

**ANÁLISIS ENUNCIATIVO DEL GÉNERO DISCURSIVO DE LA CANCIÓN PROTESTA:
ESPACIO DE ENCUENTRO E INTERACCIÓN SOCIAL**

**Enunciative analysis of discourse genre in protest songs: meeting and social
interaction space**

CRISTINA VELA DELFA
(Universidad de Valladolid, España)

RESUMEN

A partir un corpus de letras de canciones, analizaremos la configuración enunciativa del género de la canción protesta, con el objetivo de abordar el fenómeno de la polifonía y clasificar los tipos de acto de habla más comunes en este género discursivo. La canción protesta será estudiada como el resultado de un diálogo social entre sus emisores y receptores, cuyo objetivo fundamental es la construcción de textos con un fuerte fuerza perlocutiva.

Palabras clave: Teoría de la enunciación – interacción comunicativa – canción protesta – pragmática.

ABSTRACT

From a corpus of lyrics, in this paper we analyse protest's song genre in order to define more common speech acts and polyphony's processes. Based on the enunciation theory, protest songs are studied as a result of social dialogue between the addresser and the addressee, whose main objective is the construction of texts with a perlocutionary effect.

Keywords: pragmatics – interaction – protest song – Enunciative Theory.

La etiqueta de “canción protesta” incluye, generalmente, aquellas composiciones que reflejan un contenido político y social vinculado a un fuerte carácter reivindicativo. Sin embargo, tal y como sostiene Torres Blanco¹, la “canción protesta” constituye un género musical o lírico de difícil definición que, a menudo, se entrecruza con otras categorías, como «canción popular», «movimiento de la canción social y antropológica», «canción política», «canción testimonial», «canción comprometida». En esta multiplicidad de denominaciones se mezclan composiciones con matices diferentes que conviven en un mismo espacio de interacción social: el de la música ideológicamente comprometida.

A fin de simplificar nuestro análisis, en este trabajo partiremos de una definición operativa de la canción protesta, articulada en torno a tres características fundamentales:

- 1) el papel central del texto o letra de la canción en la configuración del género;
- 2) el carácter ideológicamente comprometido de estas composiciones líricas;
- 3) el predominio de la función apelativa del lenguaje, a partir de la identificación de un antagonista contra el que se muestra una oposición explícita.

Estos parámetros determinan una organización enunciativa esencialmente dialógica, en la que una primera persona -identificable con el yo lírico, es decir, con la voz enunciativa- de la que se hace portavoz el propio locutor, se dirige a un auditorio -representado textualmente por el tú lírico-, a saber, la instancia coenunciativa. Estas dos personas se completan con la referencias a una tercera persona identificable como la fuerza opresora. Esta configuración determina la abundancia de actos de habla² directivos³ con la orientación perlocutiva⁴ de modificar la actitud del coenunciador en relación a la tercera persona. Del mismo modo, identificamos actos de habla comisivos que comprometen ideológicamente a la voz enunciativa.

Teniendo en cuenta este planteamiento, este trabajo asume el objetivo de estudiar las letras de este género lírico, a fin de comprender su dimensión como espacio de

¹ TORRES BLANCO, R., “Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico”, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27 (2005), p. 26

² El concepto de acto de habla fue propuesto por Austin en su Teoría de los actos de habla. Su punto de partida es que la unidad mínima de comunicación no es la oración sino el cumplimiento de determinados tipos de actos. Se trata de una perspectiva que pone el acento en la función comunicativa del lenguaje. Austin afirma, en contra de la creencia positivista, que el lenguaje ordinario no sirve para describir el mundo y, por tanto, las expresiones no pueden estar sujetas a criterios de verdad o falsedad.

³ Searle establece cinco clases distintas de actos ilocutivos. Los actos de habla directivos tienen como propósito intentar que el oyente haga algo; la dirección de ajuste es del mundo a las palabras; el estado psicológico correspondiente es el deseo.

⁴ Según Austin, el acto perlocutivo es aquel que se cumple *por* decir algo, es decir, con el fin de conseguir un resultado. Corresponde a las *consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o de quien emite la expresión, o de otras personas.*

interacción social y construcción de ideología. A partir de los conceptos clave de la Teoría de la Enunciación, analizamos un corpus compuesto por las canciones que integran dos trabajos musicales:

- 1) El primero, un recopilatorio de Chicho Sánchez Ferlosio, grabado en 1978 y reeditado en 2007 bajo el título de *A contratiempo*. Hemos elegido este trabajo por su representatividad, desde el punto de vista enunciativo, ya que incluye tanto letras propias del interprete, según el modelo más estricto del cantautor, como textos de origen popular, o adaptaciones de poemas de poetas reconocidos (Agustín García Calvo o Carmen Martín Gaité).
- 2) El segundo, la obra de Adolfo Celdrán 4.444 veces, por ejemplo (LP, Movieplay-Fonmusic, 1975). Contiene poemas de Miguel Hernández, Nicolás Guillén, León Felipe, Antonio Gómez (sobre el personaje de Federico García Lorca "D^a. Rosita la soltera"), J.L. Pacheco, F. Brasó, populares y propios, según reza en la propia página web del autor.

Algunos conceptos básicos de la Teoría de la Enunciación

Fue Benveniste quien planteo la primera formulación de la noción de enunciación como puesta en discurso, es decir, actualización, de la *langue* de Saussure. Esta concepción supone un giro hacia una concepción interlocutiva de la descripción lingüística que rescata la importancia del yo en el proceso de comunicación. La Teoría de la Enunciación considera que la virtualidad del sistema debe actualizarse en las estructuras enunciativas del *ego, hic et nunc*. Antes de este proceso de desembrague, la instancia lingüística está vacía semántica y semióticamente. Se puede decir que la enunciación es un enunciado cuya función-predicado es de intencionalidad y cuyo objeto es el enunciado-discurso.

La Teoría Enunciativa diferencia entre el concepto de enunciador y el de locutor. El yo de la enunciación definido por Benveniste *Je signifie la personne qui énonce la présente instance de discours contenant je*⁵, puede ser entendido de dos modos: 1) haciendo referencia al productor del enunciado, o bien, 2) denominando la instancia que toma la palabra en el acto mismo de enunciación y que no tiene una existencia independiente del mismo. La primera interpretación nos conduce a la noción de locutor, la segunda a la de enunciador.

⁵ BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, Tomo I, Paris, Gallimard, 1966, p.252.

En este contexto resulta nuclear el concepto de *co-enunciador*, que remite a la idea de que un sujeto, bien en el rol de locutor o en el de destinatario, pone en marcha estrategias complementarias que le convierten al mismo tiempo en productor e intérprete de los mensajes que se intercambian. De esta manera, el locutor es productor de un mensaje que interpreta doblemente:

- a) Se interpreta a sí mismo, en la medida que intenta controlar su producción discursiva. Comprueba si lo que comunica corresponde a lo que quería decir. Comprueba, en particular, la adecuación de su producción a su propio sistema de referencia, a los datos y lo que pone en juego en la interacción.
- b) Se representa la interpretación que se está haciendo su destinatario. Para ello utiliza la imagen que tiene del otro y la imagen que piensa que el otro tiene de él.

Estos dos procesos funcionan en un movimiento doble de auto-adaptación y de adaptación al otro. Para comprender los propósitos de su interlocutor el destinatario también desdobra su papel:

- a) Apoyándose en una imagen del locutor, imagina el sistema de referencia del otro. De cierta manera, se instituye potencialmente en productor de las palabras producidas, como si estuviera en el lugar del otro.
- b) Integra los contenidos transmitidos por su interlocutor en su propio sistema de referencia.

La interpretación y la comprensión implican una reformulación, es decir, una modificación de los propósitos del otro. En este sentido, se puede hablar de co-construcción progresiva de la referencia, de negociación según la terminología de Roulet.

Este juego interlocutivo se construye en una compleja superposición de voces. La Teoría de la Enunciación diferencia entre el locutor, responsable de la enunciación, y el enunciador, actor directo de la misma. Esta distinción hace posible que un único locutor gestione la puesta en escena de varias voces enunciativas, aunque presenten puntos de vista diferentes. A este proceso de multiplicidad de voces se le denomina polifonía. El término polifonía, heredado del ámbito de la música, fue empleado de manera pionera por Bajtin⁶ en el campo de los estudios lingüísticos. Sin embargo,

⁶ BAJTIN, M., "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

hasta que Ducrot⁷ se acerca al concepto no contamos con un desarrollo propiamente lingüístico de esta noción. Como bien nos explican Charaudeau & Maingueneau⁸, la polifonía refiere al nivel de la enunciación ya que cada enunciado porta los signos de los protagonistas del proceso de enunciación. El análisis polifónico de los discursos sociales permite identificar la herencia intertextual que impregna todos los discursos, al tiempo que define los ecos de los distintos sujetos implicados en la enunciación.

La configuración enunciativa de la canción protesta

Tomando como punto de referencia el concepto de contrato de palabra, propuesto por Charaudeau⁹ *ensemble des conditions dans lesquelles se réalise tout acte de communication*, podemos afirmar que en la canción protesta se desarrolla una relación entre dos coenunciadores: el intérprete y el destinatario del mensaje o persona/grupo de personas que escuchan el tema. Esta configuración, a la que hacíamos referencia en la introducción, 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 portavoz de sus protagonistas. Como sucede en cualquier género lírico, corremos 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.
- 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) Por último, una tercera persona, una entidad diferente del “tú” y del “yo”, que desempeña un papel fundamental como catalizador de la oposición que ejerce contra

⁷ DUCROT, O., *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984,

⁸ CHARAUDEAU, P & MAINGUENEAU, D., en *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

⁹ CHARAUDEAU, P., *Langage et discours. Éléments de semiolinguistique: théorie et pratique*. Paris, Hachette, 1983, pp. 50-93.

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 letra de la canción como espacio de configuración enunciativa del “yo”

La letra asume un valor fundamental en la definición del género de la canción protesta. Así, por ejemplo, las composiciones musicales suelen ser sencillas para servir de apoyo a la transmisión del mensaje verbal. La importancia del texto, y de la ideología que transmite, implica que incluso la autoría pase a un segundo plano. Así, no es raro que los intérpretes combinen sus propias composiciones con textos de origen diverso. No obstante, en cualquiera de los casos se establece una relación de dependencia entre la voz del locutor y el contenido del mensaje. Bien sea desde la creación misma, bien sea desde la selección del texto, el intérprete se convierte en portavoz de las palabras que conforman la letra de la canción, es decir, en su enunciador directo.

Cuando la letra no ha sido escrita por el intérprete dos suelen ser sus orígenes principales:

- 1) textos de poetas reconocidos: como parte de un plan consciente de difusión de la literatura a un público amplio;
- 2) composiciones populares: como intento de reivindicación de cierta identidad cultural que, en el caso de nuestro país, cuando se trata de intérpretes que eligen lenguas del estado diferentes del castellano, suele manifestar una dimensión política.

En la muestra analizada, los enunciados que conforman la letra de las canciones son responsabilidad de un “yo” enunciador que se convierte en protagonista en primera persona de los eventos narrados: (1) *hoy no me levanto yo*¹⁰. La función de este “yo” es múltiple, aunque, generalmente, se presenta como un portavoz o testigo privilegiado de los hechos que narra: (2) *AHORA estoy de regreso, he llegado hace poco*¹¹.

A pesar de que en este género lírico resulta muy común que los textos asuman la perspectiva enunciativa de la primera persona, no debemos identificar esta voz como la del autor del texto, hemos de ser conscientes del intrincado juego polifónico que esconden estas composiciones: el intérprete o locutor, sea este un individuo identificable o anónimo, asume como propia la voz del enunciador del texto que, a su vez, orchestra las distintas voces que configuran el universo textual.

¹⁰ “*Hoy no me levanto yo*”, Chicho Sánchez Ferlosio, *A Contratiempo*. 1978 (Dial Discos S.A., ND 5.016), grabado en los meses de noviembre y diciembre de 1977 y reeditado en 2007

¹¹ “Contadme un cuento” Adolfo Celdrán *4.444 veces, por ejemplo* (LP, Movieplay-Fonomusic, 1975)

La polifonía la más de las veces es implícita, pero en no pocas ocasiones se hace explícita, como en ejemplo siguiente: (3) *Las muchachas a manzana/ (como dijo algún juglar),/ era, en fin, un pueblecito/ que nadie quiso cantar*¹², en el que se busca acentuar el carácter popular de la composición mediante despersionización de la voz responsable de la enunciación.

La estructura polifónica propia de estas composiciones se complica cuando el propio enunciador combina, a partir de discurso referido, distintos puntos de vista. Así sucede por ejemplo, en el siguiente fragmento: (4) *Que el mundo va a cambiar,/nos dicen/ [...] Malditas elecciones/ decimos/ si la voz rebelde se domesticó/ malditas elecciones/ decimos/ quieren el gobierno/ y nosotros no...*¹³.

En el marco textual el juego de polifonías puede asumir distintos grados de complejidad, que debe, además, completarse con la polifonía externa o contextual. Así, por ejemplo, en el corpus analizado para este trabajo, algunos de los temas interpretados por Chicho Sánchez Ferlosio tienen letras de Agustín García Calvo, poeta coetáneo y amigo del cantante. Estas mismas composiciones se conocen también a través de interpretaciones de Amancio Prada. Tal ejemplo demuestra la vocación colectiva de este género musical, en el que el texto es el protagonista y el intérprete, su depositario.

La configuración enunciativa del tú en la canción protesta

Desde el punto de vista del contenido, una de las propiedades que caracteriza la canción protesta es la actitud de crítica reflejada por sus autores/interpretes como parte de un movimiento cultural alternativo. Muchas caracterizaciones del género han querido reducir esta crítica al ámbito exclusivamente político, lo que entrañaría una importante limitación contextual, eliminada la resistencia política se extingue el género. Sin embargo, esta ha de extenderse desde una perspectiva más amplia que incluye la crítica social en general y la reivindicación de modos de vida alternativos, que abarcan la crítica cultural, educativa, industrial, comercial o musical. En este sentido, la canción protesta adquiere una dimensión social que busca la concienciación de los destinatarios del mensaje. De manera que no solo resulta fundamental el contenido del texto sino su orientación perlocutiva hacia un receptor definido, real y contemporáneo, que puede o no imbricarse en la propia enunciación discursiva. Así, la canción protesta no se presenta únicamente

¹² "El pueblecito" Adolfo Celdrán *4.444 veces, por ejemplo, op. cit.*

¹³ 'Malditas elecciones', Chicho Sánchez Ferlosio. 'Romancero de Durruti'.

como un vehículo de crítica social, sino que pretende erigirse en un instrumento destinado a lograr la reacción de los destinatarios. Supone que el cambio social es posible gracias al cambio de conciencia que opera en el receptor de mensaje. De esta manera, ambos, emisor y receptor, se identifican como una fuerza unitaria frente a un tercer elemento externo contra el que se protesta y se reacciona.

Así, junto con el “yo” de la enunciación en estos textos se textualiza un “tú” coenunciador. Este destinatario se representa discursivamente a través de la imagen construida por el enunciador, que se erige en el portador de una voz colectiva, en la que se incluye al destinatario. De esta manera, se entabla entre ellos una relación de inclusión; integran parte del mismo colectivo. En no pocas ocasiones el “yo” y el “tú” forman un “nosotros” textual, como en el fragmento siguiente: (5) *Pero la paz tú eres/ y con ellos no estás,/ que vuelas con nosotros, paloma/ paloma de la paz*¹⁴. El paso de la individualidad a la colectividad resulta constante en este género discursivo. No obstante, no debemos confundir este “tú” destinatario colectivo, identificable con el auditorio, objeto de la intención comunicativa directa del texto, sobre el que se busca provocar un efecto un cambio de conciencia, con el “tú” poético. Este se textualiza en muchas de las composiciones, como en la canción *Tu cuya mano*, de Sánchez Ferlosio, versionada por Amancio Prada o, en la *Señora blanca lejana*, de *Llegarás por los calveros*. En estas tres referencias la segunda persona, identificable con el pronombre tú, el vocativo “señora blanca lejana” o la segunda persona del verbo “llegarás”, respectivamente, no alude al auditorio extralingüístico, sino a una entidad intratextual con la que dialoga el yo lírico.

La configuración enunciativa tercera persona: el “otro” opositor en la canción protesta

La triada enunciativa de estas composiciones se completa con la presencia de la tercera persona, entidad diferente del “tú” y del “yo” que, en este género, asume un papel fundamental para la creación del binomio “yo (cantautor, portavoz)” y “tú (público)”, en tanto que entidad confrontada con ambos. El “nosotros” al que representa el interprete se configura como la voz de la protesta contra un elemento opresor, representado por la tercera persona.

La manera en que se textualizan estos tres actantes varía en las diferentes composiciones analizadas. Así, pueden estar representados de forma directa, en el plano

¹⁴ “*La paloma de la paz*”, Chicho Sánchez Ferlosio, *A Contratiempo*. *op. cit.*

textual, como en la composición *Si las cosas no fueran*, en la que se expone la relación del yo enunciador, la amada y los otros, aquellos que se identifican con los que se oponen al amor de estos:

(6) A tu vera hermana mía/ Cuanto rato pasaría/ Si no existieran tantos/ Inconvenientes,/ Y los celos fueran/ Menos frecuentes/ Si los que nos rodean/ Lo comprendieran [...]/ Los que cosas tan simples/ No las conciben/ Poco asimilan de este/ Mundo en que viven¹⁵.

El valor metafórico de esta relación nos permite trasladarla al plano extratextual, de tal suerte que el “oponente” se corresponde con el elemento contra el que se protesta, como representante ideológico del obstáculo contra el que se orienta la enunciación.

La censura a la que muchas veces se vieron sometidas estas composiciones reforzó el uso de metáforas, que enmascaraban las referencias a la entidad opositora, desde el prisma de la plurisignificatividad del lenguaje connotado. En cualquier caso, el interés final de la canción protesta es la enunciación, a partir de la metáfora o sin pasar por ella, de un texto orientado a un destinatario sobre el que se quiere despertar una determinada actitud vindicativa frente un tercero. Por ello, podemos afirmar que el acto de habla de la canción protesta asume una importante fuerza perlocutiva, es decir, provoca una acción en el interlocutor del texto. En el apartado siguiente trataremos de identificar y caracterizar esos actos de habla.

Los actos de habla en la canción protesta

Según la propuesta de Austin, el acto de habla asume una dimensión perlocutiva cuando produce un efecto en su receptor. En el caso de la canción protesta este se concretaría en un cambio de actitud frente al hecho denunciado por el emisor del texto. La manera de realizar este acto de habla puede ser más o menos directa. Por ejemplo, podemos encontrar casos de imperativos explícitos, el interprete dice a los receptores de la canción lo que deben o no deben hacer: (7) *Virad en redondo presto, /Presto/ Tirad de escotas y velas,/ Pegadle al timón un vuelco*¹⁶. En otras, la orden se transforma en consejo o invitación y prefiere una formulación indirecta bajo la forma de un futuro colectivo, (8) *Pero nos uniremos/ contra la explotación*¹⁷, o de la expresión de un deseo. El mayor grado de indirección lo podemos encontrar en aquellos casos en que la dimensión

¹⁵ “*Si las cosas no fueran*”, Chicho Sánchez Ferlosio, *A Contratiempo*. 1978 *op. cit.*

¹⁶ “*A contratiempo*”, en *Ibídem*.

¹⁷ “*La paloma de la paz*”, en *Ibídem*.

ilocutiva de acto se identifica con un movimiento descriptivo. Estos actos de habla descriptivos muestran algún comportamiento asumido en primera persona por la voz enunciativa como ejemplar o modelo, a fin de generar en los oyentes la intención de imitación, así sucede en el fragmento siguiente:

(8) Soy un hombre del pueblo/ harto de trabajar./ Mi vida es el trabajo, paloma,/ pero me pagan mal./ Las leyes están hechas/ a favor del patrón;/ la ley no escucha al pueblo, paloma,/ aunque tenga razón. / Que no, que no, paloma, no,/ que así que no trabajo yo.¹⁸

Otras veces lo que se presenta como modélico es un deseo, una exhortación, una actitud de cambio de la que quiere contagiarse al interlocutor: “(9) yo no quiero, / verme en el tiempo / ni en la tierra/ ni en el agua sujeto;/ quiero verme en el viento”.

Al tratarse de un discurso en el que predomina el tono lírico, para textualizar la indirección del acto de habla, en no pocas ocasiones, se opta por el simbolismo y la metáfora o se concreta en juegos de estilo, como por ejemplo, el recurso a la contradicción, que ilustra el siguiente ejemplo:

(10) 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 frío¹⁹.

Este tono 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 Chicho añade al romance del prisionero, las fronteras entre ambos mundo son difusas:

(11) Cárcel tengo por fuera,/ cárcel por dentro,/ voy vagando y vagando,/ puerta no k encuentro:/ tener no me importara/ cárcel por fuera,/ si la de aquí adentro/ salir pudiera²⁰.

Tal y como acabamos de ver, tres son los actantes que dominan el juego de interacciones representados en estos textos. Estos entablan entre si un esquema de relación, orquestado por la voz de la primera persona, en el que, a partir de la oposición a la tercera persona, se establece un acercamiento entre los coenunciadores. En este

¹⁸ “*La paloma de la paz*”, Chicho Sánchez Ferlosio, *A Contratiempo*. *op. cit.*

¹⁹ “*Ni aguantar, ni escapar*”, en *Ibidem*.

²⁰ “*Romance del prisionero*”, en *Ibidem*.

contexto resulta muy importante la manera en que se gestione la imagen pública de los interlocutores y la forma en que esta moviliza determinadas estrategias de cortesía.

En la muestra analizada la elección de una formulación directa o indirecta de los actos de habla amenazadores de las imágenes públicas²¹ tiene bastante que ver con la relación de jerarquización de los interlocutores, implícita en el intercambio. Así, encontramos FTA (*Face Threatening Acts*) contra la imagen positiva de la tercera persona, destinados a reforzar la imagen de la primera persona frente a la del oponente. También encontramos FTA contra la imagen negativa, que tratan de someter el comportamiento de la tercera persona a la orientación perlocutiva de la primera. Y, por último, FTA contra la imagen de la segunda persona, destinados a reforzar la posición vertical de la primera persona. Comentaremos brevemente algunos ejemplos.

En los fragmentos siguientes encontramos distintas estrategias, con distintos niveles de indirección, para los FTA a la imagen positiva de la tercera persona: el insulto, la crítica o el establecimiento de comparaciones:

(12) Menudos demagogos, con sus perros de presa [...] ²².

(13) 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 engaño²³.

(14) Cuando canta el gallo negro es porque se acaba el día [...] el gallo rojo es valiente pero el negro es traicionero²⁴.

Los FTA contra la imagen negativa de la tercera persona, que buscan modificar su comportamiento, también pueden formularse de forma más directa, mediante la amenaza, con el verbo *advertir* en (15) o, a través, de actos de habla indirectos, como, por ejemplo,

²¹ Las teorías pragmáticas se interesan por la vulnerabilidad la imagen pública y ananlizan los juegos estratégicos desplegados por los enunciadoreos a fin de protegerla y mitigar su posible exposición. Muchos actos de habla amenazan una u otra de las imágenes públicas, por ello Brown y Levinson proponen el concepto de *Face Threatening Acts* (FTA) para designar estos actos amenazadores de las imágenes públicas. En realidad, la gestión de la interacción social se orienta a evitar estas amenazas que dificultarían los intercambios y, así, las estrategias de cortesía no son más que elementos lingüísticos destinados a compensar el grado de amenaza potencial de los actos de habla. Tres son los factores que determinan la cantidad y el tipo de estrategias de cortesía: 1) el poder relativo entre los interlocutores, es decir el grado de jerarquización de la relación 2) la distancia social entre los interlocutores, a saber el conocimiento previo (desconocidos, conocidos, amigos íntimos,...) de los interlocutores, y, por último, 3) el grado de imposición de los actos de habla.

²² "Malditas elecciones", Chicho Sánchez Ferlosio, inédito.

²³ "Si las cosas no fueran", Chicho Sánchez Ferlosio, *A Contratiempo. op. cit.*

²⁴ "Gallo rojo, gallo negro", en *Ibidem*.

mediante la expresión de deseos: “(15) Gallo negro, gallo negro/ gallo negro te lo advierto/ no se rinde un gallo rojo/ sólo cuando ya está muerto”²⁵.

Las amenazas a la imagen negativa dirigidas al “tú” buscan dirigir su comportamiento, 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, tal y como se analizó anteriormente.

Todos los ejemplos comentados sirven para reforzar la configuración enunciativa del género, puesto que perjudican la imagen de la tercera persona y refuerzan la de la segunda, a través de un juego persuasivo que busca atraer el consenso del auditorio, representado en esa segunda persona.

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 voz que crítica 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. Todo este juego permite reforzar la creación de un endogrupo, representado de forma deíctica con pronombres de primera persona del plural y con sintagmas nominales. En la generación y el mantenimiento de esta sensación identitaria, fundamental para el cierre semántico de estos textos, se utilizan técnicas de despersonalización que se concretan en FTA contra la imagen positiva de la tercera persona. Estas estrategias retóricas permiten a la primera persona acercarse a la audiencia. Los recursos polifónicos operan en esta misma dirección, puesto que multiplican el carácter apelativo de los enunciados al subsumir en un único discurso las perspectivas de distintos locutores.

²⁵ “Gallo rojo, gallo negro”, Chicho Sánchez Ferlosio, *A Contratiempo*. *op. cit.*