroja, justamente, a la construcción de nuevos sentidos en el discurso. Greimas (1997) apuesta por un fenómeno afectivo que estalla sobre un campo cognitivo previamente constituido por el acto de enunciación, el mismo que ha convocado dicha ruptura.

La opacidad de la información inmanente al discurso, la develación de lo no-dicho, son también cuestiones ineludibles de la lectura literaria (PRÓSPERI, 2016), a lo cual hay que añadir los casos de información verdadera que se hace pasar como falsa y viceversa, algo por demás conocido en el discurso literario (GENETTE, 1998; HOGAN, 2013) y que, hoy en día, se ha extendido al mundo de las artes performativas y visuales, donde el problema de la ambigüedad narrativa continúa vigente (ANDERSON, 2010; ZERWECK, 2019; NÚÑEZ-ALBERCA, 2020; ELSAESSER, 2021). Convendría, quizá, dar un paso atrás para explorar la cuestión. A mediados de los ochenta, Paolo Fabbrì (2001) se pronunció sobre lo que llamó el ‘sentimiento de la verdad’, llamando la atención acerca del componente afectivo sobre las estrategias de significación de los agentes dobles, las cuales englobaban las prácticas de camuflaje, desinformación y falsas develaciones. En efecto, una revelación propiamente dicha no debe (aunque claramente puede) limitarse a constatar un orden modal del *hacer saber* o *hacer creer*: acarrea una dimensión afectiva que es difícil de ignorar. En pocas palabras, en lugar de insistir en la dimensión intelectualista del discurso, lo que se busca es incorporar los escritos que reconocen el afecto como clave cognitiva y defienden su lugar en el proceso de significación (ZILBERBERG, 2000, 2006, 2015).

Con base en estas premisas, nuestro trabajo aborda parte de la obra de Daniel Dumile, rapero y productor británico que desde hace veinte años se ha consolidado como una de las voces más originales e influyentes del mundo del *rap underground* bajo diferentes seudónimos, el más famoso de ellos siendo MF DOOM. En su música, conciertos y en particular su álbum colaborativo *Madvillany* (2004) (el cual constituye nuestro objeto de estudio), Dumile ha demostrado ser capaz de ocultarse no solo detrás de su inconfundible máscara: asume sin problemas otras identidades, construye otros personajes y se rodea de colaboradores fantasma que, casi siempre, son creación del mismo Dumile. Todo esto dentro de un muy delicado juego de las apariencias, a veces sutil, a veces tosco, y trayendo a colación la pregunta por la identidad particular de la voz en cierto momento de su performance artística¹. Con ello, el músico pone en práctica algo que Greimas (1989) dejó en claro en *Del sentido II*: lo verdadero y lo falso son efectos de sentido, negociados constantemente a lo largo del discurso. Es en este contexto que debemos pensar la revelación y el engaño como los extremos de un complejo espectro de estrategias de significación manifestadas con miras a complejizar el proceso de enunciación.

1. Un yo bastante esquivo

En el estudio semiótico de la enunciación, la noción de nivel resulta esencial en el proceder del análisis, en la medida que permite dar cuenta de la complejidad del discurso enunciado y sus dispositivos regentes. Desde Benveniste (1997), y precisamente gracias a él, sabemos que en todo discurso podemos hallar por lo menos dos niveles distintos: el enunciado propiamente dicho (nivel enuncivo) y la enunciación presupuesta (nivel enunciativo). Las operaciones fundamentales para pasar de uno al otro caen bajo la lógica del brague: *desembrague*, cuando la enunciación inaugura los espacios, tiempos y actores del enunciado; y *embrague*, cuando se realiza el recorrido inverso y la enunciación es señalada desde el enunciado. Su identificación y discretización han sido estudiadas, no sin polémicas, por la escuela semiótica francesa y sus continuadores al momento de dar cuenta del carácter estratégico de la comunicación (GREIMAS, 1996; FILINICH, 2012, 2014; FIORIN, 2021).

Es desde estas operaciones que el estudio semiótico plantea la problemática de la subjetividad del lenguaje, articulada en la sintagmatización propia de las estructuras discursivas. Partiendo de la existencia necesaria de un yo fundacional, es posible desembragar diferentes voces y actores que camuflen esta instancia primigenia con miras a complejizar su enunciación (otros yo, tú,

¹ Todo esto dentro de los límites, más o menos estrechos, del análisis de la letra de la canción tomada como única forma expresiva, consecuencia directa, a su vez, de las propias limitaciones del analista, optando por no llevarlo a cabo antes de hacerlo de forma apresurada. Para una lectura analítica que tome a su cargo ambas sustancias expresivas, la voz y la música, véase *Elos de melodía e letra* (TATIT; LOPES, 2008).

él). Por ello Ricoeur (2008), en el segundo tomo de *Tiempo y narración*, advierte que la semiótica narrativa francófona se rige por una estructura topológica encubierta, esto es, establece una serie de posiciones y movimientos que desembragan y embragan constantemente dichas posiciones.

Como dijimos, el *yo* puede ser múltiple en el discurso. Para empezar, podemos distinguir entre un *yo* enunciativo y uno enuncivo, así como un *yo-narrador* si por ello entendemos un actor delegado y que solo simuladamente controla el espesor discursivo del relato, por más que sepamos que, a todas luces, es la instancia fundacional implícita la que tiene plena rección sobre este: la instancia de enunciación (GREIMAS; COURTÉS, 1990; ZILBERBERG, 2000). Una frase de Barthes (1971) nos ayuda a dilucidar esta cuestión: “Cualquiera que sea el número de planos que se proponen y cualquiera que sea la definición que se dé de los mismos, no se puede dudar de que la narración es una jerarquía de instancias” (RICOEUR, 2008, p. 422).

Argumentamos que esta proliferación de instancias enunciantes convoca ya una forma de retórica que modifica el sentido de la palabra (FIORIN, 2021) y ofrece un campo estratégico para el simulacro y el camuflaje, especialmente en discursos preocupados por la eficacia lúdico-estética de la enunciación (GREIMAS, 1996; ELSAESSER, 2021). En el álbum *Madvillany* (2004), la segunda canción listada, de nombre *Accordion*, emplea esta dinámica desde su primer verso:

He sold scrolls, lo and behold
 Know who's the illest ever like the greatest story told
 Keep your glory, gold and glitter
 For have half of his niggaz'll take him out the picture
 The other half is rich and don't mean shit-ta
 Villain a mixture between both with a twist of liquor
 Chase it with more beer, taste it like truth or dare
 When he have the mic it's like the place get like: “Ah yeah!”
 It's like they know what's 'bout to happen
 Just keep ya eye out, like aye, aye Captain
 (ACCORDION, 2004).

En la diégesis de su discografía, MF DOOM es un villano que busca dominar el mundo encantando a las masas con su música. Curiosamente, al momento de evocarse evita sistemáticamente apelar al *yo* y, en su lugar, opta por la tercera persona y los pronombres: “*Villain a mixture between both with a twist of liquor*” (ACCORDION, 2004). Claro está, hablar de sí mismo en tercera persona supone ya un primer desembrague de lo enunciativo a lo enuncivo, es decir, proyectar sobre el enunciado un *no-yo* que se oculta tras la posición de *él*/y que, a todas luces, sigue siendo un sujeto de la enunciación manifestado en un nivel inferior, ya no como regente sino como regido. Lo que es más: a diferencia de lo que se ve en otras canciones, el *yo* de la narración no recibe una construcción figurativa concreta, de

modo que ni siquiera se puede señalar que se trate de MF DOOM en la posición enunciativa.

No obstante, DOOM aprovecha para incorporar al *tú* enunciativo en lo que constituye claramente un embrague. De esta forma, se instala la presencia operativa del enunciatario al interior del enunciado en los versos “*Chase it with more beer, taste it like truth of dare [...] Just keep ya eye out, like aye, aye Captain*” (ACCORDION, 2004).

Intercalando estos dos versos, no obstante, se ve la aparición de otro actor en el enunciado, en el verso que dice: “*When he have the mic it’s like the place get like: ‘Ah yeah!’*” (ACCORDION, 2004). El pronombre *he* indica otro desembrague en el enunciado, uno que permite al enunciatario (DOOM) referirse a sí mismo: el *yo* de un nivel se camufla en *él* en otro momento del enunciado. Sin embargo, la enunciación se hace más compleja: la competencia enunciativa referida por el desembrague se manifiesta a través de otro *él*, un actante colectivo, *the place*, figura metonímica que habla de la audiencia de un posible concierto, quienes son citados en la canción como otra instancia – “*Ah yeah!*” (ACCORDION, 2004) – que funciona como interlocutor. Acto seguido, la instancia regresa a un nivel superior (se embraga), y para señalar este movimiento el actante interlocutor es referido en tercera persona nuevamente: “*It’s like they know what’s ‘bout to happen*” (ACCORDION, 2004).

Tabla 1: Desplazamientos enunciativos en la canción *Accordion* (versos 7 a 15).

<i>Madvillain</i> <i>yo-enunciador</i>	<i>brague</i>	<i>yo-narrador</i>	<i>brague</i>	<i>The place</i> <i>yo-interlocutor</i>
enunciación implícita (1)	→	“When he [DOOM] holds the mic it’s like the place get like ...” (2)	→	“Ah yeah” (3)
		“It’s like they [the place] know what’s ‘bout to happen” (4)	←	

Fuente: Elaboración propia.

En *Raid* (2004), el juego del brague es más complejo todavía. DOOM elige comenzar la canción en la posición de un enunciatario ficticio, es decir, un actante que recrea un diálogo ficcional antes de embragarse en la voz de MF DOOM y continuar la canción:

How DOOM hold heat then preach non-violence?
Shhh, he about to start the speech, c’mon, silence
On one starry night, I saw the light
Heard a voice that sound like Barry White, said “Sho you right”
Don’t let me find out who tried to bite
They better off goin’ to fly a kite in a firefigt
During tornado time with no coat than I caught ya
(RAID, 2004).

El primer verso corresponde a un actante del enunciado, el segundo a su interlocutor, y solo en el tercero la canción se embraga en la posición del *yo*, del actante-narrador que cuenta una epifanía a los locutores que antes habían aparecido, los cuales, desde ese momento, operan como narratarios presupuestos. Para Greimas y Courtés (1990), esto representa un claro ejemplo de enunciación enunciada, entre otras cosas porque las posiciones sintácticas así lo confieren: narrador y narratarios “son sujetos, directamente delegados, del enunciador y del enunciatario y pueden encontrarse en sincretismo con uno de los actantes del enunciado (o de la narración), como, por ejemplo, el sujeto del hacer pragmático o el sujeto cognoscitivo” (GREIMAS; COURTÉS, 1990, p. 272). Esto (“*Shhh, he about to start the speech, c’mon, silence*”, RAID, 2004), claro está, no puede tomarse como la enunciación propiamente, la cual permanece implícita.

Tabla 2: Desplazamientos enunciativos en la canción *Raid* (primeros 3 versos).

<i>Madvillain</i> <i>yo-enunciador</i>	<i>brague</i>	<i>DOOM</i> <i>yo-narrador</i>	<i>brague</i>	<i>yo-interlocutor</i>
enunciación implícita (1)		enunciación enunciada	←	enunciado
		“On one starry night, I saw the light” (3)		“How DOOM hold heat then preach no violence?” (2)
	→			

Fuente: Elaboración propia.

Antes de continuar, no está de más recordar la diferencia entre los actantes de diferentes niveles. El *Diccionario* lo explica claramente, y dice que los interlocutores “se distinguen del narrador y del narratario en que no son delegados directos, instalados en el discurso, del enunciador y del enunciatario, sino de los actantes de la narración dotados de la competencia lingüística” (GREIMAS; COURTÉS, 1990, p. 121). Pues bien, hacia el final de la canción, DOOM (enunciador) complejiza todavía más el juego de camuflajes del *yo*.

Folks leave out the show feelin’ truly enlightened
 They say “The Villain been spitting enough lightning
 To rock shock the Boogie Down to Brighton”, alright, then
 (RAID, 2004).

Primero, desde la posición implícita del *yo* (el famoso *yo digo que*) se ha desembragado a un actante-narrador: DOOM, el cual se refiere a un *ellos* (*folks*) que corresponden claramente a un nivel enuncivo, pero que, dentro de dicho nivel, replican el desenlace de un concierto de rap al que todos acaban de asistir (*leave out the show*). En otras palabras: replican la enunciación en el enunciado, la escucha de la canción en la misma canción, por lo que seguimos del lado de la

enunciación enunciada en donde esos destinatarios de la comunicación, pese a ser referidos como ‘ellos’, operan en otro nivel como narratarios, si es que admitimos que DOOM es ya su contraparte, el actante-narrador. Luego, el ‘ellos’ desembragado al nivel de la narración se convierte en el *yo* de un nivel inferior: DOOM simula parte de un diálogo, es decir, les otorga una competencia enunciativa (“*The Villain been spitting enough lightning / To rock shock the Boogie Down to Brighton*”, RAID, 2004). No obstante, dentro de este diálogo, se habla de DOOM en tercera persona, como ya vimos en la canción anterior (*the Villain*), es decir, refiere a un actante de un nivel superior, el cual sigue siendo regente en la escala de instancias enunciativas. Todo esto para, finalmente, volver a embragarse a la posición narradora hacia el final de la estrofa (*alright, then*), respondiendo a lo dicho por los interlocutarios de un nivel inferior. Es decir: el actante-enunciador, figurativizado en el enunciado por la enunciación enunciada, desembraga un actante para que hable por él de sí mismo, un *yo* de otro nivel².

Tabla 3: Desplazamientos enunciativos en la canción *Raid* (últimos 3 versos).

<i>Madvillain</i> yo-enunciador	<i>brague</i>	<i>DOOM</i> yo-narrador	<i>brague</i>	<i>The folks</i> yo-interlocutor
enunciación implícita (1)	→	enunciación enunciada	→	enunciado
		“The folks leave out the show... ” (2)		“The Villain has been...” (3)
	←	“... alright then”. (4)		

Fuente: Elaboración propia.

Las posiciones 1, 2, 3 y 4 en la tabla deben leerse en secuencialidad: el tránsito del 1 al 2 y del 2 al 3 se lleva a cabo por medio de desembragues enunciativos (→). Finalmente, el paso de la posición 3 a la 4 se realiza por un embrague enunciativo (←), donde el actante-narrador vuelve a tomar la palabra y a colocarse en la posición del *yo*. De hecho, Dumile reproduce la estructura de la enunciación (enunciador/enunciario), o al menos su simulacro, dos veces dentro del enunciado: primero, instalando al narrador y al narratario; luego, a los interlocutores anónimos. El primero constituye una enunciación enunciada y el segundo un diálogo (GREIMAS; COURTÉS, 1990). Y, en ambos casos, no duda en referirse a sí mismo, ya sea desde la posición de lo narrante (*On one starry*

² “Si percibo dos instancias sucesivas de discurso que contengan yo, proferidas por la misma voz, nada me garantiza aun que una de ellas no sea un discurso narrado, una cita en la que yo sería imputable a *otro*” (BENVENISTE, 1997, p. 173).

night, I saw the light) o de lo narrado (*The Villain has been*³...), pero en ningún momento permite ver al sujeto empírico y apenas deja espacio para reconstruir la instancia fundadora del discurso (FILINICH, 2012, 2014), sin mencionar que el actante-DOOM funciona como *yo* en su propio nivel, pero ocupa la posición de *él* (*the Villain*) en un nivel inferior.

La complejidad de estas estrategias de subjetivación (que en la práctica funcionan como estrategias de ocultación del *yo*) continúa en la canción *Fancy clown* (2004), en la cual DOOM incorpora a otros actantes-narradores que ya han sido desembragados dentro de los límites intratextuales del *Madvillany* (2004).

Desde la primera estrofa, DOOM se asegura de manifestar la posición tú presente en toda enunciación:

Yo, it's Viktor
 I knew you was fucking around
 Playing all innocent and hoeing since the foundation
 Don't make me have to pound his tin crown face in
 And risk being jammed up like traffic inbound from spacing
 There's been a place for you in my heart since we first met
 A teenage love that didn't feel no hurt yet
 My boys warned me you was poison like BBD first cassette
 And still I put all my chips on the worst bet
 (FANCY, 2004).

La canción reproduce, en los tres primeros versos, un monólogo de un joven hacia su pareja, una vez el primero descubre la infidelidad. Más allá de la línea inicial, las marcas figurativas adicionales del enunciatario son escasas. Un caso muy distinto ocurre con el enunciador pues, desde el verso "*Don't make me have to pound his tin crown face in*" (FANCY, 2004), queda claro que el *yo* no es el mismo DOOM, sino que este último es referenciado a parte (*tin crown face*) es construido actancialmente como antagonista.

De hecho, el *yo* es Viktor Vaughn, otro de los alter egos de Dumile que ya había trabajado en el álbum *Vaudeville villain* (VAUDEVILLE, 2003b). En la diégesis de su discografía, Viktor es un rapero joven que idolatra a MF DOOM, pero que busca superarlo en sus planes de dominación mundial. En *Fancy clown* (2004) se amplía la narración de Viktor, quien se entera que su pareja le ha sido infiel con DOOM ("*That's you if you want a dude who wears a mask all day*", FANCY, 2004), por lo que rompe la relación. No estamos oyendo al narrador de

³ Valles y Álamo (2002, p. 456) establecen que *lo narrado* alude "al conjunto de situaciones y acontecimientos relatados en una narración", mientras que *lo narrante* "incluía, en conexión con el discurso, los signos lingüísticos y códigos que operan en la materialidad textual efectiva, representando, ordenando y materializando de una determinada manera los anteriores". Ello no quita que dentro de lo que se narra también se pueda reproducir la estructura elemental de toda comunicación, y es eso justamente lo que ocurre en la canción.

Raid (2004), sino un actor completamente distinto, y que ya se había anunciado en una canción anterior: *Bistro* (2004), donde DOOM se presenta a sí mismo y a los demás actantes-alter egos que aparecen en algún momento del álbum:

Ladies and gentlemen, welcome to the debut grand opening
Of Madvillain Bistro Bed and Breakfast Bar and Grill
Café Lounge on the water
[...]
Live on the beats, we have the one and only Madlib
We also have King Geedorah on the mix
Yesterday's New Quintet's here, Viktor Vaughn, Quasimoto
And I'm your host, 'The Supervillain'
(BISTRO, 2004).

Pese a esta multiplicidad de actores, solo existen dos enunciadores: MF DOOM y Madlib, el productor del *Madvillany* (2004). Madvillain es un actor colectivo de ambos, Viktor Vaughn y Quasimoto son sus alter egos desembragados de cada uno respectivamente. Cada uno, además, rapea en una canción del *Madvillany* (2004): el primero en *Fancy clown* (2004) y el segundo en *Shadows of tomorrow* (2004), una canción compuesta casi íntegramente por silogismos. Finalmente, King Geedorah no es más que otro de las identidades de Dumile que ya había trabajado en el álbum *Take me to your leader* (TAKE, 2003a), donde se presenta como un monstruo con poderes psíquicos que controla a DOOM, una suerte de metaenunciador.

Volviendo a la canción (*Fancy clown*), encontramos un uso particular de construcción de identidades modales (del orden del querer, poder y saber hacer) a partir de las identidades actanciales (sujeto, objeto y antagonista), donde Viktor busca una confrontación con MF DOOM por haberse metido en su relación, en cuyo caso el primero se construye como sujeto y el segundo como oponente:

Now you apologize, that's what they all say
You wasn't sorry when you sucked him off in the hallway
But have it your way, raw, no foreplay
That's you if you want a dude who wear a mask all day
[...]
Ain't enough room in this fucking town
When you see tin head tell him be ducking down
I'm not romping around
He better be ready and prepared to be stomped in the ground
(FANCY, 2004).

Una vez más, DOOM tiene que desembragar otros actantes en niveles inferiores para hablar de sí mismo, como ocurría en *Raid* y *Accordion*. Irónicamente, la máscara se ha erguido como un rasgo figurativo recurrente en la carrera de Dumile, tanto así que termina siendo un indicio inconfundible de su personaje, un indicativo ineludible del rostro que oculta (LEONE, 2021). Esto es

obvio: si una misma persona utiliza la misma máscara todo el tiempo en realidad no engaña a nadie. Es una isotopía o, mejor, más específicamente, una isografía (CALABRESE, 2012) que Dumile ha manifestado una y otra vez en sus conciertos y las portadas de sus discos⁴. A partir de esta correlación entre expresión y contenido es que el enunciatario logra entender a quién se refiere el actante-sujeto Viktor (“*That’s you if you want a dude who wear a mask all day*”, FANCY, 2004).

2. El camuflaje desde la sintaxis extensiva

Retomemos, ahora, la pertinencia del libro *De la imperfección*, que inicia con la siguiente afirmación: “Todo parecer es imperfecto: oculta el ser; es a partir de él que se construyen un *querer-ser* y un *deber-ser*, lo que es ya un desvío del sentido” (GREIMAS, 1997, p. 25). Además de sus obvias consecuencias para el análisis de las representaciones del *yo*, el texto llama la atención sobre algo más: trae a colación el rol de la estesis, planteando que la parte afectiva del discurso está a merced de la velocidad de su enunciación, entendiendo el momento imperfectivo como quiebre brusco (por ende, veloz) del sentido. En anteriores escritos semiolingüísticos, la sensibilidad había quedado reducida a un segundo plano: si no aparecía dentro de la categoría tímica, lo hacía como resorte de la modalidad del *querer*, con miras a una performance y a la transformación de un estado de cosas (GREIMAS; COURTÉS, 1990). En pocas palabras: se comprendía la sensibilidad todavía desde los parámetros de la narratividad proppiana que sentó las primeras bases de la disciplina a través del estudio del cuento popular (RICOEUR, 2008).

Por su parte, la semiótica tensiva ofrece modelos complementarios para analizar este vínculo entre afecto, tiempo y enunciación. Se parte de la premisa de que todo valor del discurso es complejo, resultado del entrecruce de dos dimensiones: la *intensidad* (también llamados estados del alma afectivos), y la *extensidad* (los estados de cosas). En todo proceso hermenéutico que constituya un acto de lenguaje, son los estados del alma intensivos los que rigen los estados de cosas extensivos: su contacto permite la tensión elemental de toda significación, el eco entretelado de esas dos profundidades inherentes al devenir del sujeto (ZILBERBERG, 2000, 2006).

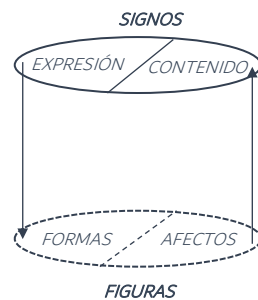
Ahora bien, la intensidad, en cuanto dimensión, se encuentra a su vez a merced del elemento central para la teoría: el *tempo*, la velocidad del afecto, el cual aparece como la constante figural que determina los estados de cosas extensivos. Así, cuando el tempo de ‘embala’, se tienen ciertos efectos de sentido

⁴ Según el *Diccionario*, la isotopía es una recurrencia del discurso que “constituye una clave de lectura” para el enunciatario, “que torna homogénea la superficie del texto porque permite suprimir las ambigüedades” (GREIMAS; COURTÉS, 1990, p. 231-232).

tradicionalmente concebidos como intensivos (la cólera, el suspenso, la sorpresa, etc.); caso contrario, cuando el tiempo desacelera, se tendrán otros tantos efectos de sentido distensivos (la dulzura, la contemplación, la calma, etc.). Es por ello que la teoría zilberbergiana puede leerse como el salto de una semiótica de la diferencia a una de la dependencia, término que el autor retomó de Hjelmslev (1971) para señalar la función regente de la velocidad en los valores del discurso.

Recuperar la afectividad, especialmente desde el tiempo, nos deja nuevos instrumentos para viejos problemas. Según esta hipótesis, podemos hablar de *lo figurativo* tanto como de *lo figural*, concebidos como niveles de análisis. En el primero hallamos los signos y en el segundo las figuras, las cuales se convierten en *formas* en el plano de la expresión y *afectos* en el plano del contenido (ZILBERBERG, 2000).

Figura 1: Relación entre los niveles figurativo (signos) y figural (figuras).



Fuente: Adaptado de Zilberberg (2000).

La terminología da cuenta de la preocupación de Zilberberg por encontrar el lugar de la afectividad y del tiempo en la teoría semiótica. Años después, el autor sistematizaría sus investigaciones y reconocería la intensidad y la extensidad como las valencias figurales de la tensividad, siendo la segunda regida por la primera (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2004). No obstante, la lógica del camuflaje demanda la configuración de un cierto tipo de sintaxis que permita la imbricación de la intensidad con la extensidad (figurales), a partir de la cual es posible el ordenamiento superficial de los signos (figurativos).

De esta forma llegamos a los estilos sintácticos que vertebran la tensividad. Una de ellas nos parece por demás importante para este trabajo: la sintaxis extensiva, regida por *selecciones* y *mezclas* de los estados de cosas, es decir, de todo aquello que se manifiesta en el enunciado a partir de la categoría presencia/ausencia (ZILBERBERG, 2015). Ahora bien, manteniéndose cerca de la teoría greimasiana, Zilberberg (2000) reafirma la autoridad de la instancia de enunciación, pero la redefine con base en el tiempo, es decir, a partir de la celeridad de su hacer: de su rapidez o su lentitud.

Esa magnitud, que interviene a la manera de un filtro, es el *tempo*, no por sí mismo sino en su relación a la instancia de la enunciación: cuando el *tempo* se embala, el campo discursivo modalizado como algo demasiado lleno, se queda vacío, de suerte que la celeridad reclama tendencialmente la “o”, mientras que la lentitud exige, por su parte, la “y”, cuya puesta en marcha termina por llenar el campo discursivo. [...] Esa relación con la instancia de la enunciación es también necesaria desde otro punto de vista: el *yo-aquí-ahora* proyecta un marco que es susceptible de ampliarse o de restringirse, a pesar de que el *aquí* y el *ahora* no son más que los valores de referencia del campo espacial y temporal cuando ese campo es sustraído a la modalización del *tempo* (ZILBERBERG, 2000, p. 239).

A partir de estas ideas, tenemos razones suficientes para postular que la instancia de enunciación encuentra su *hacer* específico en las elecciones que opera y las formas que incorpora y retira del enunciado, esto es, a partir de la actualización sintagmática que desde Benveniste (1997, 1999) caracteriza a la enunciación. La sintaxis extensiva, que opera por selecciones y mezclas, encuentra así su utilidad para las estrategias del camuflaje.

Si convenimos que camuflar es una forma de ocultación opuesta a la revelación, tenemos entonces los primeros extremos de una posible matriz de trabajo, una que se puede recorrer a velocidades variables y cuya operatividad determina la mezcla velante del enunciador (ocultar) o bien su selección reveladora (revelar): el primero demanda la lentitud, mientras que el segundo apuesta por la celeridad. La transparencia y la opacidad no serían más que efectos de sentido connotados a partir de este dinamismo operante.

Así, gráficamente, tenemos las siguientes homologaciones posibles:

Tabla 4: Articulación de las estrategias del camuflaje

<i>Operación</i>	ocultar	revelar
<i>Sintaxis extensiva</i>	mezcla	selección
<i>Tempo</i>	lento	rápido
<i>Efecto de sentido</i>	opacidad	transparencia
<i>Respuesta del enunciatario</i>	adhesión	sorpresa

Fuente: Elaboración propia.

Con esto, podemos definir el camuflaje como un juego delicado de ocultamientos-mezclas y revelaciones-selecciones; a veces lentas, a veces súbitas. Convenimos lo siguiente: mezclar involucra llenar el campo discursivo, colmarlo de presencias heterogéneas, de tal modo que ninguna en particular

llame la atención del enunciatario; seleccionar implica dejarlo casi vacío, ofrecer al actante de la enunciación una forma aislada de todas las demás. La instancia de enunciación, que controla la praxis, tiene a su cargo determinar el tempo adecuado en cada caso: lento para el primero, rápido para el segundo (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2004).

En el caso de las canciones de MF DOOM ¿qué es lo que se revela sino el *yo* de la instancia enunciante o, por lo menos, aquel actante delegado más próximo a esta? ¿Y qué mejor forma de ocultarlo que desembragando otros *yo* de segundo, tercer o cuarto orden? Desde esta perspectiva, la lentitud y la rapidez corroboran sus posiciones: instalar otras instancias enunciantes dentro del discurso responde entonces a la lógica del *y* aperturante, al tempo lento; restringir el enunciado a una sola instancia, presupuesta o manifiesta, sigue a la *o* clausurante, es decir, al tempo rápido (ZILBERBERG, 2000).

En pocas canciones esto es más evidente que en *Money folder* (2004), que curiosamente inicia con una voz anunciando “*The Villain took on many forms*” (MONEY, 2004), para luego seguir de la siguiente manera:

Let he who is without sin cast the first stone
 After you who's last, it's DOOM, he's the worst known
 That'll have your boom blown or even thirst bone
 Rock it 'till it burst clone, just don't curse the throne
 Own his own microphone, bring it everywhere he go
 So he can bring it to you live in stere-ere-o
 Pan it, can't understand it, ban it
 The underhanded ranted, planned it and left 'em stranded
 The best, any who profess will be remanded
 Yes sir, request permission to be candid? Granted
 I don't think we can handle a style so rancid
 They flipped it like Madlib, did an old jazz standard
 (MONEY, 2004).

Desde el primer verso es evidente que DOOM no se posiciona (todavía) como el actante-narrador, sino que delega esta función a otro que carece de una apropiada construcción figurativa en el enunciado (*Let he who is without sin cast the first stone*). Este *yo* enunciante se fragmenta en el décimo verso para simular un intercambio entre dos actores anónimos: el primero pregunta (*Yes sir, request permission to be candid?*), el segundo responde (*Granted*), pero no existe una noción definitoria clara de cuál de ellos (si es que alguno) constituye la misma voz de los primeros versos de la canción. Acto seguido, se presenta a uno de los enunciadores de la canción: Madlib (Otis Jackson), quien interrumpe en la banda sonora, pone una melodía de jazz a manera de interludio y silencia la voz del narrador (*They flipped it like Madlib, did an old jazz standard*), demostrando su pertenencia a un nivel superior. He aquí, de nuevo, una enunciación enunciada.

Tabla 5: Desplazamientos enunciativos en la canción *Money folder*.

<i>Madvillain</i> yo-enunciador	<i>brague</i>	<i>DOOM/Madlib</i> yo-narrador	<i>brague</i>	<i>DOOM</i> yo-narrado (él)
enunciación implícita (1)		enunciación enunciada		enunciado
		“They flipped it like Madlib did an old jazz standard” (3)	←	“Let he who is without sin [...] after you, who is last? Is DOOM, he’s the worst known ” (2)
	→			

Fuente: Elaboración propia.

Luego del interludio, DOOM se manifiesta por primera vez como narrador, pero continúa desembragando otros actantes que toman su lugar, como se ve en los últimos tres versos de la siguiente estrofa:

Don't mind me, I wrote this rhyme lightly
 Off of two or three Heines, and boy was they fine, G
 One black, one Spanish, one Chinese
 It keeps the woody shiny year-round like a pine tree
 Don't sign me, I'm about to get a mil' without 'em
 Crowd him off the shelf, he's the Villain, and what about him?
 So, and he's a jerk and you don't know him
 Mad how he expand work but won't show 'em
 (MONEY, 2004).

La sintaxis extensiva demuestra su pertinencia al momento de colmar el campo discursivo de actantes en niveles heterogéneos, pero esta estrategia figural no se limita a las sustancias lingüística y musical de las que se compone la forma expresiva de la canción. Es sencilla de rastrear en otras instancias que componen la performatividad artística de Dumile.

En los años posteriores al *Madvillany* (2004), DOOM ha demostrado estar dispuesto a llevar la estrategia del camuflaje y el engaño hasta territorios insospechados, en donde se aproxima lúdicamente a la categoría que confronta el ser y el parecer (GREIMAS; COURTÉS, 1990) del discurso, incluso si la puesta en marcha de dicha estrategia socaba el contrato tradicionalmente entendido entre los actantes de la enunciación⁵.

Sus fanáticos saben bien que la cantidad de apariciones en vivo de Dumile es menor al número de sus conciertos. En varias ocasiones él mismo no asistía a sus recitales y enviaba a otro rapero enmascarado para que se haga pasar por él,

⁵ La tendencia a esta complejización ha sido realizada por Zerweck (2019) más allá del campo narratológico como preocupación general de la cultura contemporánea y las artes, en donde la confianza en el enunciador es puesta en tela de juicio bajo una intensa y activa sospecha.

dobles que han sido bautizados como ‘DOOM-bots’ por sus fanáticos. Este ha sido un truco recurrente en su carrera, con frecuencia llevado a cabo a expensas del público, de los promotores del evento y a veces hasta de su propio equipo de producción.

Debemos admitir que existen diferencias sustanciales entre un concierto como práctica y una canción textualizada. Para empezar: el primero es una práctica abierta y la otra un texto clausurado, es decir, se ubican en diferentes planos de inmanencia (FONTANILLE, 2018). No obstante, ambos caen bajo el dominio de una estrategia enunciativa común, una que incluso ha llegado a sobrepasar la construcción modal del sujeto de enunciación. Esto último se debe al hecho de que, incluso cuando Dumile sí aparece en escena, un sector considerable del público no está seguro de que se trate de él bajo la máscara. Como se ve, es posible ubicar otros grados intermedios que complican la puesta en discurso de la mezcla, así como la *fiducia* común con el enunciatario. La estrategia construida sobre el eje presencia/ausencia trasciende los límites textualizados de la oralidad para colmar el escenario fenoménico de la performance.

El campo inaugurado por el discurso (el enunciado), desembragado por la instancia fundacional (Dumile), se convierte en un terreno fenomenológico donde las formas emergen a partir de una dialéctica constante entre la presencia y la ausencia, límites últimos de un continuum extensivo que, en principio, puede tener tantos grados intermedios como lo permita el sujeto de enunciación (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2004). He aquí la importancia del aspecto para las estrategias del camuflaje pues, para los autores, “la aspectualidad no es tal vez otra cosa que la dialéctica entre lo *absoluto*, enfrentado a la alternativa del todo o nada, y lo *relativo*, encargado de desenmarañar lo más o menos” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2004, p. 335). En otras palabras: el juego reglado entre lo que se muestra mucho, lo suficiente, muy poco o nada.

Con todo, la transversalidad del nivel estratégico es evidente cuando realizamos el tránsito del análisis de textos clausurados (una canción) al estudio de las escenas prácticas en que estos aparecen (conciertos) (FONTANILLE, 2014). No obstante, la pertinencia y regencia de la sintaxis extensiva, a través de la cual se determinan las selecciones y las mezclas específicas de la enunciación, no pasa desapercibida (ZILBERBERG, 2015). En resumen, la sintaxis emparenta manifestaciones semióticas en niveles heterogéneos; la plurivocidad inmanente del texto-canción y la desaparición del cantante en la práctica-concierto apuntan a la misma estrategia discursiva: ocultar la presencia del enunciador, distanciarlo del enunciado, a lo cual el enunciatario responde con una cauta sospecha.

A manera de conclusión

Desde Eco (2000), la semiótica es definida como el estudio de todo lo que se utiliza para mentir. Esta simple frase representa una de sus vínculos con los estudios greimasianos y posgreimasianos. En lo que respecta a los camuflajes, lo que importa al actante-enunciador no es que los signos utilizados sean verdaderos o falsos. La categoría veridictoria es bien clara en este aspecto: más que verdaderos, lo que interesa es la eficacia de la enunciación, lo cual demanda un simulacro igualmente efectivo de los actantes y sus competencias en una relación asimétrica, siempre relacional y, por ende, provisional (FABBRI, 2017; PEZZINI, 2021).

De manera complementaria al estudio de la enunciación, la hipótesis tensiva ofrece instrumentos analíticos y epistemológicos capaces de redefinir las tácticas de ocultación y revelación ya no únicamente desde las posiciones sintácticas de los actantes, sino desde la dimensión valencial y figural que ve aparecer los valores del discurso, ya sea que se trate de un texto clausurado o una práctica abierta y maleable (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2004; FONTANILLE, 2018). La naturaleza de los embragues y desembragues, operativos en ambos tipos de enunciados, se constituye como un espacio fenoménico de presencias y ausencias regidas por una sintaxis concreta, mediando las selecciones y las mezclas de las formas de la expresión, las cuales, recordémoslo, continúan bajo la rección de la instancia fundadora.

La obra de Dumile demuestra que un cambio en las sustancias expresivas no es suficiente para discriminar un tipo de estrategia de otra, del mismo modo que, para la semiótica visual, una misma forma admite materias significantes heterogéneas (icónica, una; plástica, la otra). He ahí la posibilidad de estudiarla desde la semiótica: la dimensión estratégica abarca tanto expresión como contenido, rige el devenir de las sustancias expresivas y los niveles enunciativos. El hacer de los actantes colma el campo de discurso y oculta al enunciador, quien, aunque implícito, no por ello deja de estar implicado en el enunciado. ●

Referencias

ACCORDION. Intérprete: Daniel Dumile. Compositores: Daniel Dumile y Otis Jackson Junior. *In*: MADVILLAINY. California: Stones Throw Records, 2004. 1 CD, pista 2.


ANDERSON, Emily. Telling Stories: Unreliable Discourse, Fight Club and the Cinematic Narrator. *Journal of Narrative Theory*, v. 40, n. 1, p. 80-107. Ypsilanti: Eastern Michigan University, 2010. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/jnt.0.0042>. Acceso en: 8 abr. 2023.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general I*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 1997.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general II*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 1999.

- BISTRO. Intérprete: Daniel Dumiel. Compositores: Daniel Dumile y Otis Jackson Junior. *In: MADVILLAINY*. California: Stones Throw Records, 2004. 1 CD, pista 4.
- CALABRESE, Omar. El resplandor de Stanley Kubrick: un sistema de colores y pasiones. *Tópicos Del Seminario*, v. 2, n. 28, p. 63-78. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012. Disponible en: <http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/70>. Acceso en: 7 feb. 2023.
- ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000.
- ELSAESSER, Thomas. *The mind-game film: distributed agency, time travel, and productive pathology*. Oxfordshire: Routledge, 2021.
- FABBRI, Paolo. *Tácticas de los signos: ensayos de semiótica*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- FABBRI, Paolo. *Elogio del conflicto*. Madrid: Sequitur, 2017.
- FANCY clown. Intérprete: Daniel Dumiel. Compositores: Daniel Dumile y Otis Jackson Junior. *In: MADVILLAINY*. California: Stones Throw Records, 2004. 1 CD, pista 17.
- FILINICH, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2012.
- FILINICH, María Isabel. Enunciación narrativa y variaciones discursivas. *Logos: revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, v. 24, n. 1, p. 3-14. La Serena: Universidad de la Serena, 2014. Disponible en: <https://doi.org/10.15443/RL2401>. Acceso en: 20 feb. 2023.
- FIORIN, José Luiz. Semiótica y figuras retóricas. *Tópicos del Seminario*, v. 46, p. 43-59. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2021. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S166512002021000200043&lng=es&tlng=es. Acceso en: 7 feb. 2023.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensión y significación*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2004.
- FONTANILLE, Jacques. *Prácticas semióticas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2014.
- FONTANILLE, Jacques. *Formas de vida*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2018.
- GENETTE, Gerard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Del sentido II: ensayos semióticos*. Madrid: Gredos, 1989.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *De la imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *La enunciación: una postura epistemológica*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 1996.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Semiótica: diccionario razonado para una teoría del lenguaje*. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1990.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1971.
- HOGAN, Patrick. *Narrative discourse: a. authors and narrators in literature, film, and art*. Columbus: Ohio State University Press, 2013.
- LEONE, Massimo. Mala cara: normalidad y alteridad en la percepción y en la representación del rostro humano. *Signa*, v. 30, p. 191-211, 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/signa.vol30.2021.29305>. Acceso en: 19 feb. 2023.

- LOCKE, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- MADVILLAINY. [Intérprete]: Daniel Dumile. [Compositores]: Daniel Dumile y Otis Jackson Junior. [S. /]: Stones Throw, 2004, 1 CD (46 min 8 s).
- MONEY folder. Intérprete: Daniel Dumiel. Compositores: Daniel Dumile y Otis Jackson Junior. *In*: MADVILLAINY. California: Stones Throw Records, 2004. 1 CD, pista 11.
- NÚÑEZ-ALBERCA, Alejandro. Las estrategias del creer en Los ocho más odiados, de Quentin Tarantino. *Contratexto*, n. 34, p. 243-264, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.26439/contratexto2020.n034.4875>. Acceso en: 19 feb. 2023.
- PEZZINI, Isabella (ed.). *Paolo Fabbri: unfolding semiotics/pour la sémiotique a venir*. Salónica: Hellenic Semiotic Society, 2021.
- PRÓSPERI, Germán. El texto como palimpsesto: reflexiones en torno a la lectura literaria. *Revista Chilena de Literatura*, n. 93, p. 215-234, 2016. Disponible en: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/44356>. Acceso en: 7 feb. 2023.
- RAID. Intérprete: Daniel Dumiel. Compositores: Daniel Dumile, Otis Jackson Junior y Nick Rodriguez. *In*: MADVILLAINY. California: Stones Throw Records, 2004. 1 CD, pista 5.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 2008.
- SHADOWS of tomorrow. Intérprete: Daniel Dumiel. Compositores: Daniel Dumile y Otis Jackson Junior. *In*: MADVILLAINY. California: Stones Throw Records, 2004. 1 CD, pista 12.
- TAKE me to your leader. [Compositor y intérprete]: Daniel Dumile. [S. /]: Big Dada, 2003a. 1 CD (41 min 54 s).
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- VALLES, José; ÁLAMO, Francisco. *Diccionario de teoría de la narrativa*. Salobreña: Editorial Alhulia, 2002.
- VAUDEVILLE villain. [Compositor y intérprete]: Daniel Dumile. [S. /]: Sound-In, 2003b, 1 CD (56 min 42 s).
- ZERWECK, Bruno. The 'death' of the unreliable narrator: toward a functional history of narrative unreliability. *In*: ERLI, Astrid; SOMMER, Roy (ed.). *Narrative in culture*. 0. [S. /]: De Gruyter, 2019. p. 215-24.
- ZILBERBERG, Claude. *Ensayos sobre semiótica tensiva*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2000.
- ZILBERBERG, Claude. *Semiótica tensiva*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2006.
- ZILBERBERG, Claude. *La estructura tensiva*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2015.

 **Enunciation strategies in the musical discourse of hip hop:
the case study of MF DOOM**

 NÚÑEZ-ALBERCA, Alejandro

Abstract: This paper is the result of an investigation into the work of British-born musician and record producer Daniel Dumile, better known by his stage name MF DOOM. The research follows a qualitative approach and the chosen method was discourse analysis, based upon the theories of French structural semiotics. The objective was identifying the strategies of articulation of the *self* from the process of musical enunciation of the lyrics and relating it to other artistic manifestations of Dumile. It is verified that Dumile's lyrical style depends on a very delicate game of enunciative embrayages and débrayages, which serve as the basis for building characters at different moments of his compositions, playfully approaching to the listener.

Keywords: enunciation; semiotics; discourse analysis; music.

Como citar este artigo

NÚÑEZ-ALBERCA, Alejandro. Estrategias enunciativas en el discurso musical del hip hop: el caso de MF DOOM. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, n. 1. São Paulo, abril de 2023. p. 107-124. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

NÚÑEZ-ALBERCA, Alejandro. Estrategias enunciativas en el discurso musical del hip hop: el caso de MF DOOM. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, issue 1. São Paulo, April 2023. p. 107-124. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 15/07/2022.

Data de aprovação do artigo: 05/01/2023.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

