

Actividades de imagen en el género discursivo de la canción protesta: un análisis desde la teoría de la cortesía

Cristina Vela Delfa

(vela@fyl.uva.es)

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Resumen

Partiendo de la teoría de Brown y Levinson, se analiza el modo en que se gestiona la imagen pública en el género de la canción protesta en España. A partir un corpus de letras de canciones, examinamos los actos de habla amenazadores de la imagen positiva y negativa (FTA) y las estrategias de reparación.

Abstract

Based on the theory by Brown and Levinson, we analyze the way the public self-image of both the addresser and the addressee are managed in the discursive genre of Spanish protest song. Starting with a corpus of song lyrics, we analyse face-threatening speech acts (FTA) and image repair strategies in use.

Palabras clave

Pragmática
Cortesía verbal
Imagen pública
Estrategia comunicativa
Canción protesta

Key words

Pragmatics
Verbal politeness
Facework
Communicative strategy
Protest song

AnMal Electrónica 40 (2016)
ISSN 1697-4239

INTRODUCCIÓN¹

Como sucede con otros géneros líricos, no resulta sencillo definir de forma precisa la canción protesta. Generalmente, se denomina con esta etiqueta a aquellas

¹ Esta investigación está financiada por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León, en el marco del proyecto «40 años de comunicación musical. La función social de la canción popular en España, Francia, Reino Unido e Irlanda. Un análisis lingüístico» (VA084B11-1), concedido por orden EDU 1174/2010 (publicada en el *BOCYL* con fecha 29-3-2011).

composiciones que reflejan un contenido político y social vinculado a un fuerte carácter reivindicativo. Sin embargo, esta categoría se confunde en muchas ocasiones con otras semejantes, con las que comparte ciertos rasgos. Tal como sostiene [Torres Blanco \(2005\)](#), otros términos empleados para nombrar realidades cercanas serían: «otro cantar» o «nuevas canciones» —catalana, vasca, castellana o en castellano, gallega—, «canción popular», «movimiento de la canción social y antropológica», «canción política», «canción testimonial», «canción comprometida», entre otros.

Esta multiplicidad de denominaciones enfatiza el hecho de que nos encontramos antes una realidad difusa en la que se incluyen composiciones con matices muy distintos, al tiempo que revela cuáles son los aspectos que los diferentes estudios destacan en su caracterización del género. Además, la canción protesta tampoco puede circunscribirse en límites espaciales o temporales concretos. Así, aunque se haya asociado a cierto movimiento musical de los años sesenta, relacionado con el pensamiento político de la izquierda, particularmente latinoamericano ([Velasco 2007](#)), la protesta, como apunta Lebrum (2009), está presente en todas las épocas y países, y puede canalizarse en géneros musicales muy distintos, como por ejemplo, el rap o el rock.

En este nuestro trabajo, partiremos de una definición operativa del fenómeno de la canción protesta, organizada en torno a tres propiedades básicas: 1) el valor de la letra de la canción como punto clave en la configuración de la composición, 2) el carácter de compromiso político o social de los textos y 3) la orientación perlocutiva de los actos de habla predominantes, destinados a provocar el cambio en cierto estado de cosas.

A partir de estas consideraciones previas, en este artículo presentamos los resultados del análisis de un corpus de canciones, que pueden clasificarse dentro del fenómeno de la canción protesta, desde la perspectiva de la sociopragmática, particularmente, a partir de la Teoría de la Cortesía. La muestra estudiada la componen las canciones que integran dos álbumes: 1) El corpus de canciones grabadas por Sköld Peter Matthis y Svengöran Dahl en casa de Chicho Sánchez Ferlosio en el verano de 1963 y en el verano de 1964, y 2) la recopilación de los temas de Chicho Sánchez Ferlosio, grabados en 1978 y reeditados en 2007 bajo el título de *A contratiempo*, que incluye, principalmente, letras originales del autor, junto con otras de Agustín García Calvo o Carmen Martín Gaité. Se ha trabajado

también con algunos temas inéditos de este intérprete. Hemos elegido estos dos trabajos por su representatividad, ya que incluyen tanto letras propias de los intérpretes, según el modelo más estricto del cantautor, como textos de origen popular o adaptaciones de poemas de poetas reconocidos.

Para su análisis partimos de la noción de *facework* (actividades de imagen) propuesta por el sociólogo Goffman (1953, 1970, 2009), reinterpretadas por Brown y Levinson (1978, 1987) en los estudios pragmáticos de cortesía.

LA CORTESÍA COMO ESTRATEGIA CONVERSACIONAL

Antes de analizar los mecanismos que explicitan la presentación de la imagen pública en los textos que conforman la muestra de análisis, repasaremos algunas notas generales sobre la teoría que explican los fenómenos de cortesía como estrategias de gestión de la interacción personal.

La sociopragmática entiende la cortesía como una estrategia conversacional que surge de la necesidad de mantener, por medio de la palabra, un equilibrio en las relaciones interpersonales. Esta concepción supone una ruptura con la visión tradicional, ya que sustituye el punto de vista normativo, la cortesía verbal era entendida como la manifestación lingüística de ciertas normas que regulaban el comportamiento protocolario, por un planteamiento estratégico. A partir del desarrollo de las teorías pragmáticas, la cortesía verbal adquiere una dimensión más inclusiva que abarca un amplio abanico de fenómenos lingüísticos que se explican desde un planteamiento muy cercano a la retórica. Cuando Searle (1975) propone la noción de acto indirecto, tomando como punto de partida la Teoría de los Actos de Habla, se aproxima a la idea de cortesía como fenómeno estratégico. Los actos de habla indirectos, resultado de disfrazar determinados actos directivos bajo formas indirectas en busca de reacciones favorables, tienen en sí mismos un valor específicamente cortés.

La primera formulación concreta de la cortesía como estrategia verbal se la debemos a Lakoff (1973), quien propone tres máximas que dan cuenta de los mecanismos básicos de los que se valen los hablantes corteses: 1) Ni imponga su voluntad; 2) Dé opciones; 3) Haga que el interlocutor se sienta bien, sea amable.

Esta propuesta complementa el Principio de Cooperación, propuesto por Grice (1975). Así, muchas de las violaciones a las máximas griceanas podían explicarse como un intento de cumplir las máximas de cortesía. Es decir, a veces resulta preferible mostrarse cortés que relevante, veraz o suficientemente claro y conciso.

En esta misma línea se posiciona Leech (1983), al proponer el Principio de Cortesía: ser cortés significa minimizar la expresión de las creencias desfavorables del oyente y maximizar la expresión de las creencias favorables. Leech amplía la lista de máximas de cortesía a seis: 1) máxima de tacto; 2) máxima de generosidad; 3) máxima de aprobación; 4) máxima de modestia; 5) máxima de unanimidad, y 6) máxima de simpatía.

Sin embargo, estas aproximaciones teóricas no llegan a completarse hasta que aparece la obra de Brown y Levinson (1987). Estos autores incorporan a los estudios sobre cortesía verbal el concepto de imagen pública, fundamental para entender la aproximación retórica al análisis del intercambio verbal. Con la formulación de la imagen pública se revaloriza el papel del auditorio en la configuración de la orientación discursiva.

La noción de imagen pública constituye una adaptación de la teoría de la dramaturgia propuesta por Goffman (1974), quien explica la acción social a través de la configuración de los roles, entendidos «como un modelo de acción pre-establecido que desarrollamos durante una representación y que podemos presentar o utilizar en otras ocasiones» (1974: 45). Desempeñar un papel exige la presencia de los demás, del otro. La metáfora por la que se presenta la vida diaria como un escenario de teatro en el que los actores intentan dar consistencia a roles frente a un público introduce una verdadera ruptura en el ámbito epistemológico de la sociología, puesto que aúna en una misma explicación una teoría del sujeto y una teoría del orden social.

Así entendida, la comunicación se asimila a un juego teatral que implica una puesta en escena en la que los sujetos hacen circular imágenes —también conocidas en la bibliografía como *caras* o *face*, siguiendo los términos de Goffman— de ellos mismos. Para Goffman, la cara es el valor social positivo que una persona reivindica en una línea de acción; esta se encuentra expuesta en el proceso de la interacción y, por conflictos en su presentación, puede verse desvalorizada frente a los demás. Estas situaciones pueden tener repercusiones en el sujeto, por lo que para preservar

el orden social se postula la existencia de un programa pre-establecido destinado a atenuar o neutralizar las amenazas, los ataques contra las caras.

Así, los actores sociales contribuyen en la gestión de las caras o imágenes comportándose como si existiese un acuerdo previo acerca de todo aquello que sucede, que está orientado a evitar el conflicto. Es lo que Goffman llama *consenso operativo*. La infracción de las reglas no sólo desacredita a quien comete dicha infracción; también puede, en ocasiones, amenazar, e incluso destruir, la realidad del encuentro:

Ser grosero o tosco, hablar o moverse de forma equivocada, significa ser un gigante peligroso, un destructor de mundos. Como todo psicótico y todo cómico debería saber, cada movimiento especialmente impropio puede romper el sutil soporte de la realidad (Goffman 1961: 81).

Brown y Levinson (1987) toman esta caracterización y la aplican al ámbito de la interacción verbal. Parten de la idea de que cada individuo tiene una imagen pública y social, también llamada prestigio social, que le interesa mantener. Esta imagen pública se polariza en dos vertientes: a) la imagen positiva: la necesidad de ser apreciados por los demás y de que los otros tengan una buena impresión de nosotros; b) la imagen negativa: la necesidad de independencia, de espacio propio, es decir, el deseo de cada individuo de poseer y dominar un espacio y de no sufrir imposiciones por parte de los otros.

En la definición de esta dicotomía se inspiran en otra de las nociones básicas desarrolladas por Goffman, la de *territorio*, que se sustenta en lo que Hall denominó *burbuja personal*, aunque Goffman extiende la territorialidad a las reivindicaciones situacionales y egocéntricas del individuo. En este sentido, describe ocho espacios del yo: el espacio personal, el recinto, el espacio de uso, el turno, el envoltorio, la reserva de información y la reserva de conversación. El territorio se corresponde con la imagen negativa del modelo de Brown y Levinson (1987): la necesidad de independencia, de espacio propio.

La imagen pública, tanto positiva como negativa, es muy vulnerable y resulta susceptible de verse modificada fácilmente durante la interacción; por ello, los interlocutores se involucran en un proceso constante de cooperación, destinado a paliar los efectos nocivos de los actos de habla amenazadores de la imagen (conocidos con las siglas inglesas FTA).

Hay actos de habla que comprometen la imagen positiva de los interlocutores, como la confesión o la autocrítica —que atentan contra la imagen positiva del propio emisor— o los insultos —que atacarían la imagen positiva del receptor—. Abundan asimismo los actos de habla que amenazan la imagen negativa —como las peticiones, las órdenes o cualquier acto directivo destinado a imponer un comportamiento en el interlocutor— y otros que comprometen, por el contrario, la imagen negativa del emisor —entre ellos, las promesas—. Las estrategias de cortesía juegan un papel fundamental para nivelar las consecuencias de los actos amenazadores de la imagen.

No obstante, no todos los elementos corteses tienen una función reparadora: existe una cortesía positiva cuya función consiste en fortalecer los lazos que unen a los interlocutores. Leech (1985) distinguía entre los elementos destinados a minimizar la descortesía de declaraciones fundamentalmente descortés y aquellos que buscan maximizar la cortesía de ilocuciones naturalmente corteses. Haverkate se referirá a estas dos modalidades como *cortesía de distanciamiento* y *cortesía de solidaridad* (1994: 46).

Cada vez que emitimos un enunciado optamos de alguna manera por un cierto nivel de cortesía. Precisamente por el carácter dialógico del lenguaje, es imposible no tener en cuenta el destinatario. En cualquier interacción, incluso en las que tienen un valor estrictamente transaccional. En las razones en que se suspende la cortesía este hecho tiene una justificación contextual. La propia situación es la que determina que un enunciado resulte más o menos agresivo. El grado de cortesía se relaciona estrechamente con el contexto: un enunciado que resulta apropiado para una situación respetuosa, puede resultar insultante en una situación de intimidad.

En este marco, la cortesía es un tipo de actividad de imagen que trata de conseguir un equilibrio de los interlocutores en el intercambio comunicativo a través de actividades de atenuación y realce. Pero la cortesía no es la única actividad de imagen posible, la descortesía, entendida como estrategias orientadas a dañar la imagen del destinatario, y las actividades de autoimagen o autocortesía, completan el repertorio (Hernández Flores 2011: 80).

El modelo que acabamos de esbozar ha resultado muy fructífero, habiéndose aplicado con éxito a la descripción de múltiples datos. En lo que concierne al análisis de la canción protesta, tal y como desarrollaremos en las páginas siguientes, nos servirá para entender la manera en que se gestionan las imágenes de los interlocutores implicados en los intercambios verbales, representados en las letras de

las canciones. Veremos la manera en que los interlocutores construyen de forma interdependiente sus roles. Las estrategias destinadas a reforzar la imagen positiva del locutor y las orientadas a atacar la negativa de la entidad contra la que se protesta. Todo ello, con el objetivo de lograr la adhesión de la audiencia. El tratamiento argumentativo de estas secuencias textuales resulta, por tanto, evidente.

LA GESTIÓN DE LA IMAGEN PÚBLICA EN LA CANCIÓN PROTESTA

Antes de comenzar nuestro análisis de la gestión de la imagen pública en la canción protesta, resulta interesante identificar las voces enunciativas que participan en estos textos. La canción protesta pertenece al género lírico. Con el nombre de *lírica* se designa un género literario muy amplio en el que pueden incluirse textos variados. En ellos se expresan sentimientos y pensamientos, a través de la subjetividad de la voz enunciativa. Desde una perspectiva pragmática, los géneros líricos reproducen una situación de interlocución en la que se identifican dos instancias enunciativas: a) la primera persona, también conocida como el *yo lírico* o el *hablante lírico*, que transmite sus sentimientos y emociones; el que habla en el poema para expresar su mundo interior; b) la segunda persona o destinatario intertextual, también conocido como *objeto lírico*, que, generalmente, se corresponde con la persona, objeto o situación que provoca sentimientos en la voz poética.

Siguiendo este modelo, la canción protesta desarrolla un esquema enunciativo marcado por una doble estructura recursiva. De una parte, identificamos un encuadre intratextual, conformado por las voces de los co-enunciadores textualizadas discursivamente. De otra parte, reconocemos la presencia de dos interlocutores extratextuales: el intérprete y el destinatario del mensaje o persona/grupo de personas que escuchan el tema. Esta configuración dota al entramado textual de una clara orientación dialógica en torno a las tres personas del discurso:

1) Un *yo*, enunciador, que se responsabiliza del contenido textual. Generalmente, se presenta como testigo privilegiado de los hechos que narra o como portavoz de la experiencia de sus protagonistas. Como sucede en cualquier género lírico, se corre el riesgo de identificar esta voz como la de la autor del texto, sin embargo, debemos recordar que nos encontramos ante una estructura de tipo

polifónico, en la que el intérprete asume como propia la voz del enunciador del texto, sea este un individuo identificable o un personaje anónimo. Y puede establecerse o no una correferencia entre el autor de la letra y el intérprete musical.

2) Un *tú*, coenunciador, representado discursivamente mediante numerosas referencias, entre las que destaca el empleo del vocativo, y que se desdobra en dos: el destinatario del tema, de la canción, y el destinatario del texto, es decir, el *tú* intratextual y el *tú* extratextual. En no pocas ocasiones el *yo* y el *tú* forman un *nosotros* discursivo.

3) Una tercera persona, una entidad diferente del *tú* y del *yo*, que desempeña un papel fundamental como catalizador de la oposición que ejerce contra ambos. Así, el *nosotros*, al que representa el intérprete, se configura como la voz de la protesta contra un elemento opresor representado por la tercera persona.

La manera en que se gestiona la relación entre estas instancias enunciativas influye en la generación de procesos de modalización textual que se relacionan con distintos parámetros de gestión de la imagen de los interlocutores. Así, en función de la forma en que el hablante lírico y el objeto lírico se relacionen con el motivo lírico o tema del texto, se distinguen tres tipos de actitudes líricas:

A) Enunciativa: se caracteriza por el predominio de la modalidad oracional enunciativa y la concreción en secuencias de tipo narrativo orientadas hacia la tercera persona.

B) Apostrofica o apelativa: se caracteriza por el predominio de actos de habla perlocutivos y la orientación a la segunda persona. Se busca interpelar o dialogar con el receptor final, el auditorio, a partir de la construcción de una segunda persona intertextual que los representa.

C) Carmínica: se orienta hacia la primera persona, con el predominio de la función emotiva del lenguaje; se busca expresar los sentimientos de la voz enunciativa.

En la muestra analizada para este trabajo encontramos ejemplos de todos los tipos de actitudes líricas, aunque con cierto predominio de la actitud apostrofica o apelativa. No en vano, el género de la canción protesta se identifica por su fuerza perlocutiva orientada a generar un cambio de conciencia hacia un receptor definido, real y contemporáneo, que puede o no imbricarse en la propia enunciación discursiva. La canción protesta no se presenta únicamente como un vehículo de crítica social, sino que pretende erigirse en un instrumento destinado a lograr la reacción de los

destinatarios. Esta orientación perlocutiva incluye la crítica social en general y la reivindicación de modos de vida alternativos, que abarca la crítica cultural, educativa, industrial, comercial o musical. Supone que el cambio social es posible gracias al cambio de conciencia que opera en el receptor de mensaje. Por ello, el emisor y el receptor del mensaje se fusionan en una fuerza unitaria frente a un tercer elemento externo contra el que se protesta y se reacciona.

Para entender la relación entre el *yo* y el *tú* en este género discursivo, resulta interesante, también, la aplicación del concepto de *filiación* (Bravo 1999 y 2004), que junto al de autonomía constituye uno de los dos ejes sobre los que se colocan las actividades de autoimagen de tipo autocortés. La primera, como necesidad de autonomía frente al grupo, y la segunda como deseo de identificación con él. En estos intercambios, el emisor y el receptor se corresponden de cierta manera con entidades colectivas. El emisor, en tanto que portavoz de cierta ideología se construye como un auténtica entidad colectiva, aunque delegue su voz en una persona concreta. El receptor, por el contrario, es concebido por el emisor como una entidad grupal, sin embargo, la recepción del mensaje no se lleva a cabo de forma colectiva sino de manera individual, a través de las expectativas de cada uno de sus integrantes que, a diferencia del colectivo emisor, no siempre tienen conciencia de filiación grupal.

Desde una perspectiva contextual, además, el modelo de recepción de la canción protesta más común en la actualidad está marcado por la mediatización. Más allá de los conciertos en que se comparte un espacio y un tiempo, el acceso a estas grabaciones, en su mayoría antiguas, se produce exclusivamente a través de la intervención de tecnologías que la hacen posible el acceso al mensaje.

La mediatización condiciona la aparición de discursos diferidos que se alejan del prototipo de la comunicación cara a cara, para la que fueron propuestos, inicialmente, los conceptos de *imagen* y *actividades de imagen*; por esta razón, algunos autores se resisten a emplear estos conceptos más allá de las fronteras de la comunicación presencial. No obstante, su aplicación ha resultado muy fructífera en otros géneros mediatizados; de hecho, resulta interesante comprobar cómo el funcionamiento de entornos comunicativos muy distintos de los intercambios presenciales, pueden ayudar a comprender mejor los fenómenos de la cortesía verbal. Así, por ejemplo, Hernández Flores (2011) los aplica al estudio de la comunicación publicitaria, y Zamora (2014) al análisis de la comunicación literaria.

Asimismo, la mediatización contribuye a la jerarquización de los intercambios, lo que favorece el empleo de ciertas estrategias de descortesía que buscan la sensibilización del receptor sobre un tema de consenso social (Alcaide 2011). Esta estrategia se sustenta en la confianza que los receptores del mensaje depositan en la voz del emisor, legitimada por su aparición en los medios de masas. En este contexto, un interlocutor de prestigio puede permitirse dañar la imagen positiva de los receptores a fin de generar un efecto perlocutivo que conduzca a un cambio en sus representaciones mentales.

Una vez identificados los actantes textuales, cabe preguntarse de qué manera representan discursivamente su rol, es decir, qué manifestaciones encontramos respecto a su concepción de la imagen pública, según las definiciones de Goffman y las estrategias compensatorias de los FTA desarrolladas por Brown y Levinson (1987).

En cualquier intercambio comunicativo quedan expuestas las imágenes públicas tanto del emisor como del receptor. Los FTA orientados a la imagen positiva dañan la imagen social de los interlocutores, puesto que deterioran su rol, su prestigio público. En la canción protesta, estos se destinan principalmente al menoscabo de la imagen pública de la tercera persona, que cataliza la fuerza opositora.

Estos FTA pueden tener una formulación directa o estar encubiertos bajo formas indirectas. En los ejemplos siguientes encontramos distintas estrategias para la realización del acto amenazador: el insulto, la crítica o el establecimiento de comparaciones:

(1) [...] Menudos demagogos, con sus perros de presa / jugando como siempre al palo y la promesa / Malditos socialistas vendidos al patrón [...] (Chicho Sánchez Ferlosio, «Malditas elecciones», inédito).

El ejemplo (1) constituye un insulto, un FTA directo a un enemigo construido a través de la red isotópica del engaño, que se ve reforzada por el término *promesa*, que se infiere, por el contexto, como un acto de habla comisivo no cumplido o que no tendrá cumplimiento en el futuro. El texto que antecede al fragmento seleccionado se presenta como una serie de promesas de dudosa confianza presentadas a partir del recurso al discurso directo: «que el mundo va a cambiar, nos dicen / que cuando votemos nos escucharán». A la voz enemiga de la tercera persona también se le asocian actos de habla directivos, bajo la forma de amenaza: «si en

cambio no votáis, nos dicen, / los del otro lado nos aplastarán». Este entramado de discurso referido se completa con la aparición de la primera persona del plural de intención inclusiva, con la que el yo enunciativo se convierte en vocero del auditorio: «Malditas elecciones decimos / si la voz rebelde se domesticó / malditas elecciones decimos quieren el gobierno y nosotros no...».

El ejemplo que acabamos de comentar concreta, de forma precisa, uno de los fenómenos de gestión de la imagen pública predominante en la canción protesta. En ella, los actantes que dominan el juego de interacciones representados en estos textos, entablan entre sí un esquema de relación, orquestado por el locutor textual, en el que, a partir de la oposición a la tercera persona, se establece un acercamiento del enunciador textual al coenunciador: el *decimos* de este fragmento frente al *nos dicen*. En esta canción resulta muy llamativo el uso del discurso referido que se ve reforzado con el término empleado para el insulto *malditas*, relacionado morfológicamente con los *verba dicendi*. En el final de este tema se acentúan los FTA directos contra la imagen de la tercera persona, el enemigo. Aunque en este caso presentan cierto grado de atenuación. A partir de procedimientos sustitutivos en los que los insultos se sustituyen por actos de habla representativos que describen ciertos comportamientos: «Nos habéis traicionado / sin ninguna vergüenza / nos habéis desterrado y matado también». De ellos se implica, respectivamente, la acusación de traidores, sinvergüenzas, asesinos.

El ejemplo siguiente también ilustra FTA a la tercera persona, sin embargo a partir de estrategias diferentes:

(2) Los que cosas tan simples / No las conciben / Poco asimilan de este / Mundo en que viven / Y siguen en sus trece / Año tras año / Aun sabiendo en el fondo / Que es un engaño (Chicho Sánchez Ferlosio, «Si las cosas no fueran», *A Contratiempo*, 1978 [Dial Discos S.A., ND 5.016], grabado en noviembre y diciembre de 1977 y reeditado en 2007).

En el texto predomina una actitud enunciativa. En él se relata, a partir de una secuencia narrativa, la relación entre dos personas —el yo lírico y la *hermana*, tú lírico—, que por alguna causa no concretada en el texto encuentra impedimentos para desarrollarse. Los FTA atenuados agreden a la tercera persona, que representa a los opresores y que se encuentra textualizada en el propio discurso a partir de contantes referencias. Son los que no conciben «cosas tan simples», los que no

comprenden el mundo porque «poco asimilan de este mundo en que viven», los enfermos que deben «curarse del vicio de adueñarse de sus paisanos». Como podemos observar en las sucesivas citas, se opta por una mitigación del FTA a través del uso de desactualizadores, como el condicional «Si pudieran curarse ciertos humanos». El propio contenido léxico también rebaja el grado de agresión del FTA, puesto que la perífrasis modal puede considerarse un procedimiento acompañante.

En cualquier caso, esta canción tiene una doble interpretación según nos limitemos al contenido narrativo, centrado en la historia de amor, o trascendamos al plano extratextual en el que los actos de habla se resemantizan en dirección al cambio de conciencia del auditorio. En este segundo plano interpretativo la relación de amor prohibido se metaforiza para connotar cualquier situación en la que el individuo es desprovisto de su libertad por una autoridad absurda y convencional, que para mayor absurdo, es consciente de la inconsistencia de sus normas: «Y siguen en sus trece año tras año aun sabiendo en el fondo que es un engaño».

Sin embargo, según nuestro punto de vista, lo más llamativo de esta canción se encuentra en los versos de cierre, en los que el yo lírico presenta, si bien de forma muy atenuada, un FTA contra su imagen positiva: «Por eso en vez de mirarte / Miro siempre hacia otra parte».

Como venimos sosteniendo, la voz enunciativa de la canción protesta tiende a reforzarse constantemente a través de FFAs (FACE FLATTERING ACTS) o actos preservadores de la imagen, con el objetivo de robustecer la confianza que en ella deposita la segunda persona. De esta forma, se fortalece el llamado eje vertical, que alude a las relaciones de poder, con un posicionamiento de superioridad de la primera persona, tal y como sucede en (1). En este aspecto, el giro experimentado por (2) puede estar justificado por la temática amorosa.

El siguiente ejemplo, reproduce, una vez más, el esquema paradigmático de oposición entre dos actores, uno bueno y otro malo, el gallo rojo y el gallo negro, como representantes de las dos fuerzas enfrentadas: nosotros frente a los otros.

(3) Cuando canta el gallo negro / es porque se acaba el día / [...] / el gallo rojo es valiente / pero el negro es traicionero (Chicho Sánchez Ferlosio, «Gallo rojo, gallo negro», *A Contratiempo*, 1978 [Dial Discos S.A., ND 5.016], grabado en noviembre y diciembre de 1977 y reeditado en 2007).

Cada uno de ellos de estos gallos simbólicos es descrito con propiedades antagónicas. Así del gallo negro se dice que su canto pone fin al día, es decir, pervierte la propia esencia de su especie, puesto que el gallo, normalmente, anuncia el principio del día. El gallo negro es grande, tiene más fuerza, pero el rojo es valiente. Sin embargo, esta valentía es traicionada por el gallo negro al que se le acusa con un FTA directo de ser traicionero.

Los FTAs refuerzan los valores del gallo rojo, es decir, del nosotros del que es portavoz el intérprete, representando el cambio al que quiere incitar a los interlocutores «si cantara el gallo rojo otro gallo cantarí». La imagen positiva del gallo rojo también se refuerza con las alusiones a su heroicidad: «no se rinde un gallo rojo/ más que cuando está ya muerto».

Asimismo, podemos encontrar actos de habla que amenazan la imagen negativa de la tercera persona, es decir, que están destinados a modificar su comportamiento. Una vez más, estos pueden formularse de forma más directa, mediante la amenaza, como por ejemplo en el fragmento siguiente que se concreta en el uso del verbo *advertir*: «Gallo negro, gallo negro / gallo negro te lo advierto / no se rinde un gallo rojo / sólo cuando ya está muerto».

En el fragmento del siguiente tema, el FTA a la imagen negativa de la tercera persona se formula de forma indirecta. Se encubre la amenaza del acto del habla, mediante el uso de una forma verbal de futuro que desactualiza su contenido proposicional.

(4) Con la moda que han sacado / de las huelgas en las minas / todos los explotadores / se van a ver en la ruina (Chicho Sánchez Ferlosio, «Malditas elecciones», inédito).

El acto de habla de la amenaza está presenta en toda la canción; por ejemplo, en: «Una cosa les deseo / a los dueños de las minas: / que el dinero que nos roban / se les vaya en medicinas». Esta amenaza directa se encuentra, no obstante, mitigada por el contenido léxico del verbo *desear*, menos agresivo que *advertir*. El verbo *desear* no implica semánticamente el control de la acción por parte del hablante, como sí sucede con el verbo *amenazar*, que constituye en sí mismo un acto de habla comisivo, según la clasificación de Searle, es decir, que compromete la imagen negativa de la primera persona.

El resto de la canción está plagada de actos de habla expresivos en los que la voz enunciativa de la primera persona muestra su deseo de reforzar el proceso huelguista. Como la realización de este deseo depende de la adhesión de la segunda persona, es decir, de la fuerza perlocutiva de sus palabras, el texto se carga de FTAs que destacan los valores del auditorio. Ilustramos esta idea con los siguientes fragmentos: «Hay algunos sacerdotes francamente progresistas / apoyan las peticiones de los mineros huelguistas. / Algunos curas hoy están / a las duras y a las maduras». O el ejemplo muy explícito: «bravos mineros, siguen vuestro camino los compañeros».

Las amenazas a la imagen negativa también pueden estar dirigidas al tú coenunciador. La fuerza perlocutiva de estos actos de habla se dirigen a provocar en el receptor textual un cambio de comportamiento, es decir, decirle qué debe hacer y qué debe evitar. Una vez más, la formulación puede variar desde el acto de habla directo —con el imperativo— a una estrategia de formulación indirecta. Así, por ejemplo en: «Ale, asturianos, están nuestros destinos en vuestras manos». Encontramos cierto grado de indirección al preferirse la onomatopeya popular al imperativo y al incluir como estrategia acompañante el acto de habla de justificación.

En el tema «El ser» se repiten los FTA hacia la segunda persona, a partir de una construcción intertextual que sirve para avisar al auditorio extratextual de lo inútil de la reflexión metafísica y religiosa.

(5) Dices que buscas que buscas, dices que buscas el ser. / [...] / Una vez que lo encuentres habláis los dos. / No os aclarareis mucho ni tú ni Dios (Chicho Sánchez Ferlosio, «El ser», *A Contratiempo*, 1978 [Dial Discos S.A., ND 5.016], grabado en noviembre y diciembre de 1977 y reeditado en 2007).

Lo interesante de esta canción es que la crítica abierta a la segunda persona muestra una ruptura de ese nosotros enunciativo existente en otras canciones, de manera que la primera persona deja de ser portavoz de la voz de la segunda, para operar el fenómeno contrario. La primera persona le pide a la segunda que refiera su mensaje a la entidad opresora, por lo que se debe inferir que le acusa de cercanía con este, lo que dentro del contexto general de la muestra implica una crítica: «Cuando lo encuentres le dices que yo estoy en contra de él».

Por último, encontramos estrategias destinadas a reforzar la imagen positiva de la primera persona. El yo enunciador se presenta como un modelo a seguir, un ejemplo de comportamiento. La técnica argumentativa empleada es el *exemplum*. El yo lírico ilustra cierto comportamiento ejemplar. En el caso del tema siguiente, el de la rebeldía hacia las convenciones establecidas, por medio de la no acción:

(6) Hoy se nace con el sino /de actuar por actuar / pues por mí que canten misa, / no me pienso levantar / [...] / Hoy se nace con el sino / de actuar por actuar, / la gente anda arrebatada / y no se para a pensar / que hay veces que levantarse / se lo puede uno saltar / y aunque a nadie le hagas falta, / allí te vienen a hurgar, / pues por mí que canten misa, / ¡no me pienso levantar! (Chicho Sánchez Ferlosio, «Hoy no me levanto yo», *A Contratiempo*, 1978 [Dial Discos S.A., ND 5.016], grabado en noviembre y diciembre de 1977 y reeditado en 2007).

Esta estrategia implica, al mismo tiempo, la búsqueda de una reacción en la segunda persona a la que se invita, de forma indirecta, al mismo acto de rebeldía, por lo que pueden interpretarse también como FTA indirectos a la imagen negativa del interlocutor.

Al tratarse de un género lírico, en no pocas ocasiones la indirección del acto de habla se consigue mediante el lenguaje del simbolismo y la metáfora, o se concreta en juegos de estilo, como por ejemplo, el recurso a la contradicción:

(7) ni aguantar ni escapar / ni el luto ni la fiesta / ni designio ni azar / ni el llanto ni la cuesta / ni puro ni perverso / ni denso ni vacío / ni en uno mismo inmerso ni extraverso / ni abrasador ni frío (Chicho Sánchez Ferlosio, «Ni aguantar, ni escapar», *A Contratiempo*, 1978 [Dial Discos S.A., ND 5.016], grabado en noviembre y diciembre de 1977 y reeditado en 2007).

Este tono connotativo permite lecturas más abiertas, que pueden desembocar en interpretaciones más intimistas, frente al estilo más directo que se elige cuando se protesta contra hechos exteriores. No obstante, como demuestra la coda que se añade al romance del prisionero, las fronteras entre ambos mundo son difusas:

(8) Cárcel tengo por fuera, / cárcel por dentro, / voy vagando y vagando, / puerta no encuentro: / tener no me importara / cárcel por fuera, / si la de aquí adentro /

salir pudiera (Chicho Sánchez Ferlosio, «Romance del prisionero», *A Contratiempo*, 1978 [Dial Discos S.A., ND 5.016], grabado en noviembre y diciembre de 1977 y reeditado en 2007).

A MODO DE CONCLUSIÓN

La canción protesta activa un escenario con tres voces representadas en el propio universo textual: el emisor, el destinatario y el opositor de ambos. El emisor y el destinatario se agrupan en un nosotros que se opone a la tercera persona. El yo enunciador se presenta como portavoz de una voz que critica explícitamente a la tercera persona, por lo que cargará su discurso de actos que amenazan la imagen positiva y negativa de este. Asimismo la reacción buscada en el interlocutor resulta una manera de imponer el punto de vista del yo enunciador sobre el tú coenunciador, por lo que implica en sí misma una amenaza a su imagen negativa. Por todo ello, resultan fundamentales las estrategias destinadas a reparar estas amenazas y lograr la adhesión del interlocutor a la protesta.

Como hemos visto existen dos tipos de estrategias predominantes: la reparación del FTA efectuado y la evitación. Entre las primeras, destacamos el empleo de atenuadores, que sirven para rebajar el grado de amenaza del acto de habla, por ejemplo, el paso del yo al nosotros o la despersonalización de la información. Entre las segunda, incluimos todos los casos de formulación indirecta de un FTA, en los que se confía en la fuerza de la implicatura conversacional para la transmisión del acto directivo. Otras estrategias de evitación propias de este género consisten en la formulación metafórica del acto de habla amenazador, principalmente en los FTA a la imagen positiva de la tercera persona, o el empleo de cualquier otro recurso estilístico como atenuador del FTA. La autocensura puede derivar de igual manera en la evitación de los FTA.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- S. ALCAIDE (2011), «La descortesía sensibilizadora: el caso de la publicidad de ONGs e instituciones en España», en S. Alcoba y D. Poch, eds., *Cortesía y publicidad*, Barcelona, Ariel, pp. 159-184.
- P. BROWN y S. LEVINSON (1987), *Politeness. Some Universals In Language Usage*, Cambridge, University.
- E. GOFFMAN (1967), *Interactional ritual: Essays on face-to-face behaviour*, New York, Doubleday.
- H. P. GRICE (1975), «Logic and conversation», en P. Cole y J. L. Morgan, eds., *Syntax and Semantics 3: Speech arts*, New York, Academic Press, pp. 41-58.
- H. HAVERKATE (1994), *La cortesía verbal*, Madrid, Gredos.
- N. HERNÁNDEZ FLORES (2011), «Actividades de imagen, identidad e ideología en la publicidad comercial impresa», en S. Alcoba y D. Poch, eds., *Cortesía y publicidad*, Barcelona, Ariel, pp. 79-98.
- R. LAKOFF (1973), «The logic of politeness; or, minding your p's and q's», *Papers from the Regional Meeting*, IX, pp. 292-305.
- B. LEBRUM (2009), *Protesta song in France*, Franham, Ashgate.
- G. LEECH (1984), *Principles of pragmatics*, London, Longman.
- J. R. SEARLE (1969), *Speech acts*, Cambridge, University.
- R. TORRES BLANCO (2005), [«"Canción protesta": definición de un nuevo concepto historiográfico»](#), *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27, pp. 223-246.
- F. VELASCO (2007), [«La Nueva Canción Latinoamérica. Notas sobre su origen y definición»](#), *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 23, pp. 139-153.
- F. ZAMORA (2014), «Actividades de imagen en textos narrativos (ficción y no ficción)», *Pragmática Sociocultural*, 2.1, pp. 76-115.