



COMILLAS
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

**Vehicular la creación de una identidad nacional nueva:
Análisis de estructuras propias del discurso ideológico
en dos cantautores de la Nueva Canción Chilena.**

Autora: Ana Santorum Martínez

Directora: María Dolores Rodríguez Melchor

10 / mayo / 2020

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Departamento de Traducción e Interpretación y Comunicación Multilingüe

Grado en Traducción e Interpretación

Relación de siglas

CDA	<i>Critical Discourse Analysis</i> / Análisis Crítico del Discurso
CEPAL	Comisión Económica para América Latina y el Caribe
CIA	<i>Central Intelligence Agency</i> / Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos
DICAP	Discoteca del Cantar Popular
MIR	Movimiento de Izquierda Revolucionaria
NCCH	Nueva Canción Chilena
UP	Unidad Popular
URSS	Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

Índice

1.	<i>Finalidad y motivos</i>	3
2.	<i>Estado de la cuestión</i>	4
2.1.	El contexto político del momento	4
2.2.	Relevancia de la canción protesta	7
2.3.	Perspectivas lingüísticas sobre la transmisión de ideología.....	12
3.	<i>Marco teórico</i>	16
4.	<i>Metodología</i>	18
5.	<i>Estudio de las letras de la NCCH</i>	20
5.1.	Violeta Parra	20
5.1.1.	<i>Hace falta un guerrillero</i> , 1961	20
5.1.2.	<i>Yo canto la diferencia</i> , 1961	22
5.1.3.	<i>Y arriba quemando el sol</i> , 1965.....	24
5.1.4.	<i>Cantores que reflexionan</i> , 1966.....	25
5.1.5.	<i>Miren cómo sonríen</i> , 1971	26
5.2.	Víctor Jara	27
5.2.1.	<i>Plegaria a un labrador</i> , 1969	27
5.2.2.	<i>Te recuerdo Amanda</i> , 1969	28
5.2.3.	<i>El alma llena de banderas</i> , 1971	29
5.2.4.	<i>Vientos del pueblo</i> , 1973	30
5.2.5.	<i>Manifiesto</i> , 1974 (póstuma).....	32
6.	<i>Comparación y análisis de los resultados</i>	33
7.	<i>Conclusiones</i>	38
8.	<i>Referencias</i>	41
9.	<i>Anexo</i>	45
	Transcripción de las canciones de Violeta Parra	45
	<i>Hace falta un guerrillero</i> , 1961.....	45
	<i>Yo canto a la diferencia</i> , 1961.....	46
	<i>Y arriba quemando el sol</i> , 1965.....	47
	<i>Cantores que reflexionan</i> , 1966.....	48
	<i>Miren cómo sonríen</i> , 1971.....	49
	Transcripción de las canciones de Víctor Jara	50
	<i>Plegaria a un labrador</i> , 1969.....	50
	<i>Te recuerdo Amanda</i> , 1969.. ..	51
	<i>El alma llena de banderas</i> , 1971.. ..	52
	<i>Vientos del pueblo</i> , 1973.. ..	53
	<i>Manifiesto</i> , 1974 (póstuma).. ..	54

1. Finalidad y motivos

La Nueva Canción Chilena (NCCH) se inscribe dentro del boom de la canción protesta de los años sesenta y setenta. A través de sus musicalidades, que retoman expresiones propias de los pueblos andinos y de grupos populares, y de sus letras, que vehiculan un nuevo discurso político, la NCCH consigue crear un diálogo nacional en torno a una ideología progresista concreta, que dialoga con movimientos similares en el resto del continente y del mundo. Su relevancia a la hora de crear una nueva identidad nacional es tal que, en el momento del golpe de Pinochet, y a modo de símbolo, a Víctor Jara le rompen los dedos y le cortan la lengua al matarlo: ya no puede crear música.

En este TFG se propone analizar las letras de una selección de canciones clave de dos de los autores más destacados de la NCCH: el ya mencionado Víctor Jara y Violeta Parra. ¿Cómo vehiculan sus ideas políticas? ¿De qué manera contraponen el ‘nosotros’ de esta nueva identidad nacional frente a los ‘otros’, representantes de las élites del momento? De este modo se quiere examinar la importancia del lenguaje a la hora de acercar ideas políticas a la masa. ¿Se pueden considerar las letras de este género musical como discurso ideológico? De ser así, ¿qué estrategias lingüísticas propias de estos discursos podemos encontrar?, ¿cómo ayudaron estas a politizar al oyente y a crear una nueva identidad nacional para un grupo social anteriormente desposeído de papel político? La NCCH logró conectar con capas populares de la sociedad: ¿se debe esto a las estructuras discursivas presentes en estas canciones, que consiguieron conectar con el público a través de un lenguaje fácilmente comprensible?, ¿las referencias que hacen al contexto político del momento se articulan en torno a temas conocidas popularmente? Para llevar a cabo este análisis nos apoyaremos en teorías del análisis crítico del discurso (CDA, por sus siglas en inglés), en la sociología lingüística de autores como Teun Van Dijk (1998, 2010, 2015) y en las teorías de Paul Chilton (2004) sobre ideología, entre otros.

El interés por este tema es doble. Por un lado, radica en mi gusto personal por la canción de autor y la posibilidad de relacionar el estudio de estas letras con corrientes políticas, lo que suscita mi interés como alumna de Relaciones Internacionales. Ya había comenzado a explorar este tema, aunque bajo otro punto de vista, en un trabajo anterior, en el que analizaba el papel de la canción protesta en las dictaduras del Cono Sur. Así, en el presente trabajo recupero, en cierta medida, uno de los trabajos que más me interesaron del doble grado. Por otro lado, este tema de investigación es de gran interés por su

actualidad. Hoy en día se construyen hegemonías ideológicas y culturales a través de plataformas como Netflix, un agente de poder blando que logra cohesionar a las sociedades occidentales (u occidentalizadas) sobre qué discursos son más o menos aceptables, de forma que esta nueva forma de cultura, igual que hizo la NCCH, tiene la capacidad de crear ideas políticas. Además, vivimos en un momento histórico en que distintos grupos intentan articular nuevas narrativas, tanto de un signo político como de otro; por lo que resulta interesante estudiar cómo estos procesos se llevaron a cabo en el pasado, concretamente a través de la música. Por lo tanto, el estudio del lenguaje político de estas canciones puede ayudarnos a entender los procesos de creación de identidades ideológicas, dándonos herramientas para comprender las narrativas que emergen en la política actual.

2. Estado de la cuestión

Antes de analizar las letras de los dos cantautores ya mencionados, Víctor Jara y Violeta Parra, es necesario centrar el contexto histórico, político y lingüístico de este trabajo. Solo centrandos estos tres contextos podremos entender el calado, intención e importancia de las letras que nos proponemos analizar, y extraer así conclusiones relevantes y pertinentes. Por este motivo, esta sección se divide en tres apartados, cada uno destinado al análisis del contexto histórico, social y, más relevante en este trabajo, lingüístico relacionado con la Nueva Canción Chilena.

2.1. El contexto político del momento

El período del auge de la canción protesta en las décadas de 1960 y 1970 coincide con unos años políticamente muy convulsos en todo el mundo, que sin duda ayudaron a popularizar este género y que explican su éxito y buena aceptación en amplios sectores de la sociedad, especialmente en aquellos donde los individuos se sentían desposeídos de poder político. En este apartado se exploran algunos de los acontecimientos más relevantes y que nos ayudarán a entender las letras que nos proponemos analizar en su contexto.

Los años sesenta comenzaron bajo la influencia de tres hechos que desestabilizaron las relaciones de poder en el marco de la Guerra Fría y trastocaron las esferas de influencia de ambos bloques, el capitalista encabezado por los Estados Unidos y el comunista, por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Estos acontecimientos fueron la victoria de la Revolución Cubana (1953-1959); el desarrollo del Movimiento de Países No Alineados, fruto de la Conferencia de Bandung de 1955; y la retransmisión por

televisión de la guerra de Vietnam. El establecimiento del régimen comunista en Cuba representaba una cercanía geopolítica de la URSS al territorio estadounidense sin precedentes, lo que desató importantes tensiones en la región, como lo fue la crisis de los misiles de 1962. Por otro lado, la expansión del Movimiento de Países No Alineados contribuyó también a la volatilidad de las relaciones internacionales de la época: un grupo de países del tercer mundo, recién descolonizados y sumergidos en diferentes procesos de consolidación nacional, era capaz de presentar una vía alternativa a la dicotomía de poderes establecida por la Guerra Fría. Ambos sucesos contribuyeron al auge de los procesos de liberación nacional en todo el Sur global y, unidos al impacto de la guerra de Vietnam, subrayaron la debilidad de Estados Unidos, a quien no hacía falta ganar militarmente para vencer (Pastor Verdú, 2008). Siguiendo esta lógica, aparecieron multitud de movimientos de liberación nacional y guerrillas, siendo especialmente relevantes para nuestro trabajo los surgidos en América Latina, donde se produjo una mayor desestabilización de las relaciones de poder, abocando al continente, en muchos casos, a la violencia y el establecimiento de regímenes autoritarios de uno y otro signo político. Esta coyuntura alimentó sentimientos antiestadounidenses en la región, que se enfervorizaron tras la muerte de Ernesto «Che» Guevara en Bolivia en 1967 (*ibid.*).

De este modo, los años sesenta fueron convulsos en el plano interno de cada país. Algunos académicos afirman que en este período se produjo una revolución en el sistema-mundo: «las realidades cultural/ideológicas de ese sistema-mundo han sido cambiadas de manera definitiva por el acontecimiento [las revueltas del 68], que es él mismo la cristalización de ciertas tendencias estructurales endógenas de larga duración del sistema» (Wallerstein, 1993, p. 97). Este cambio se fundamentó en el aumento de jóvenes que accedían a la universidad y aspiraban a una vida mejor, más democrática y con menos desigualdades, auspiciada por una revolución científico-técnica y reflejada en sus expresiones contraculturales (Pastor Verdú, 2008). Por ello, nacieron en estos años diferentes movimientos que, gracias a la expansión de los medios de comunicación y la creciente globalización, influyeron también fuera de las fronteras de los países en que se producían. En Estados Unidos, una gran parte de la población estaba desafiando el *statu quo* por dos motivos principales: la lucha por los derechos civiles y la oposición a la guerra de Vietnam que lideraban grupos como el Movimiento por la Libre Expresión (García Martín, 2018). Estos movimientos, a menudo entrelazados, situaban en el centro de la política a grupos que anteriormente no estaban involucrados en ella: afroamericanos y jóvenes, muchos de ellos universitarios, que buscaban nuevas estructuras políticas,

económicas y sociales más libres. Es decir, los movimientos antibelicistas y en favor de los derechos civiles crearon un nuevo movimiento que pronto se expandió en el mundo occidental: el movimiento *hippie* (García Martín, 2018). Esto tuvo una gran importancia no solo dentro de los Estados Unidos, donde los jóvenes buscaban una nueva definición de justicia, sino también fuera, donde muchos otros estudiantes reclamaron para sí nuevas relaciones sociales y rechazaron la injerencia bélica en terceros países. Tal vez uno de los hitos que mejor ejemplifican cómo la contracultura quiso convertirse en una revolución es el Mayo del 68 francés, que empezó como una revuelta de estudiantes y acabó como una huelga general que pretendía no solo transformar la Francia de De Gaulle, sino también cuestionar cómo las sociedades de posguerra habían construido un régimen de bienestar que ocultaba la explotación y dominación de los países del Sur global (Pastor Verdú, 2008). Se ve en estos movimientos cómo se rompía el consenso posterior a la Segunda Guerra Mundial, un proceso que no era exclusivo en el bando capitalista, sino que se producía también más allá del Telón de Acero, como sucedió en la primavera de Praga y el marzo polaco. Que todas estas revueltas estudiantiles se produjeran en 1968 responde, según los académicos, a un fenómeno de crisis en la cultura política basado en un cambio en las jerarquías de poder, de prestigio y de valores (Modzelewski, 2018).

América Latina no quedó al margen de este cambio de paradigma y del empuje de los jóvenes. En este período se popularizó el foquismo en todo el continente, debido al impacto del Che Guevara y de la publicación del libro de Debray *Revolución en la revolución* (Chirinos, 2008), una corriente de izquierdas que proponía una organización revolucionaria en torno a guerrillas, como había ocurrido en Cuba. Así, como ya se ha señalado, proliferaron los movimientos guerrilleros en activo, siendo uno de los primeros el brasileño. A su vez, y tal vez en respuesta a estos, en países como Argentina y Uruguay se reprimía con mayor ahínco a líderes populares y sindicatos (*ibid.*): la política se polarizaba en dos bloques que cada vez chocaban más, el de la élite y el de los estudiantes e intelectuales de izquierdas. Chile es un gran ejemplo de esto.

Desde el gobierno de Eduardo Frei (1964-1970), la sociedad y la política chilenas se polarizaron y la violencia fue ejercida de forma recurrente tanto por el Estado como por proyectos civiles como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (Palieraki, 2012). En la década de los sesenta, la red académica de Chile era de las mejores de América Latina y el país se convirtió en sede de importantes instituciones internacionales como la CEPAL, un proceso que atrajo a un gran número de intelectuales y estudiantes al país (Lozoya López, 2016). En este sentido, vemos que Chile experimentaba un proceso

similar al de otros países desarrollados, y estos intelectuales se involucraron en la política del país y en el desarrollo de corrientes de pensamiento de izquierdas. Lo que diferencia a Chile es que las desigualdades no eran solo urbanas, sino que gran parte del problema residía en la marginalización del campesinado. En este sentido, Frei, demócrata-cristiano, hizo un buen trabajo al poner en marcha una reforma agraria y un proyecto de promoción popular que incluía una reforma educativa, lo que fue un gran avance en las demandas de los más pobres (Kennedy & Murray, 2012), pero no consiguió reducir la desigualdad de ingresos entre ricos y pobres (González Pérez, 2011) ni, por tanto, estabilizar al país ni evitar el uso de la violencia desde las instituciones del Estado. Sin embargo, a pesar de la represión estatal contra líderes populares, el sistema parlamentario chileno era multipartidista y permitía la participación de partidos de izquierda, como la plataforma de Unidad Popular (*ibid.*), por lo que a pesar del recurso a la violencia de grupos como el MIR fue posible proponer una vía pacífica y democrática al socialismo que no fue censurada, conocida como «vía chilena al socialismo» y liderada por Salvador Allende. Así, el 4 de septiembre de 1970, Allende se convirtió en el presidente de Chile y puso en marcha una serie de reformas que buscaban atajar las desigualdades, aunque esto no hizo disminuir la inestabilidad del país y la polarización persistió. Durante los mil días de Allende, Chile ingresó en el Movimiento de Países No Alineados, una declaración de su posicionamiento panamericano y contrario a la injerencia estadounidense (Valenzuela Reyes, 2017). El experimento del socialismo en Chile acabó violentamente el 11 de septiembre de 1973, cuando Pinochet, ayudado por la CIA, irrumpió en el Palacio de la Moneda e instauró un régimen dictatorial extremadamente represivo.

2.2. Relevancia de la canción protesta

La canción protesta traslada al oyente, a través de sus letras, mensajes políticos y sociales comprometidos. En este sentido, este género musical pretende vehicular un discurso con el que provocar un cambio radical en las estructuras sociales, económicas y políticas existentes (Robayo Pedraza, 2015). Este carácter especial, que no busca simplemente alcanzar la belleza o perfección musical, hace que el auge de la canción protesta de la década de 1960 no nos extrañe, pues el contexto político internacional, como ya se ha analizado, propiciaba el interés de los jóvenes por este tipo de mensajes. Sin embargo, la canción protesta no es un movimiento unitario en todo el mundo, y han de distinguirse y reconocerse las particularidades propias de la canción protesta latinoamericana, en la que se inscribe la Nueva Canción Chilena (NCCH).

Una de las características con las que hemos de ser más cuidadosos al hablar de la canción protesta es que existe una fractura entre la producida en el mundo anglosajón y el latinoamericano (Pino-Ojeda, 2015). Mientras que los autores de la canción protesta anglosajona, fundamentada en los movimientos antiguerra y *hippies*, se convirtieron rápidamente en ídolos de masas, sus mensajes no lograron permear en el público latinoamericano ni despertar su interés. En la década de 1960, los jóvenes latinoamericanos estaban inmersos en movimientos de descolonización y antiimperialistas, lo que los llevó a distanciarse ideológicamente de la canción protesta producida en Estados Unidos e Inglaterra (*ibid.*). De hecho, según la perspectiva de muchos cantautores del momento, una de las estrategias para contribuir al derrumbe de la opresión era liberarse de la penetración cultural ejercida por los Estados Unidos (Pérez Flores, 2012), por lo que se hacía evidente la necesidad de consolidar un estilo propio de canción protesta. Este estilo propiamente latinoamericano, radicado en un espíritu de combate, encontró en Cuba un importante referente, y así lo afirmaba el propio Víctor Jara:

«La canción de contenido revolucionario surge con ímpetu poderoso, vitalizando los valores esenciales del canto. Con su canto, los pueblos oprimidos por países extranjeros se revelan, combaten y denuncian a los culpables de su opresión. Esta canción les habla de su tierra y de la necesidad de recuperar todo aquello que les había sido robado (...) Por eso en su temática aparece el pueblo cubano, como estrella guía de la revolución que vive actualmente la América Latina».

Víctor Jara, recogido en Contreras Lobos, 1978, p. 22

Cabe destacar, antes de proseguir, que aunque la creciente admiración hacia Cuba sirvió para crear un movimiento musical común en Latinoamérica, simbolizado en la celebración del Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta en La Habana en 1967, también propició que ambos bandos del espectro político se reafirmasen en sus creencias, aumentando la distancia ideológica entre ambos y haciendo más irreconciliables sus posturas que nunca (Milstein, 2016), lo que sin duda hizo aumentar las tensiones políticas internas en los países latinoamericanos. Pero volvamos a analizar las palabras de Jara. Esta su última frase, Jara se refiere a la revolución de América Latina, revelando así una de las características inherentes a la canción protesta del momento: su necesidad de abordar a América Latina como «la patria grande», una nacionalidad común y más amplia que tendría que actuar como parachoques común ante la amenaza imperialista de Estados Unidos, impidiendo a su vez la fractura de América Latina en

movimientos nacionalistas más pequeños (Pino-Ojeda, 2015). Muchas canciones reflejan esta idea de la América Latina común, sirviendo como ejemplo pertinente al presente ensayo la canción de Violeta Parra *Los pueblos americanos*: «Señor fiscal, / que la América sea / solo un pilar. / Cuándo será ese cuando, / señor fiscal. / [...] Solo un pilar, ay sí, / y una bandera» (1966).

La canción protesta actuaba entonces como un vehículo para la creación de una nueva conciencia y del despertar de un combate sin elitismo ni paternalismo, teniendo como cometido convocar a los grupos oprimidos, obreros y campesinos en su mayoría, a romper los lazos de dependencia que los oprimían (Pérez Flores, 2012). Se construía así una dinámica grupal, de la que autores y oyentes se sentían parte, y que, según su propia percepción, representaba al pueblo y estaba a su servicio (*ibid.*). Por este motivo, aunque se entendiese que América Latina era la patria grande, en la canción protesta también había espacio para la creación de nuevas identidades colectivas propias de cada país, siendo este un aspecto esencial de la Nueva Canción Chilena.

En los años sesenta, al tiempo del *boom* de la NCCH, los partidos políticos de izquierdas adoptaron, en su intento por representar los intereses de los trabajadores del país, un lenguaje obrerista que, en lugar de darles popularidad, alejó de su imaginario a la mayoría de su base de votantes potencial, que estaba constituida por campesinos o trabajadores precarios no obreros (Contreras Román, 2016). Es decir: estos partidos chilenos fallaron en su análisis de la realidad política del país y se centraron en conceptos propios de la realidad europea del momento, lo que impidió que sus propuestas creasen una nueva identidad u ofreciesen un sentimiento de pertenencia. Tampoco el Estado lograba incluir a las masas populares en la creación de una nueva identidad nacional: su estrategia se fundamentaba en la cultura, en concreto en la definición de la Música Típica; una idea que, como veremos, no iba del todo desencaminada. La definición estatal de Música Típica falló en su calado, pues solo se permitía incluir dos géneros musicales en el repertorio, la cueca y la tonada, radicados en el centro del país e íntimamente ligados a los gustos de los patrones de las haciendas (Contreras Román, 2016), por lo que el grueso de la sociedad no se sentía identificado ni atraído por ella. Sin embargo, Violeta Parra, que empezó a trabajar como recopiladora de Música Típica, supo incluir formas folclóricas provenientes de todas las regiones del país, que compaginó con reivindicaciones sociales y políticas en sus letras (*ibid.*), logrando así unir con éxito las estrategias del Estado y de los partidos políticos de izquierdas. Este éxito radicaba en que la resignificación de lo folklórico, que ahora incluía una dimensión política inédita que

abría el espacio artístico y, por tanto, el espacio común, a sujetos históricamente desposeídos de voz, situando en el centro del diálogo a obreros, campesinos y mujeres (Rodríguez Aedo, 2017). Este estilo se convirtió así en el sello de identidad de la NCCH, siendo innegable la influencia de Parra, tal y como confiesa Víctor Jara en su canción *Manifiesto*: «Aquí se encajó mi canto / como dijera Violeta / guitarra trabajadora / con olor a primavera» (1974). El éxito de esta fórmula fue tal que algunos de los instrumentos propios del folklore andino que se habían integrado en la NCCH fueron prohibidos tras el golpe de Estado de 1973 (González, 2012), evidenciando que la conexión entre revolución y música tradicional era íntima, fuerte y amenazadora para el régimen de Pinochet. De hecho, sin esta unión, es probable que Allende no hubiese ganado las elecciones de 1970.

Esta asociación entre música y revolución política se había consolidado a medida que se formalizaban estructuras alrededor de la Nueva Canción Chilena y se entrelazaba este movimiento cultural, en un principio espontáneo, a la política formal. Por un lado, en 1969 se creó la Discoteca del Cantar Popular (DICAP), el sello discográfico que hizo posible la difusión masiva del cancionero de la NCCH por radio (Schmiedecke, 2014) y que estaba operado por las Juventudes Comunistas (Spener, 2016). La DICAP ofrecía la posibilidad de grabar a artistas que normalmente, por sus letras politizadas, quedaban fuera del circuito musical comercial, por lo que muchos de los músicos de la NCCH salieron del anonimato gracias a ella (Schmiedecke, 2014). Además, la DICAP estableció un sistema de distribución propio, basado en el apoyo de los militantes del Partido Comunista, que conseguían hacer llegar las remesas de discos a librerías, tiendas de discos y particulares (*ibid.*). Por si esto no fuese suficiente símbolo de unión entre la NCCH y los movimientos políticos de izquierda, muchos de los cantautores, como el propio Víctor Jara, eran militantes del Partido Comunista o de la plataforma Unidad Popular (UP) encabezada por Allende (Rodríguez Aedo, 2017). Esta alianza entre política y música cobró un nuevo significado en la preparación de la campaña presidencial de Allende, y no solo porque las letras de la NCCH ya habían problematizado, reflexionado y acercado al público los temas que se incluían en su programa político (Rolle, 2001), sino porque la NCCH había conseguido crear una identidad nacional tan fuerte que «no hay revolución sin canciones» (Salvador Allende, 1970).



Figura 1. Allende en el Teatro Caupolicán rodeado de cantantes, entre ellos Jara (Autor desconocido, 1970).

Muchos académicos coinciden en que los temas abordados en las letras de la NCCH ayudaron a consolidar, unificar y hacer accesible lo que se conoce como vía chilena al socialismo (Rolle, 2001), que propugnaba el triunfo del socialismo y la culminación del proceso revolucionario por medio de la victoria electoral. Esta propuesta se popularizó en todo el mundo tras la victoria de Salvador Allende en 1970, que materializaba esta visión tan defendida por los cantantes de la NCCH. Citar todas las canciones que ejemplifican este apoyo excede el enfoque del presente monográfico, pero hemos de citar, aunque sea someramente, tres canciones clave que demuestran que la NCCH vehiculó una nueva identidad nacional capaz de movilizar a un sector muy amplio de la sociedad, que hasta ese momento no había sido incluido en espacios políticos. La primera es el propio himno de campaña de UP *Venceremos*, en el que se presenta a Allende como abanderado de la causa popular y se resalta a la colectividad como protagonista. Pero quizás sean más relevantes *Unidad Popular* (1970), de Ángel Parra, y *Canción del poder popular* (1970), de Luis Advis y Julio Rojas. El interés de estas dos reside en que no fueron encargadas por el partido para la campaña, sino que fueron escritas por voluntad de estos cantantes para mostrar su apoyo y trasladar su mensaje a sus oyentes, haciendo hincapié en la necesidad de ganar por la vía electoral y apoyar a UP para garantizar un futuro mejor (Rolle, 2001).

El 4 de septiembre de 1970, Salvador Allende fue elegido presidente de Chile, y puede que gran parte de su éxito estuviese basado en el apoyo prestado por la Nueva Canción Chilena, como se ha analizado en este apartado. La NCCH, a través de sus letras y temas politizados, consiguió construir una identidad nacional de signo progresista, que caló en amplios sectores de la sociedad en los años sesenta, y que culminó en la victoria de

Allende. Esto no significa, por supuesto, que no hubiese otros grupos contrarios a esta nueva identidad: de hecho, el 11 de septiembre de 1973, Pinochet, con ayuda de los Estados Unidos, derrocó al gobierno de Unidad Popular en un golpe de estado que marcó el inicio de una de las dictaduras modernas más crueles. Mientras se atacaba el Palacio de la Moneda, sonaba en la radio *No nos moverán*, una canción del grupo Tiempounuevo grabada en la DICAP y que se había usado recurrentemente en los mítines de UP (Spener, 2016), quizás una despedida de la Nueva Canción Chilena mientras el proyecto que había ayudado a construir se derrumbaba. Después de este momento, se persiguieron a los cantantes de este movimiento y se prohibieron muchos de los instrumentos empleados en estas canciones. A pesar de la represión, la NCCCH se transformó en canción de resistencia y, desde la clandestinidad o el extranjero, continuó produciéndose después de 1973.

2.3. Perspectivas lingüísticas sobre la transmisión de ideología

Tras haber descrito, desde una perspectiva histórica, cómo la Nueva Canción Chilena fue capaz de vehicular una nueva identidad política en Chile, siendo un factor decisivo en la articulación de protestas sociales y la victoria de la plataforma de Unidad Popular encabezada por Salvador Allende, hemos de tratar de comprender las estructuras y estrategias sociolingüísticas que permitieron que estas canciones tuviesen tanto poder de influencia y movilización. Por supuesto, no pretendemos analizar las melodías o musicalidades de estas composiciones, pues escapan tanto a nuestros conocimientos como a los parámetros de investigación propuestos en el presente trabajo. Sin embargo, es relevante mencionar, aunque sea someramente, la importancia de las canciones en la transmisión de ideas: este medio artístico es una forma de comunicación inherente a todos los grupos humanos y épocas, y es para muchos lingüistas el primer lenguaje, ya que ayuda a estructurar enseñanzas de cualquier ámbito (Giménez Fajardo, 2016). Es decir, las canciones sirven como medio de conocimiento y son un altavoz de ideas. Poseen la capacidad de crear sentimientos de pertenencia, facilitan la memorización indirecta de información y ayudan a describir realidades cotidianas, desconocidas e imaginarias que pueden influir en los roles sociales de los grupos (*ibid.*). Todo esto se consigue porque la música es el *pathos* (la emoción), que ayuda a conectar emocionalmente con el público, mientras que la letra es la *ratio* (la razón), que transmite los aspectos intelectuales mencionados (*ibid.*). Por considerar a las letras de las canciones la *ratio* o razón, podemos tratar a estos textos como vectores de ideología, y por ello podemos analizarlos desde la sociolingüística en el presente trabajo.

Según muchos académicos, definir qué es ideología resulta complicado, pues es una mezcla de otros conceptos como historia, poder, política, sociedad, clase, grupo e información (van Dijk, 1998), y muy pocos se ponen de acuerdo en el peso de cada uno en la formación de esta. Sin entrar en este debate, en términos generales, se entiende por ideología el conjunto de ideas centrales de un individuo, sociedad, época, grupo o movimiento colectivo. Así, la ideología sienta las bases sobre cómo se han de llevar a cabo las relaciones sociales, qué resulta permisible o no en la vida privada y en común de las personas, o cómo se da respuesta a los problemas que surgen en las sociedades, y estas son propuestas presentes tanto en ideologías dominantes como en las de grupos marginales. Al dar respuesta a esas cuestiones, una ideología hegemónica consigue igualar procesos sociales y sirve como estructura social, sentando la base hacia el poder político institucional del grupo que la comparte, y en esto radica su importancia. Para algunos filósofos como Gramsci, resulta imposible el cambio o la evolución de la ideología hegemónica si no surgen intelectuales orgánicos, entendidos como intelectuales que surgen de la masa, sin haber sido alentados por un aparato institucional para transmitir un mensaje concreto, que ayuden a difundir la nueva ideología y crear nuevos consensos sociales (Gramsci, 2017). Pero ¿cómo se transmiten las ideologías?

El discurso, como forma de interacción social, vehicula ideologías y permite que se debatan, afiancen o desarrollen. Es decir, los textos o los diálogos transmiten representaciones de la sociedad, construyen relaciones y estructuras sociales y normalizan o legitiman ciertas ideas (van Dijk, 1998). En este sentido, el discurso, entendido como acto comunicativo, se convierte en una fuerza normativa que permite crear consenso político y consolidar mecanismos sociales (Hague, Harrop, & Breslin, 1998). Parte de este poder se debe a que el discurso permite articular meta-representaciones (Chilton, 2004) y representaciones imaginarias de la realidad que han sido generadas en la mente de los individuos que las transmiten, sin que hayan tomado un estímulo previo (Gärdenfors, 2002), constituyendo esta una característica clave y de vital importancia en la construcción de ideologías. De este modo, el discurso sobre lo imaginado o lo meta-representado permite a los individuos compartir, comparar, refutar o combinar sus puntos de vista sobre el presente y el futuro real o posible (Chilton, 2004). Pero el discurso permite también compartir experiencias y crear una memoria o conciencia compartida, un aspecto fundamental para romper tabúes o para que los individuos que se sientan identificados construyan un grupo propio, que puede influir en la política e ideología general de la sociedad. Por este motivo, la canción protesta fue un agente fundamental en

la creación de identidades: supo poner palabras a experiencias que se creían marginales, lo que contribuyó a crear una conciencia común. Uno de los pocos trabajos que analizan los textos de este género desde la teoría lingüística es el artículo de Vela Delfa en el que se presenta un análisis enunciativo del discurso de la canción protesta. En este se pone de manifiesto la importancia de las experiencias compartidas: al diferenciar al cantante del protagonista, la canción permite a cualquier oyente identificarse con la letra, siendo el uso del 'yo' un altavoz o testigo de los hechos que se narran (Vela Delfa, 2014). De este modo, la canción protesta diferencia entre el 'tú' y 'yo' que crea un 'nosotros', y el 'otro', que es el elemento de opresión responsable de las experiencias que se describen (*ibid.*). Esta es una estrategia recurrente en los discursos ideológicos, ya que permite la polarización de los grupos y la expresión de los conflictos de clase o sociales, por lo que la elección de los pronombres no es baladí, sino que ayuda a solidificar la pertenencia a un grupo (van Dijk, 1998), que es un elemento fundamental en el desarrollo de las sociedades humanas.

Como animales sociales, los seres humanos necesitamos sentir que pertenecemos a un grupo con nuestros iguales, y la ideología consigue cohesionar a quienes comparten ideas, permitiéndoles también diferenciarse de los otros, que no pertenecen a su grupo. En este sentido, la relación entre grupo e ideología es circular pues ambos elementos se retroalimentan respondiendo a ciertas cuestiones clave (quiénes somos, qué hacemos, qué queremos, qué creemos, dónde nos ubicamos en la sociedad y qué tenemos) que fundamentan la división entre el grupo y los demás (van Dijk, 1998). Por responder a esas cuestiones y ser capaz de unir o enfrentar a los individuos, la ideología sirve para el mantenimiento de las estructuras de poder en tanto que es un sistema de valores que regula las relaciones sociales. En el caso de la canción protesta, esto puede verse claramente en su análisis histórico: sus letras consiguieron unir a estudiantes, obreros y campesinos contra las élites nacionales del momento y actores internacionales como los Estados Unidos. Pero para que la canción protesta tuviese ese poder necesitó apoyarse en la difusión masiva de sus letras a través de la radio o redes informales de transmisión, como las de la DICAP. Este apunte no resulta sorprendente si reflexionamos en cómo la ideología siempre ha necesitado un medio de comunicación de masas que llegase a toda la sociedad para poder afianzar las estructuras sociales que propone: por ejemplo, las religiones se transmitieron y mantuvieron relaciones sociales propias gracias a la creación de redes de templos que cubrían todo el territorio. En este sentido, que los mensajes de la NCCH se integrasen en canciones facilitó sobremanera su difusión, pues como hemos

comentado anteriormente, las canciones son fáciles de memorizar, por lo que sus propuestas políticas podían compartirse con mayor facilidad. Pero, además de todo esto, ¿qué características tiene el discurso político efectivo desde un punto de vista lingüístico?

Para algunos expertos en pragmática conversacional como Grice, la comunicación de ideas ha de cumplir cuatro máximas que miden la pertinencia de las intervenciones (Grice, 1989); sin embargo, estas son demasiado rígidas para ser aplicadas al objeto de nuestro estudio. Las letras de las canciones de la NCCH, en tanto que poesía, incluyen elementos retóricos que desbordan las máximas de la pragmática para que el oyente pueda captar matices, intenciones y este resulte, en conjunto, más interesante y atractivo. Por este motivo, para entender la lógica del discurso que estas letras articulan es necesario realizar un análisis interdisciplinario amplio, en el que se tengan en cuenta teorías sobre los actos de habla, estilo, retórica, sociolingüística y variación del discurso, incluyendo de alguna forma el contexto del mismo, la posición de los hablantes, teorías políticas e históricas pertinentes, funciones culturales e incluso puntos de vista de la psicología (van Dijk, 1998). Pretender realizar un análisis tan interdisciplinar de las letras que proponemos en el presente trabajo nos resulta imposible principalmente porque resultaría tan amplio y complejo que sobrepasaría los límites de nuestro conocimiento y de la extensión prevista de nuestro estudio. Además, en muchos aspectos, un análisis de este calado sobre la Nueva Canción Chilena resulta virtualmente inabarcable pues parámetros como el contexto o las funciones culturales pueden ser distintos cada vez que se interpretaron estas canciones en directo, por ejemplo.

Por estas razones, es necesario acotar los términos del análisis lingüístico que pretendemos llevar a cabo. Una propuesta de estos parámetros es la de Fernando Reyes Matta, compuesta por seis proyecciones: síntesis, hacer sencillas ideas complejas; ruptura, proponer nuevas ideas; anticipación, proponer cambios; convocatoria, capacidad de movilización; denuncia y confrontación (Reyes Matta, 1988). Estos parámetros son el punto de partida del estudio de Donas (2015), que analiza las letras de canciones emblemáticas de este género desde la lingüística. Sin embargo, consideramos que estas seis áreas son limitadas y tratan más del contenido de la canción y su temática que de la estructura del discurso en sí, por lo que preferimos apoyarnos en los parámetros propuestos por Teun van Dijk en su teoría del *Critical Discourse Analysis* (CDA) y que presentaremos con mayor profundidad a continuación.

3. Marco teórico

El enfoque interdisciplinar del *Critical Discourse Analysis* abarca una serie de parámetros que tienen como objetivo la identificación de estructuras comunes en textos como como libros, debates parlamentarios, declaraciones institucionales o artículos de periódico cuya finalidad es la transmisión ideológica (Van Dijk, 2010). Por la naturaleza poética de las letras de las canciones es probable que no todos los parámetros observados por Van Dijk estén presentes en nuestros textos, por lo que fue necesario identificar aspectos clave del discurso ideológico y concretar la amplitud de parámetros propuestos inicialmente en el CDA.

Una de las estructuras que se analiza en el CDA y que resultaría pertinente en el estudio de la Nueva Canción Chilena es la posición y elección léxica. Los grupos ideológicos son capaces de dar nuevas acepciones a vocabulario común o emplear el léxico común para denotar o connotar otros significados, quizás ligados a sus propias experiencias o contexto: el estilo léxico basado en la ideología puede mostrar la posición de los individuos en relaciones de poder entre dominantes y dominados (u oprimidos) (van Dijk, 1998), por lo que tiene gran relevancia la elección de los pronombres, como ya se ha adelantado. Esta elección de los pronombres permite modular qué personaje es el héroe o el villano, el opresor o el oprimido, qué relaciones sociales se alaban o rechazan, cómo se organizan las actitudes ideológicas, etc. Esta representación del mundo a través de los pronombres influye a su vez en la sintaxis del texto, pues el uso de pasivas o activas, nominalizaciones u otras estructuras como frases relativas permite al autor poner el foco en un personaje/idea u otro (*ibid.*). Otras estrategias para resaltar conceptos incluyen el uso de metáforas, comparaciones o ironía. De este modo, las figuras retóricas ayudan a que el discurso sea persuasivo y transmita de forma evidente aquello que al autor le parece más o menos deseable, y ayudan a manipular al oyente para que incluya estas valoraciones en propia visión del mundo, por lo que resultan increíblemente efectivas en la transmisión ideológica (*ibid.*). Además de las estructuras propias del texto, también influye el contexto en que se emite el discurso, como hemos reiterado anteriormente, ya que este elemento determina cómo los oyentes del discurso perciben, interpretan y representan mentalmente las características de la situación social. Aunque el contexto puede variar según la realidad personal del oyente, el contexto es unitario en tanto en cuanto se fundamenta en una información compartida que influye en las esperanzas del oyente sobre la situación social descrita, en los referentes anteriores sobre

situaciones similares, creencias sobre la situación, conocimientos socioculturales sobre otros medios de transmisión de ideas, discursos similares que ya habían escuchado o el propio discurso y su desarrollo (*ibid.*). Esta información compartida puede provenir de estándares científicos, noticias, prejuicios y supersticiones, mensajes institucionales, discursos anteriores sobre la misma temática que reiteran ciertas características, u otras fuentes que contribuyen a crear una psicología grupal (Van Dijk, 2010).

Teniendo en cuenta estos parámetros, queda claro que el CDA estudia una serie de áreas sociolingüísticas entre las que se encuentran los temas del discurso, la coherencia del mismo según el lugar en que se comparte, la descripción de los actores a los que apela, el nivel de detalle y precisión de lo que se describe, la información que se presupone que el receptor conoce, las acepciones que ha dado al léxico y la elección de este, su credibilidad y capacidad de argumentación, las metáforas de las que se sirve y otras figuras retóricas que pueda incluir, la gramática y sintaxis del texto, y las estructuras no verbales que puedan estar presentes en el momento en que se formula (Van Dijk, 2010). Estos elementos se pueden concretar en siete estructuras propias del discurso ideológico, tal y como afirma el propio van Dijk y que nos resultan interesantes y efectivas a la hora de tratar la letra de las canciones como discurso ideológico, así que nos fundamentaremos en ellas para desarrollar nuestro estudio. En la tabla a continuación resumimos los siete parámetros:

Tabla 1. Parámetros del *Critical Discourse Analysis* (Adaptado de van Dijk, 2015, p. 73-74).

Polarización	Fomentar la división entre los miembros del grupo y los demás.
Pronombres	Expresión de la polarización a través de los pronombres utilizados y de la apelación a los miembros del grupo.
Identificación	Nombrar explícitamente al grupo y declarar su pertenencia al mismo.
Énfasis positivo en lo propio y negativo en lo ajeno	Es la polarización de las ideas: se glorifican las creencias y características del grupo mientras que se menosprecian o ridiculizan las ajenas.
Actividades	Las actividades compartidas pueden identificar al grupo. También pueden hacer referencia a acciones que sus miembros han de llevar a cabo para la consecución de sus objetivos.
Normas y valores	Exposición y construcción de los objetivos del grupo, sus creencias y aquello que se presenta como deseable.
Intereses	Referencias a los intereses u objetivos sociales y de poder del grupo, así como referencias al conocimiento compartido.

4. Metodología

Tras haber expuesto la importancia de la Nueva Canción Chilena en su contexto histórico y haber argumentado que las letras de este movimiento son parte de un discurso ideológico capaz de movilizar a las masas, nos proponemos analizar un total de diez canciones de dos de los autores más emblemáticos de este género musical: Violeta Parra y Víctor Jara. Lo que presentamos en este trabajo es un análisis de los elementos propios de los discursos ideológicos que podemos encontrar en estas letras, para ver qué estrategias lingüísticas se incluyeron en la elaboración de estos temas y responder así a las preguntas de investigación que nos habíamos planteado al inicio del presente trabajo. ¿Cómo funcionan estas estrategias identificadas por van Dijk para que la NCCCH consiga enfrentar a sus oyentes contra los representantes de las élites del momento? ¿Hasta qué punto los aspectos lingüísticos ayudaron a politizar al oyente y crear una nueva identidad de grupo? ¿En qué medida el éxito de estas canciones se debe a la presencia de estas estrategias lingüísticas? Para realizar este análisis nos basaremos en las siete estructuras propuestas por Teun van Dijk dentro de su enfoque del *Critical Discourse Analysis* (CDA) que hemos expuesto en el apartado anterior. De este modo, el foco de nuestra atención a la hora de analizar las letras de las diez canciones seleccionadas serán los parámetros de polarización, pronombres, identificación, énfasis positivo en lo propio y negativo en lo ajeno, actividades, normas y valores e intereses. Consideramos que nuestra propuesta es novedosa dentro del reducido estudio lingüístico que se ha hecho de la canción protesta, pues trabajos anteriores se centraron en el análisis enunciativo (Vela Delfa, 2014) y en los parámetros de contenido propuestos por Matta (Donas, 2015), pero no se refirieron de forma exhaustiva a los mecanismos por los que las letras de este género constituyeron un discurso ideológico efectivo.

Las canciones que proponemos someter a este estudio son las siguientes:

Tabla 2. Canciones propuestas en este estudio.

Violeta Parra	Víctor Jara
<i>Hace falta un guerrillero</i> , 1961	<i>Plegaria a un labrador</i> , 1969
<i>Yo canto a la diferencia</i> , 1961	<i>Te recuerdo Amanda</i> , 1969
<i>Y arriba quemando el sol</i> , 1965	<i>El alma llena de banderas</i> , 1971
<i>Cantores que reflexionan</i> , 1966	<i>Vientos del pueblo</i> , 1973
<i>Miren cómo sonrían</i> , 1971	<i>Manifiesto</i> , 1974 (póstuma)

Las letras con las que trabajaremos han sido transcritas para este trabajo a partir de versiones que se encuentran disponibles en la plataforma en línea *Spotify*. Así, las canciones de Violeta Parra pueden encontrarse en el álbum de 1970 *Gracias a la vida*, que incluye *Cantores que reflexionan*; el álbum de 2006 *La jardinera y su canto*, del que extrajimos *Y arriba quemando el sol*; el álbum *Canciones reencontradas en París* editado en 2011, que incluye *Miren cómo sonríen*; y el álbum de 2015 *Yo canto la diferencia*, que incluye la canción homónima y *Hace falta un guerrillero*. En el caso de Víctor Jara, las letras fueron extraídas del álbum *El derecho a vivir en paz* de 1971, que incluye *El alma llena de banderas* y *Plegaria a un labrador*; el disco 2 del recopilatorio de 2011 *Best of Victor Jara (Remastered)*, que contiene *Te recuerdo Amanda*; y el álbum *Manifiesto* de 2016, que incluye la canción del mismo nombre y *Vientos del pueblo*. Todas las transcripciones pueden encontrarse en el Anexo del presente trabajo.

Estas canciones han sido elegidas porque cubren cronológicamente todo el período de auge de la Nueva Canción Chilena y muestran cómo Violeta Parra dominó la década de los sesenta mientras que el cancionero de Jara es más tardío. Algunas, como *Te recuerdo Amanda*, son tan conocidas en todo el mundo y han sido versionadas tantas veces que resultaría extraño no incluirlas en nuestro análisis. En general, el criterio por el que hemos incluido estas diez canciones es que su temática política es todavía comprensible para quienes no hemos vivido en primera persona el Chile de esos años, pues otras hacen referencia a eventos y personas de las que se tiene una documentación muy escasa, lo que habría dificultado nuestro análisis.

Así, hemos sentado las bases teóricas para nuestro análisis y la muestra de la NCCCH que nos ocupará, por lo que en las siguientes secciones nos dedicaremos al estudio de estas letras y a contrastar estos discursos con las teorías del *Critical Discourse Analysis*. Para sistematizar nuestro estudio y poder responder a las preguntas de investigación analizaremos primero las canciones de Parra y después las de Jara, estudiando, en función de los parámetros del CDA, la presencia de determinadas estrategias lingüísticas en cada canción, para después elaborar tablas que den cuenta de la presencia de estas estructuras en el cancionero de cada autor. Después, compararemos los resultados obtenidos y finalmente trazaremos nuestras conclusiones.

5. Estudio de las letras de la NCCH

En este apartado se recoge el análisis de las letras de las canciones seleccionadas de Violeta Parra y Víctor Jara en el que se identifica la presencia de los siete parámetros propuestos por van Dijk en su enfoque interdisciplinar del CDA (2015).

5.1. Violeta Parra

Violeta Parra (1917 – 1967), como ya se ha mencionado en este trabajo, inició su carrera como recopiladora de Música Típica dentro de la estrategia estatal de cultura, aunque pronto supo expandir los géneros aceptados en este recopilatorio nacional e incluyó y estudió expresiones folclóricas típicas de todas las regiones de Chile. Acompañó estas melodías típicas con letras reivindicativas, iniciando así el movimiento de la Nueva Canción Chilena y cosechando un gran éxito tanto en su país como fuera. En este apartado estudiaremos la presencia de estrategias lingüísticas mediante el uso de los siete parámetros del CDA en cinco de sus canciones.

5.1.1. *Hace falta un guerrillero, 1961*

En esta canción hemos identificado varias de las variables propuestas por van Dijk, si bien algunas se perciben al reflexionar sobre el contenido de la letra, como es el caso de la polarización o la identificación.

Se emplea una figura histórica para identificar al grupo y polarizar las posiciones de este frente a sus oponentes. Es decir, en esta canción no se emplea el recurso explícito de nombrar al grupo y que el sujeto lírico declare su pertenencia a él, sino que se usa la figura de Manuel Rodríguez como símbolo del grupo. Manuel Rodríguez fue uno de los guerrilleros más destacados en la lucha por la independencia chilena en los primeros años del siglo XIX, y ahora es considerado uno de los padres de la patria, por lo que sienta un precedente admirable al que han de aspirar los miembros del grupo, como podemos ver en el siguiente fragmento, perteneciente a la estrofa final de la canción: «perros débiles mataron / a traición al guerrillero / pero no podrán matarlo / jamás en mi pensamiento». De este modo, las referencias que se hacen a la figura histórica de Manuel Rodríguez son también propias de las estructuras de referencia a los intereses de poder del grupo, ya que se basan en un conocimiento compartido. Además, esta figura sirve tanto para polarizar el mensaje de la canción como para ejemplificar los actos de valentía que necesitan llevar a cabo los miembros del grupo, que esperan un líder como él porque se sienten en una nueva era de colonialismo u opresión política. Para transmitir esta doble función es crucial fijarnos en el uso de los pronombres.

Los pronombres y formas verbales de la canción apelan a distintos actores y polarizan al grupo receptor. Se emplea la primera persona singular para expresar el deseo del sujeto lírico, que se identifica con el deseo y las vivencias del grupo: «‘le enseñaría’ lo que se tiene que hacer», «‘me abrigan’ las esperanzas/ que ‘mi’ hijo habrá de nacer», «las lágrimas se ‘me caen’/ pensando en el guerrillero», son algunos ejemplos de este uso. El grupo espera una generación de miembros que luchen por sus ideales tal y como había hecho en su momento Manuel Rodríguez porque entiende que hay una falta de liderazgo: «como fue Manuel Rodríguez / debiera haber quinientos, / pero no hay ni uno que valga / la pena en este momento». El aspecto más polarizante de los pronombres y formas verbales empleadas es la contraposición de la primera persona singular, que describe las vivencias colectivas de desposesión del grupo, «cuando ‘nos’ venden la patria / como si fuera alfiler»; y la tercera persona plural, que da cuenta de aquello que los enemigos del grupo le quitan, «cuando nos ‘venden’ la patria / como si fuera alfiler» o «perros débiles ‘mataron’ / a traición al guerrillero / pero no ‘podrán matarlo’ / jamás en mi pensamiento».

A través de estos elementos que hemos identificado gracias a las variables descritas en la Tabla 1, esta canción consigue transmitir ideología. Además, hemos observado también estructuras de énfasis en lo positivo, como la frase «quiero un hijo guerrillero / que la sepa defender [a la patria]», pero son más abundantes los ejemplos de énfasis negativo en lo ajeno al grupo. Este se hace sobre todo en referencia a la vida de Manuel Rodríguez, «perros débiles mataron / a traición al guerrillero», pero también en «como fue Manuel Rodríguez / debiera haber quinientos, / pero no hay ni uno que valga / la pena en este momento», que insiste sobre la falta de liderazgo. A partir de este elemento, la canción transmite también las actividades que debieran llevar a cabo los miembros del grupo como «hermano, que hay que pelear» o «enseñarle al cobarde / a amar y corresponder». En este sentido, la construcción de normas y valores se ejemplifica a través de las enseñanzas que se esperan dar a ese futuro líder, como vemos en «de niño le enseñaría / lo que se tiene que hacer / cuando nos venden la patria». Así, vemos que, de una manera u otra, la letra de *Hace falta un guerrillero* contiene todas las estructuras que estamos analizando en nuestro estudio en función de los parámetros identificados en la Tabla 1, aunque no todas sean explícitas. Además, para reforzar el mensaje ideológico de esta canción, también hemos encontrado otros recursos (una comparación, una metáfora y un apelativo) que nos parecen interesantes en nuestro análisis.

El sujeto lírico compara la venta de la patria a la venta de un alfiler, reforzando el desprecio que los enemigos del grupo sienten por Chile. En esta misma línea, encontramos una metáfora que asegura que «la patria ya tiene al cuello / la soga de lucifer», ahondando así en la idea de que Chile está indefenso y en las manos de enemigos poderosos que solo quieren hacer daño. Esto entronca además con una mención a la pobreza general que vivía el país, según la «que en estos ocho millones / ni hay un pan que rebanar». Estas referencias podrían considerarse una reiteración de los intereses sociales del grupo sobre la defensa de la patria y la eliminación de la pobreza o el hambre. Por último, para ponerle remedio a estos males, se introduce el apelativo «levántese de la tumba, / hermano, que hay que pelear», dirigido de forma literal a Manuel Rodríguez pero que funciona figurativamente como una arenga a un futuro líder que ha de despertar de su letargo.

Tabla 3. Parámetros del CDA identificados en *Hace falta un guerrillero*.

Parámetro	Polarización	Pronombres	Identificación	Énfasis	Actividades	Normas y valores	Intereses
Presente	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

5.1.2. *Yo canto la diferencia, 1961*

Esta canción, igual que la anterior, emplea elementos del conocimiento compartido de los chilenos para la transmisión ideológica, concretamente para dar un marco temporal a la canción que recalca el falso amor que los enemigos del grupo sienten por Chile. Esta referencia es al mes de septiembre y el día 18, pues los días 18 y 19 de septiembre se celebra en Chile las Fiestas Patrias. Al emplear esta referencia, el sujeto lírico recalca cómo las élites no cuidan del pueblo: «yo paso el mes de septiembre / con el corazón crecido / de pena y de sentimiento / de ver mi pueblo afligido / y el pueblo amando la patria / y tan mal correspondido». Esto sirve también como énfasis negativo sobre el comportamiento de aquellos ajenos al grupo, que en esta canción son descritos como las élites políticas, militares y religiosas del país. Encontramos más críticas en «porque su mirada turbia / su sangre de mala fiesta / profanos suenan tambores, / clarines y bayonetas», «hoy día se jura en falso / por puro gusto nomás / engañan al inocente / sin ni una necesidad» o «los niños andan con hambre / les dan una medallita / o bien una banderita». En estos fragmentos que enfatizan los aspectos negativos del grupo contrario podemos observar también el uso de los pronombres para polarizar, pues se emplea la

tercera persona del plural para describir las acciones que critica de las élites. Estas acciones son la causa, según el sujeto lírico, de los males del país, que ilustra extendiendo una referencia bíblica sobre Salomón a todo Chile: «por eso. su señoría, / dice el sabio Salomón / hay descontento en el cielo / en Chuquilla, en Concepción. / Ya no florece el copihue / y no canta el picaflor / centenario de dolor».

Por otro lado, se emplean la primera persona singular y la tercera persona singular para describir los sentimientos y vivencias del grupo, siendo la primera persona singular el sujeto lírico, identificable con el sentir del grupo entero, y la tercera persona singular la experiencia concreta de una madre, Luisa, que se emplea para ejemplificar las condiciones de vida pobres compartidas por muchos miembros del grupo o sus conocidos. En este sentido, estas vivencias sirven como recurso para hacer referencia a los intereses sociales y de poder del grupo, que se centran en la destitución de las élites actuales y el fin de la pobreza, que han sido promovidas por unas élites que no atienden a las necesidades del pueblo (énfasis negativo), como vemos en «sus gritos llegan al cielo / nadie la habrá de escuchar», «la Luisa no tiene casa / ni una vela, ni un pañal», «la Luisa no tiene casa / [...] y si va al parque la Luisa / a dónde va a regresar».

Por otro lado, la primera persona singular se emplea también para enfatizar lo positivo en el grupo, que en este caso es el respeto por la verdad y la necesidad de compartir experiencias para solucionar situaciones de injusticia, como la de Luisa. El mejor ejemplo de este uso se encuentra en la primera estrofa de la canción: «yo no tomo la guitarra / para conseguir un aplauso, / yo canto a la diferencia / que hay de lo cierto a lo falso, / de lo contrario no canto». Es importante destacar en este momento que, aunque sea una forma de animar a los miembros del grupo a decir la verdad frente a la hipocresía de las élites, esta es una reflexión recurrente tanto en la literatura de autores que vivieron guerras como en las canciones de otros cantantes de canción protesta. Ejemplos de esto son la canción *Manifiesto*, de Víctor Jara, que analizaremos más adelante, o poemas tan populares como *La poesía es un arma cargada de futuro*, del español Gabriel Celaya, que defienden que la cultura debe estar al servicio del pueblo. Más allá de esto, este pensamiento sirve también para construir normas y valores compartidos por el grupo, como el rechazo a la mentira («se murió la verdad») y la necesidad de cambiar la realidad social a través de la denuncia de injusticias («si yo levanto mi grito / no es tan solo por gritar»).

De este modo, y sin mencionar actividades concretas compartidas por el grupo, esta letra presenta seis de las siete características estipuladas por van Dijk y logra polarizar al grupo frente a lo ajeno.

Tabla 4. Parámetros del CDA identificados en *Yo canto a la diferencia*.

Parámetro	Polarización	Pronombres	Identificación	Énfasis	Actividades	Normas y valores	Intereses
Presente	✓	✓	✓	✓	✗	✓	✓

5.1.3. *Y arriba quemando el sol, 1965*

Lo más destacable de esta canción es que se dedican cinco estrofas (de la 2 a la 6, ambas incluidas) a la descripción de las condiciones de vida de los mineros de la Pampa chilena. Estas estrofas sirven no solo para denunciar la pobreza a la que están sometidos estos pueblos de mineros, sino también para describir una experiencia compartida y trasladar las actividades compartidas de forma cotidiana por el grupo: lavar la ropa en el pilón, la necesidad del contrabando para poder comprar ciertos artículos que no pueden permitirse en una tienda o el abandono de ciertos pueblos donde las condiciones de vida son especialmente duras. Estas condiciones se enfatizan sobre todo en la falta de justicia («enterraron la justicia / enterraron la razón»), lo que nos hace pensar en lo deshumanizante de estas condiciones. Sin embargo, no queda claro quién es el responsable de este primer énfasis negativo.

En la primera estrofa se emplea la primera persona singular como recurso para narrar este viaje, como anuncia el sujeto lírico en «cuando ‘fui’ para la Pampa / llevaba ‘mi’ corazón contento / como un chirigüe / pero allá ‘se me’ murió / primero ‘perdí’ las plumas / y luego ‘perdí’ la voz». Durante estas cinco estrofas a las que hicimos referencia en el párrafo anterior, la primera persona singular se entremezcla con la primera persona del plural porque el sujeto lírico se identifica con los pobladores de la Pampa, declarando así de una forma sutil su pertenencia al grupo de mineros que identifica como hace en «‘fuimos’ a la pulpería» o «‘volvimos’ a la pensión». Se retoma la primera persona singular en las dos últimas estrofas porque el sujeto lírico describe su vuelta a Santiago de Chile y su determinación por dar a conocer la situación de los mineros: «si alguien dice que ‘yo’ sueño / cuento de ponderación / ‘digo’ que esto pasa en Chuqui / pero en Santa Juana es peor». Esta estrofa sirve también como construcción de valores comunes del grupo, que en este caso ponen de relieve la necesidad de mejorar las condiciones de vida de los mineros y ayudar a dar visibilidad a sus demandas. En la última estrofa se emplea la tercera persona del plural para referirse con énfasis negativo a los periodistas que ocultan, por complicidad a la élite, la realidad que el sujeto lírico acaba de

experimentar en la Pampa: «me volví para Santiago / sin comprender el color / con que ‘pintan’ la noticia / cuando el pobre dice no». Este uso consigue polarizar al grupo, identificado con los mineros pobres, contra los medios de comunicación que ocultan sus demandas. En este sentido, se expresa un interés de poder y social en romper esta especie de censura y mejorar las condiciones de vida en la Pampa.

Tabla 5. Parámetros del CDA identificados en *Y arriba quemando el sol*.

Parámetro	Polarización	Pronombres	Identificación	Énfasis	Actividades	Normas y valores	Intereses
Presente	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

5.1.4. *Cantores que reflexionan, 1966*

Analizar esta letra en busca de los siete parámetros propuestos por van Dijk resulta más complicado en este caso que en las letras estudiadas anteriormente ya que el lenguaje es menos literal. Esta canción narra cómo el poder, el dinero, el nivel social y la influencia de las élites corrompen a un individuo que, guiado por falsas promesas de progreso, da la espalda a la verdad y queda encerrado en las sombras de lo artificial. Para ayudarlo a salir de esta posición la conciencia le dicta que ha de convertirse en cantante comprometido, y a través de sus letras alejarse de esa ceguera, pasando de alienado a un individuo crítico y fiel a la verdad y la justicia. Así, se emplea la tercera persona singular para describir la situación de alineación del individuo y cómo su conciencia vivía atrapada, como podemos observar en la segunda estrofa, de la que recogemos descripciones como «‘va’ prisionero del placer / y siervo de la vanidad» o «la candileja artificial / ‘le’ ha encandilado la razón». Se emplea también la segunda persona singular para referirse a este individuo, en un primer momento para que el sujeto lírico describa cómo ve al protagonista de la canción («‘quemas’ el árbol del amor / ‘dejas’ cenizas al pasar» o «de dónde viene ‘tu’ mentir / y adónde empieza ‘tu’ verdad / parece broma ‘tu’ mirar / llanto parece ‘tu’ reír»). En la estrofa final estos pronombres se usan al transcribir cómo la conciencia de ese individuo le pide que vuelva al camino de la verdad («y su conciencia dijo al fin: / ‘cántale’ al hombre en su dolor»).

Esta evolución permite que quede muy claro el énfasis negativo y positivo que se quiere transmitir, ya que la canción se basa en un antagonismo polarizante en el que el grupo se mueve en la luz de la verdad mientras que los demás estén en la sombra de las mentiras. Así, las tres primeras estrofas incluyen numerosos ejemplos de énfasis

negativos, de una forma fácilmente comprensible como en «parece falso el arrebol / que se desprende de su ser / viene del reino de Satán» o «va prisionero del placer / y siervo de la vanidad», o en forma de metáforas religiosas como «vana es la abeja sin su miel / vana la hoz sin segador / es el dinero alguna luz / para los ojos que no ven / treinta denarios y una cruz / responde el eco de Israel». En la última estrofa, cuando la conciencia despierta al individuo, encontramos énfasis positivo: «entendimiento así le habló / un vino nuevo le endulzó / las amarguras de su hiel / hoy es su canto un azadón / que abre surcos al vivir / a la justicia en su raíz / y a los raudales de su voz / en su divina comprensión / luces brotaban del cantor».

En toda esta evolución, el sujeto lírico encuentra dos momentos para prescribir actividades que deberían hacer los miembros grupo que, en este caso, se reducen a decir la verdad de forma pública y ayudar a los alineados a salir de su ceguera. Para ello, se equipara al cantante comprometido con el Sol, para seguir con la metáfora de la luz como verdad, y se ordena: «dale tu mano, amigo Sol / en su tremenda oscuridad». Así, se anima a ampliar el grupo hacia aquellos que todavía no conocen lo que el grupo define como verdadero, y esto se convierte en el dictado de la conciencia del protagonista («cántale al hombre en su dolor / en su miseria y en su sudor / y en su motivo de existir»).

Tabla 6. Parámetros del CDA identificados en *Cantores que reflexionan*.

Parámetro	Polarización	Pronombres	Identificación	Énfasis	Actividades	Normas y valores	Intereses
Presente	✓	✓	✗	✓	✓	✗	✗

5.1.5. *Miren cómo sonríen, 1971*

Esta canción es la más breve de las estudiadas en el presente trabajo de las escritas por Violeta Parra y, a su vez, en la que podemos identificar menos variables del CDA. Sin embargo, quizás es la más polarizante de todas. Bajo la confrontación de dos pronombres, uno en segunda persona plural y otro en tercera persona plural, el sujeto lírico consigue describir a través de énfasis negativos el comportamiento que el grupo rechaza y que es perpetrado por las élites chilenas. El sujeto en segunda persona plural es siempre el mismo y da título a la canción: «‘miren’ cómo sonríen», con variaciones como «‘miren’ cómo redoblan los juramentos», «‘miren’ cómo se visten cabo y sargento», «‘miren’ cómo le muestran una escopeta», etc. A través de los aspectos que el sujeto lírico quiere destacar al receptor de ese ‘miren’ se construye un énfasis negativo que describe

las malas acciones de los enemigos del grupo. Por estar basada en esta premisa, la canción nos permite identificar infinidad de ejemplos de esta variable del CDA, así que aquí incluimos algunos de estos a modo de ejemplo: «miren cómo se visten cabo y sargento / para teñir de rojo los pavimentos», «miren como le muestran una escopeta / para quitarle al pobre su marraqueta» o «miren cómo sonríen angelicales, / miren cómo se olvidan que son mortales». De la descripción de estas actitudes negativas entendemos que los valores y normas que rigen el grupo son exactamente los contrarios, aunque esto no se explicita en la canción, como tampoco se explicita que poner fin a estas actitudes es el interés social y de poder del grupo, así como sufrir estas actitudes es una experiencia común y compartida por el grupo. Es decir, esta canción es polarizante no solo por las injusticias que relata, sino porque nos da a entender que el grupo desea todo lo contrario, resultando así extremadamente cargada ideológicamente.

Tabla 7. Parámetros del CDA identificados en *Miren cómo sonríen*.

Parámetro	Polarización	Pronombres	Identificación	Énfasis	Actividades	Normas y valores	Intereses
Presente	✓	✓	✗	✓	✗	✗	✗

5.2. Víctor Jara

Víctor Jara (1932 – 1973) es uno de los máximos representantes de la canción protesta y, junto a Violeta Parra, una de las figuras fundamentales en la Nueva Canción Chilena. Sus canciones, famosas en todo el mundo, se caracterizan por ser esencialmente reivindicativas y críticas con las élites chilenas. Su apoyo a la candidatura de Unidad Popular fue clave en las elecciones del 1970, como ya se ha descrito en apartados anteriores del presente trabajo. Ser una figura tan emblemática le costó la vida en el golpe de estado de Pinochet, cuando fue apresado, torturado y, finalmente, asesinado. A continuación, estudiaremos cinco de sus canciones según los parámetros del *Critical Discourse Analysis*.

5.2.1. *Plegaria a un labrador, 1969*

Esta canción se distingue de las demás pues está compuesta en forma de oración, como puede observarse no solo en el título sino también en el léxico empleado («levántate», «tú que manejas el curso de los ríos», «hágase por fin tu voluntad aquí en la tierra», «danos tu fuerza y tu valor al combatir», «ahora y en la hora de nuestra muerte», etc.) y en el «amén» que se repite a su cierre. Este planteamiento resulta interesante pues

sirve para elevar al labrador a la categoría de Dios, equiparando así a los miembros del grupo a lo divino, lo que resulta extremadamente polarizante y establece una referencia continua a los intereses de poder del grupo («hágase por fin tu voluntad aquí en la tierra», «[...] tráenos tu reino de justicia», etc.). Así, la mayoría de los pronombres están en segunda persona singular, pues se dirigen a este labrador-dios: «‘levántate’ y ‘mira’ la montaña», «‘líbranos’ de aquel que nos domina», «‘danos’ ‘tu’ fuerza y ‘tu’ valor al combatir» ... Al mismo tiempo, se recurre a la primera persona plural para hacer una referencia al grupo, a lo que espera de este dios («‘líbranos’ de aquel que ‘nos’ domina», «[...] ‘tráenos’ tu reino de justicia», «‘danos’ tu fuerza y tu valor al combatir», etc.) y lo que se propone hacer («juntos ‘iremos’ unidos en la sangre / ahora y en la hora de ‘nuestra’ muerte»).

De esta forma, esta plegaria consigue hacer una referencia a los intereses de poder y sociales del grupo, que se basan en el crecimiento de la influencia de este y en la llegada de un tiempo más justo («para crecer, estréchala a tu hermano», «hoy es el tiempo que puede ser mañana»). Para la consecución de estos objetivos no se reza a este labrador-dios de forma pasiva, aunque se exprese de forma desiderativa, sino que se incluyen actividades que el miembro del grupo puede realizar, como mantenerse unidos en la lucha hasta sus últimas consecuencias («juntos iremos unidos en la sangre / ahora y en la hora de nuestra muerte») y actuar con aplomo («danos tu fuerza y tu valor al combatir»). Así, se transmiten también las normas y valores que definen al grupo («en la miseria, tráenos tu reino de ‘justicia’ / e ‘igualdad’ [...]»).

Tabla 8. Parámetros del CDA identificados en *Plegaria a un labrador*.

Parámetro	Polarización	Pronombres	Identificación	Énfasis	Actividades	Normas y valores	Intereses
Presente	✓	✓	✗	✗	✓	✓	✓

5.2.2. *Te recuerdo Amanda, 1969*

En esta canción no observamos apenas ninguna variable descrita por van Dijk y, sin embargo, es una de las más representativas del movimiento de la canción protesta en todo el mundo. El uso de los pronombres no tiene por objetivo polarizar al oyente, aunque sí sirve para que el obrero se identifique tanto con el sujeto lírico que narra en primera persona sus recuerdos como con Amanda o Manuel, los obreros a los que se refiere en tercera persona singular. En la época en la que fue publicada esta canción la violencia

estaba a la orden del día en Chile, y no resulta descabellado pensar que Manuel fuese un líder sindical u otra clase de líder que resultase incómoda a las élites políticas, por lo que se narra su desaparición en la última estrofa, antes del último estribillo: «[...] que nunca hizo daño / que partió a la sierra / y en cinco minutos quedó destrozado. / Suena la sirena / de vuelta al trabajo / muchos no volvieron, / tampoco Manuel». Así, casi cualquier oyente de la canción podía identificarse porque posiblemente estuviese expuesto a situaciones similares, siendo *Te recuerdo Amanda* una suerte de canción universal, y de ahí su capacidad de polarización. Por este motivo podemos imaginar que el énfasis negativo de esta canción recae sobre quienes imaginamos que son los responsables de la muerte de Manuel, y la actividad compartida por el grupo es tanto la experiencia del asesinato como las actividades que suponemos que Manuel había llevado a cabo antes de su muerte. Sin embargo, estas son suposiciones y la letra de esta canción no presenta estos elementos de forma explícita.

Tabla 9. Parámetros del CDA identificados en *Te recuerdo Amanda*.

Parámetro	Polarización	Pronombres	Identificación	Énfasis	Actividades	Normas y valores	Intereses
Presente	✗	✓	✗	✗	✗	✗	✗

5.2.3. *El alma llena de banderas, 1971*

A pesar de que la letra de esta canción es relativamente corta, nos permite identificar todos los parámetros estudiados. El uso de los pronombres es novedoso, especialmente porque desdobra al grupo como conjunto en el que se incluye el sujeto lírico y a sus miembros individuales. Así, el grupo como conjunto aparece al final de la canción, cuando se expresa en primera persona plural la esperanza que se deposita en un futuro de victoria («el alma se ‘nos’ llena de banderas», «‘venceremos’»), mientras que en tercera persona plural se describen las acciones de los miembros individuales del grupo («a tus pies herido ‘llegarán’ / las manos del humilde, ‘llegarán’», «hacia donde tú ibas, ‘marcharán’ / cantando»). La canción describe se dirige a un «hermano, compañero» muerto, por lo que podemos entender que es un miembro del grupo que ha sido asesinado («el que quemó tus alas») y al que el sujeto lírico se dirige en segunda persona singular («no ‘estás’ dormido, hermano, compañero / ‘tu’ corazón oye brotar la primavera / que, como ‘tú’, soplando irán los vientos», «ahí, ‘enterrado’ cara al sol, / la nueva tierra cubre ‘tu’ semilla», «a ‘tus’ pies heridos llegarán», «‘tu’ muerte muchas vidas traerá», etc.) En

tercera persona singular se describen las acciones de un «criminal» o enemigo del grupo, al que se responsabiliza de la muerte de este ‘compañero’: «allí donde ‘se oculta’ el criminal / tu nombre brinda al rico muchos nombres. / El que ‘quemó’ tus alas al volar / no ‘apagará’ el fuego de los pobres». Así, a través de los pronombres, la canción consigue polarizar al grupo, al que el sujeto lírico insta a seguir los pasos del muerto y derrotar al criminal.

Este aliento del sujeto lírico constituye la construcción de valores y normas del grupo, así como la prescripción de las actividades que tienen que realizarse. Quizás el ejemplo más claro de esto sean los últimos versos de la canción: «el alma se nos llena de banderas / ‘que avanzan’ / ‘contra el miedo’, / ‘avanzan’. / ‘Venceremos’». De este modo el sujeto lírico sugiere que el grupo ha de ser valiente, continuar con la lucha y refleja también el interés de poder del grupo, que es la victoria. Estos versos también son un énfasis positivo en las actitudes del grupo, pues se presenta a sus miembros como valientes y luchadores de una causa justa, en contraposición con el énfasis negativo que se hace en la cuarta estrofa sobre quien asesinó al compañero («allí donde se oculta el criminal / tu nombre brinda al rico muchos nombres. / El que quemó tus alas al volar / no apagará el fuego de los pobres»).

Por último, es importante destacar el léxico empleado para hablar de los miembros del grupo, a los que se describe como pobres y se contraponen al rico, que se identifica con el criminal («las manos del ‘humilde’», «tu nombre brinda al ‘rico’ muchos nombres / [...] no apagará el fuego de los ‘pobres’»). Esto logra identificar al grupo, en el que el sujeto lírico se incluye al usar la primera persona plural, como ya hemos comentado, por lo que los pobres y humildes «venceremos». A su vez, este vocabulario es una referencia a los intereses sociales del grupo, que es la mejora de las condiciones de vida («no apagará el fuego de los pobres»).

Tabla 10. Parámetros del CDA identificados en *El alma llena de banderas*.

Parámetro	Polarización	Pronombres	Identificación	Énfasis	Actividades	Normas y valores	Intereses
Presente	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

5.2.4. *Vientos del pueblo, 1973*

Para lograr identificar correctamente las variables objeto de nuestro estudio en esta letra es necesario analizar cuidadosamente, en primer lugar, el uso de los pronombres. Se

emplea recurrentemente la primera persona singular, que en esta canción sirve para describir las intenciones, pensamientos y sentimientos del propio sujeto lírico. Sin embargo, gracias al uso de palabras como «pueblo» y «sangre obrera», el sujeto lírico identifica al grupo y se declara perteneciente a él, por lo que cualquier oyente podría identificarse con esta primera persona singular: «de nuevo quieren manchar / ‘mi’ tierra con sangre ‘obrero’», «ahora ‘quiero’ vivir / junto a ‘mi’ hijo y ‘mi’ hermano», «no ‘me asusta’ la amenaza», «vientos del ‘pueblo’ ‘me’ llaman, / vientos del ‘pueblo’ ‘me’ llevan / ‘me’ esparcen el corazón / y ‘me’ aventan la garganta». Además de esta identificación que se da a través del uso de la primera persona singular, también se incluye la primera persona plural cuando el sujeto lírico quiere enfatizar su pertenencia al grupo («la primavera que todos / ‘vamos’ construyendo a diario», «la estrella de la esperanza / continuará siendo ‘nuestra’»). La polarización del grupo se lleva a cabo a través de un doble uso de la tercera persona plural, que sirve tanto para describir las acciones de los enemigos del grupo como para elogiar las virtudes del grupo. Para identificar qué función tiene este pronombre en cada momento hay que estudiar el uso de los énfasis negativos y positivos.

Los énfasis negativos y positivos se alternan de tal forma que se potencia la polarización de aquello que el sujeto lírico considera deseable o no. Así, se caracteriza a los enemigos del grupo como malvados que «[...] hablan de libertad / y tienen las manos negras / [...] quieren dividir / a la madre sus hijos / y quieren reconstruir / la cruz que arrastrara Cristo». También se les describe como «asesinos» y «patrones de miseria». Por el contrario, el énfasis positivo en el grupo refuerza la percepción de que son justos, valientes, generosos («los que entregaron su sangre / y en caudales generosos / multiplicaron los panes») y constructores de un tiempo nuevo que el sujeto lírico compara con una primavera. Estos énfasis positivos ayudan a describir actividades compartidas por el grupo, entre las que se incluyen el dar la vida por la causa («los que entregaron su sangre»), y a establecer valores y normas, que se basan en la cooperación y convivencia grupal («ahora quiero vivir / junto a mi hijo y mi hermano», «la primavera que todos / vamos construyendo a diario»). Por último, la frase «la estrella de la esperanza / continuará siendo nuestra» nos traslada una referencia a los intereses del poder del grupo, pues este se ve en camino de la victoria porque el destino, que simboliza esta estrella de la esperanza, está de su parte.

Tabla 11. Parámetros del CDA identificados en *Vientos del pueblo*.

Parámetro	Polarización	Pronombres	Identificación	Énfasis	Actividades	Normas y valores	Intereses
Presente	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

5.2.5. *Manifiesto*, 1974 (póstuma)

En el análisis de la canción de Violeta Parra *Yo canto a la diferencia* hemos hecho una referencia a esta letra de Jara pues la temática es similar y se nombra abiertamente a Parra («como dijera Violeta»), por lo que podemos aventurar con bastante seguridad que ella fue quien inspiró *Manifiesto*, aunque hay algunos versos que nos recuerdan al también mencionado Gabriel Celaya. Este paralelismo entre el español y el chileno lo encontramos en el verso «mi canto es de los andamios», que nos recuerda a «me siento un ingeniero del verso y un obrero / que trabaja con otros a España en sus aceros» (Celaya, 1955). Pero más allá de la intertextualidad de esta canción, que también tiene consecuencias en cómo el grupo la recibe y entiende, nos centraremos más concretamente en la identificación de los parámetros base de nuestro estudio.

No consideramos que el uso de pronombres de esta canción sea especialmente relevante a la hora de transmitir el mensaje de esta. Se emplea la primera persona singular para describir las intenciones del sujeto lírico sobre su actividad artística y la tercera persona singular para hablar del canto comprometido que se elogia en este manifiesto, a través de la personificación de la guitarra («canto porque la ‘guitarra’ / ‘tiene’ sentido y razón / ‘tiene’ corazón de tierra / y alas de palomita / ‘es’ como el agua bendita / ‘santigua’ glorias y penas»).

Mucho más polarizantes son los énfasis negativos y positivos que se incluyen. Los énfasis negativos describen a los cantantes que solo persiguen la belleza y la fama, sin preocuparse por decir las verdades («yo no canto por cantar / ni por tener buena voz», «no las lisonjas fugaces / ni las famas extranjeras»); mientras que los positivos nos acercan los motivos que llevan al cantante comprometido a hacer su arte («que el canto tiene sentido / cuando palpita en las venas / del que morirá cantando / las verdades verdaderas», «canto que ha sido valiente / siempre será canción nueva»). Para ahondar en esta polarización, el sujeto lírico se identifica con el grupo al describir su guitarra y su canto como trabajadores, igualando así su labor a la de un obrero, agricultor o tendero («guitarra ‘trabajadora’», «del que morirá cantando / [...] no las lisonjas fugaces / [...]

sino el canto de una ‘lonja’ / hasta el fondo de la ‘tierra’»). Contrapone explícitamente al grupo, identificado con sus canciones («mi canto es el de los ‘andamios’»), y las élites, que disfrutaban de canciones no comprometidas («que no es guitarra de ‘ricos’»). Con estas identificaciones el sujeto lírico contrapone tanto las clases sociales a las que hace referencia como los cantantes comprometidos y los que no lo son. En este sentido, resultan interesantes los símbolos empleados en la segunda estrofa, que sirven para elevar la producción artística del cantante comprometido a algo divino, puro y libre: «tiene corazón de tierra / y alas de palomita, / es como el agua bendita: / santigua glorias y penas»

En esta letra también se incluyen referencias a la importancia que el grupo da a la verdad como valor primordial («del que morirá cantando / ‘las verdades verdaderas’») y a las actividades que el sujeto lírico recomienda al resto de cantantes, que es alejarse de un canto que sea simplemente bello para centrarse en usar su obra para ser un altavoz de la verdad. Por último, los versos finales de la canción son una referencia a los intereses de poder del grupo, pues se asegura que «canto que ha sido valiente / siempre será canción nueva», lo que nos indica que el sujeto lírico cree que el grupo, por estar del lado de la verdad, no podrá ser derrotado.

Tabla 12. Parámetros del CDA identificados en *Manifiesto*.

Parámetro	Polarización	Pronombres	Identificación	Énfasis	Actividades	Normas y valores	Intereses
Presente	✓	✗	✓	✓	✓	✓	✓

6. Comparación y análisis de los resultados

Tras haber estudiado de forma individual la presencia de los parámetros incluidos en el *Critical Discourse Analysis* en las canciones seleccionadas, resulta pertinente recopilar y comparar los datos obtenidos para poder trazar nuestras conclusiones. A continuación, se incluyen tres tablas que dan cuenta de la recurrencia de cada parámetro en la Nueva Canción Chilena. Las dos primeras son un compendio de los parámetros que hemos identificado en Violeta Parra y Víctor Jara, respectivamente. La tercera es el resultado combinado de las diez canciones.

Tabla 13. Frecuencia de parámetros CDA en Violeta Parra.

Parámetro	Frecuencia (sobre cinco)
Polarización	5
Pronombres	5
Identificación	3
Énfasis	5
Actividades	3
Normas y valores	3
Intereses	5

Tabla 14. Frecuencia de parámetros CDA en Víctor Jara.

Parámetro	Frecuencia (sobre cinco)
Polarización	4
Pronombres	4
Identificación	3
Énfasis	3
Actividades	4
Normas y valores	4
Intereses	4

Tabla 15. Frecuencia total de los parámetros CDA.

Parámetro	Frecuencia (sobre diez)
Polarización	9
Pronombres	9
Identificación	6
Énfasis	8
Actividades	7
Normas y valores	7
Intereses	9

Comparemos ahora los resultados obtenidos del estudio de las letras de Parra y Jara. Hemos identificado más parámetros del CDA en las letras de Violeta Parra que en las de Víctor Jara, ya que de 35 veces posibles, encontramos estas estructuras 29 veces en las canciones de Parra, mientras que las de Jara las hemos observado en menor medida (26 veces). Esta diferencia se debe, en parte, a que ha sido imposible identificar ningún parámetro en todas las canciones de Jara, mientras que todas las canciones de Parra estudiadas presentaban polarización, pronombres, énfasis y referencias a los intereses del grupo. No obstante, a pesar de que identificamos un mayor número parámetros del CDA en las letras de Parra la identificación de estas variables en Jara es más constante en tanto en cuanto la diferencia de frecuencia de cada una de estas estructuras es más estable en su producción. Es decir, los parámetros identificados con mayor frecuencia en las letras de Jara están presentes en cuatro de sus canciones, mientras que los menos utilizados los observamos en tres canciones. Vemos, por tanto, que la diferencia de frecuencia es de

una canción, por lo que no podemos establecer una tendencia clara en sus letras. Sin embargo, en el caso de Parra, sí podemos observar una serie de variables más frecuentes, que dominan sus canciones.

Como ya hemos mencionado, hemos identificado los parámetros de polarización, pronombres, énfasis y referencias a los intereses del grupo en todas las canciones de Parra, mientras que el resto de los recursos los hemos observado solo en tres. Esta diferencia de dos canciones sugiere que Parra transmitía una ideología polarizante en la que era poco frecuente la prescripción de actividades y normas al grupo, y que la identificación de este tampoco era una prioridad. Consideramos que podemos encontrar una explicación de esta tendencia si nos fijamos en la evolución del contexto histórico y de la propia canción protesta que hemos expuesto en las secciones 2.1. y 2.2. del presente trabajo. Cuando Violeta Parra inició su carrera en la música, el movimiento de la Nueva Canción Chilena no estaba todavía definido, pues ella misma fue una de sus precursoras. En este sentido, las letras de sus canciones tratan de despertar una conciencia social que aspire a la consecución de unos intereses sociales y de poder concretos, por lo que ha de centrarse en establecer diferencias entre el grupo y las élites, alejar a estos sujetos y polarizar su relación. Sin embargo, por encontrarse en una etapa temprana tanto de la NCCH como del movimiento de izquierdas chileno, a Parra le resulta difícil identificar al grupo y establecer por sí sola las actividades y valores que el grupo ha de adoptar. Por el contrario, cuando Jara alcanzó el éxito, la NCCH ya estaba bien establecida y contaba con un público que se había integrado, en gran medida, en plataformas políticas de izquierdas, como sindicatos o partidos, en las que se acordaban las estrategias de acción y los valores del grupo. Por este motivo, a Jara le resultaba más sencillo identificar al grupo y, sobre todo, prescribir actividades y normas a sus oyentes. Además, como Parra ya había polarizado al grupo y este había tomado conciencia de sus características y diferencias con respecto a otros, ya no era necesario que Jara ahondase tanto en la polarización, el uso de pronombres o énfasis. Así, las diferencias de frecuencia de cada parámetro del CDA entre Parra y Jara no ha de sorprendernos porque las circunstancias históricas las explican.

La identificación de los parámetros del CDA con mayor o menor frecuencia se explica entonces según momento histórico en que se escriben las canciones, lo que va en línea con los postulados de Chilton y van Dijk sobre cómo el contexto interfiere en la transmisión de la ideología que estudiamos en la sección 2.3. En este sentido, las canciones de Jara presentan menos estructuras del CDA para transmitir ideología porque

el conocimiento compartido de sus oyentes era distinto al de Parra. Los oyentes de Jara ya conocían sus inclinaciones ideológicas, ellos mismos estaban expuestos a ellas o las compartían, y los temas que trataba (sobre la verdad, la justicia, el progreso) ya habían sido sometidos a un debate público en muchas de las canciones de Parra, que era anteriores cronológicamente. Por este motivo, podríamos decir que Jara no necesitaba recurrir a estrategias que podamos identificar con los siete parámetros estudiados porque sus canciones son un refuerzo a la ideología del grupo, que ya era capaz de desarrollarse por otros canales diferentes, como asambleas o estructuras políticas, más que un precursor totalmente original de esta. Siguiendo esta lógica, observamos más estructuras del CDA en Parra porque, como hemos argumentado, cuando desarrolló su carrera musical el grupo todavía no había acabado de formarse y sus posturas ideológicas no habían cristalizado. Así, las letras de Parra nos permiten identificar variables del CDA en mayor medida porque el grupo todavía estaba presentando los temas que le interesaban, exponiendo experiencias comunes que lo cohesionaban (como la de Luisa en *Yo canto a la diferencia* o la de los mineros en *Arriba quemando el sol*) e identificando las características que lo diferenciaban de otros grupos (como vimos en *Miren cómo sonríen*); en definitiva, el grupo todavía se estaba constituyendo.

Teniendo en cuenta estas explicaciones sobre por qué hemos identificado distintos parámetros del CDA en un autor y otro, pasamos a comentar el uso general de estas estructuras lingüísticas, que hemos recogido en la Tabla 15, para comprender su frecuencia y tratar de explicar la relevancia de cada una. Lo primero que salta a la vista es que la polarización, el uso de pronombres para apelar al grupo y polarizarlo, y la expresión de intereses sociales y de poder son las estructuras más identificadas, presentes cada una de ellas en nueve de las diez canciones estudiadas. Resulta lógico que estos parámetros sean los más comunes pues permiten incluir estrategias necesarias en cualquier fase del desarrollo de un grupo ideológico: es necesario crear o mantener la polarización para que este conserve su identidad, y para ello el uso de pronombres es tremendamente útil. Además, la inclusión de intereses sociales y de poder es pertinente en cualquier momento de la evolución ideológica, pues estos pueden ir cambiando según las circunstancias y adaptarse a las necesidades a las que se enfrenta el grupo. Este mismo aspecto explica por qué podemos observar énfasis en los aspectos positivos de grupo y negativos de lo ajeno en ocho de las diez canciones estudiadas, ya que permite que el grupo acuerde, a través de estas descripciones, quiénes son sus miembros y quiénes no.

La prescripción y construcción de actividades, normas y valores del grupo son estructuras menos frecuentes, pero siguen siendo fundamentales pues las hemos identificado en el 70% de las canciones estudiadas. Habiendo comprendido los motivos por los que no identificamos en Parra esta variable con tanta frecuencia como en Jara, consideramos que la pertinencia de recursos que pueden ser identificados con este parámetro es auto explicativa, ya que acompaña a la transmisión de ideología cuando el grupo ya es identificable y se sumerge en un proceso de formación más formal que el que podemos encontrar en una primera etapa de puesta en común de problemas y objetivos. Por último, la identificación es el parámetro que menos hemos identificado de todos, presente en seis de las diez canciones estudiadas. Aunque no podamos decir que lo hemos identificado de forma minoritaria o marginal, sí es llamativo que no se haya observado más frecuentemente, pues en un principio las estrategias que lo constituyen podrían parecer muy útiles para delimitar al grupo y que el cantante que declarase su pertenencia tuviese una audiencia dispuesta a aceptar su mensaje. Sin embargo, consideramos que, volviendo al estudio del contexto de la NCCH, puede haber una explicación bastante sencilla detrás de este fenómeno. Por un lado, como ya se ha argumentado, cuando Parra alcanzó la fama el grupo no estaba aún bien definido, por lo que identificarlo resultaba complicado y podía ser problemático si, al definirlo, se excluía a sectores que potencialmente podrían ser incluidos. Por otro lado, cuando Jara publicó muchas de sus canciones el movimiento obrero de izquierdas chileno estaba muy atomizado, ya que se había organizado en diferentes estructuras políticas y sindicales que cambiaban según la localización geográfica y que, a veces, diferían en algunos postulados ideológicos, aunque el núcleo duro de su ideología fuese compartido. En este escenario, identificar a un subgrupo concreto como grupo habría sido no solo difícil, sino que habría sido contraproducente pues la NCCH era uno de los pocos elementos transversales que este movimiento tenía y, por ese motivo, era una herramienta de cohesión. Estos problemas con la identificación del grupo pudieron ser resueltos durante la campaña electoral de Unidad Popular que hemos descrito en la sección 2.2., período en el que muchos cantautores identificaron al grupo con esta candidatura, como se puede ver en canciones como *Unidad Popular* (1970), de Ángel Parra, y *Canción del poder popular* (1970), de Luis Advis y Julio Rojas.

En general, tras analizar los recursos utilizados en función de los parámetros propuestos por van Dijk en su teoría del *Critical Discourse Analysis*, consideramos que la Nueva Canción Chilena fue muy hábil en su uso y que, a pesar de basarse en textos

poéticos en los que se pueden incluir otra clase de recursos retóricos como metáforas o símbolos, las estructuras lingüísticas comprendidas dentro del CDA son cruciales para la transmisión ideológica efectiva. Es verdad que algunas de las canciones estudiadas que más polarizantes resultan, como *Te recuerdo Amanda*, son las que presentan estos parámetros en menor medida, pero consideramos que esto se explica si tenemos en cuenta el contexto general en el que el conocimiento compartido del grupo y sus sentimientos juegan un rol primordial. En este sentido, creemos que identificamos unas variables u otras según el contexto del país, pues los autores tenían objetivos diferentes en cada momento y el conocimiento compartido de sus oyentes variaba en la misma medida. Como hemos argumentado al explicar por qué Parra y Jara presentan ciertas estrategias lingüísticas identificadas mediante las variables del CDA en mayor o menor medida, el estudio de estas canciones sugiere que estas variables resultan más o menos oportunas según el momento de construcción del grupo en que nos encontremos. Así, hemos identificado en Parra un mayor número de estrategias que ayudan a separar al grupo de sus enemigos, mientras que en Jara observamos más frecuentemente la prescripción actividades, normas y valores a los miembros de este. Por ser una herramienta transversal al movimiento político que culminó en la victoria electoral de Salvador Allende, consideramos que la NCCH fue fundamental a la hora de crear una nueva identidad nacional.

7. Conclusiones

En este trabajo hemos analizado en profundidad la Nueva Canción Chilena con el objetivo de entender cómo esta vehiculó la creación de una identidad nacional nueva, en la que se incluyeron grupos tradicionalmente desposeídos de poder político, como obreros, agricultores o mineros. Hemos argumentado que este género musical potenció la cohesión de un grupo progresista y fue un elemento fundamental para la victoria de la plataforma de Unidad Popular en las elecciones presidenciales de 1970, demostrando un poder de movilización mayor que el de los partidos políticos tradicionales o el propio Estado. La NCCH fue un instrumento transversal que consiguió elevar al debate público una serie de temas hasta entonces ocultos al incluirlos en sus canciones, entre los que se encontraban la pobreza, las desigualdades sociales o el día a día de los chilenos más humildes. Esto permitió identificar experiencias recurrentes y crear una conciencia de grupo entre los oyentes de estas canciones. Pero ¿cómo consiguieron las letras de estas canciones este poder de polarización y relevancia política?

Tras haber estudiado la presencia de los siete parámetros del *Critical Discourse Analysis* propuestos por Teun van Dijk en una muestra de diez canciones de los dos autores más prominentes de este género, Violeta Parra y Víctor Jara, consideramos que el éxito de la Nueva Canción Chilena se basó en una retroalimentación constante entre estructuras lingüísticas presentes en las letras de la NCCH y el contexto general del país. De este modo, en un primer momento, las canciones ayudaron a polarizar a la opinión pública a través del uso de pronombres, énfasis negativos y positivos o referencias a los intereses sociales y de poder del grupo que se estaba construyendo. A medida que se creaba una conciencia común en la que la cantidad de información compartida del grupo había aumentado, se puso un énfasis mayor en la prescripción de actividades, normas y valores que se consideraban necesarios para la consecución de estos objetivos de poder. Por todo esto, consideramos que los aspectos lingüísticos del CDA que hemos identificado nos ayudan a comprender cómo se politizó al oyente, se transmitió ideología y se creó una nueva identidad nacional. Esto nos resulta especialmente interesante pues la canción, en un principio, no es una de las expresiones ideológicas típicamente contempladas por los expertos en lingüística.

Si bien nos parece claro que los aspectos lingüísticos fueron fundamentales para la difusión ideológica de la NCCH, no creemos haber llegado a ninguna conclusión clara sobre si el éxito de este género residía precisamente en estas estructuras. Es posible que la popularidad de estas canciones se debiese a sus musicalidades, que rescataban expresiones folklóricas del país; al contexto histórico nacional e internacional, influido por los movimientos antiguerra, la victoria de la Revolución Cubana y el anticolonialismo; o que los temas que trataban, que resultaban atractivos por su cercanía con las propias experiencias del oyente. Sin duda, comprender qué aspectos fueron los que sentaron las bases del éxito de este género es un campo de investigación interesante, que podría ampliarse para descubrir el papel de las estructuras lingüísticas en este proceso.

En resumen, la presencia de las estructuras lingüísticas típicas de los discursos ideológicos en las canciones de la NCCH sentó las bases para un proceso de creación y consolidación de una nueva identidad nacional que culminó en la victoria de la plataforma de Unidad Popular en 1970. Estas estrategias sirvieron de forma efectiva para polarizar al grupo, fijar objetivos de poder y establecer valores y normas sociales que influyeron en el desarrollo del país entre los años 1960 y 1973. Este poder se demuestra con la feroz represión a la que este género musical fue sometido tras el golpe de estado de Pinochet el

11 de septiembre de 1973, quedando para futuros trabajos el estudio de las estrategias que la canción de resistencia incluyó para luchar contra esta dictadura. Así, la Nueva Canción Chilena se revela como una herramienta ideológica extremadamente eficaz, que sirvió para dar voz a un grupo anteriormente marginado y empoderarlo.

8. Referencias

- Allende, S. (30 de abril de 1970). Discurso. Santiago de Chile, Teatro Caupolicán, Chile.
- Autor desconocido. (30 de abril de 1970). Fotografía de Salvador Allende con representantes de la NCCH. Santiago de Chile, Teatro Caupolicán. Recuperado de: <https://www.eltribuno.com/salta/nota/2019-10-27-16-56-0-el-estalido-social-en-chile-y-una-cancion-de-protesta-que-se-volvio-universal> [última consulta: 30/03/2020]
- Celaya, G. (1955). La poesía es un arma cargada de futuro. *Cantos iberos*. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-poetica--51/html/00c1e984-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_28_ [última consulta: 20/04/2020]
- Chilton, P. (2004). *Analysing political discourse. Theory and practice*. Londres: Routledge.
- Chirinos, S. (2008). Cantores latinoamericanos de la década de los sesenta y setenta. La apertura de una tradición política cultural. *Estudios Culturales*, 137-155.
- Contreras Lobos, R. (1978). *Habla y canta Víctor Jara*. La Habana: Casa de las Américas.
- Contreras Román, R. H. (2016). El pueblo creador representado: Margot Loyola y Violeta Parra en el Encuentro de la Izquierda y la Música Folclórica en Chile. *Cuicuilco*, 197-221.
- Donas, E. (2015). Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana "comprometida" desde los años 1960. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/67824> [última consulta: 03/04/2020]
- Gärdenfors, P. (2002). Cooperation and the evolution of symbolic communication. *Lund University Cognitive Studies*, 91. Recuperado de: http://lucs.fil.lu.se/Abstracts/LUCS_Studies/LUCS91.html [última consulta 03/04/2020]
- García Martín, J. A. (2018). La guerra de Vietnam: una mirada a través de la canción-protesta estadounidense. *El Futuro del Pasado*, vol. 9, 85-120.
- Giménez Fajardo, T. (2016). La canción como espejo humano. *Ars Brevis*, 96-118.

- Goffmann, E. (1967). *Interaction ritual*. Nueva York: Doubleday.
- González Pérez, C. (2011). Political violence and inequality: the cases of Chile, Argentina and Peru. En C. González Pérez, *Political violence and inequality in Latin America during the Cold War* (págs. 28-39). Institut Barcelona d'Estudis Internacionals IBEL.
- González, J. P. (2012). Música chilena andina 1970-1975: construcción de una identidad doblemente desplazada. *Cuadernos de música Iberoamericana*, Vol. 24, 175-186.
- Gramsci, A. (2017). *Escritos. Antología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Grice, H. P. (1989). *Studies in the way of words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hague, R., Harrop, M., & Breslin, S. (1998). *Comparative government and politics: an introduction*. Basingstoke: MacMillan.
- Jara, V. (1974). Manifiesto. Recogida en el álbum *Manifiesto* (2016) disponible en Spotify [última consulta: 17/04/2020].
- Kennedy, C. M., & Murray, W. E. (2012). Growing apart? The persistence of inequality in Chile, 1964 - 2010. *Urbani Izziv*, vol 23, 22-35.
- Lozoya López, I. (2016). El pensamiento político latinoamericano y su recepción, creación y circulación en MIR chileno. En R. González Arana, & e. al., *Sociedades en conflicto. Movimientos sociales y movimientos armados en América Latina* (págs. 119-145). CLACSO.
- Milstein, D. (2016). The Cold War and Musical Convergence in Uruguay. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 39-61.
- Modzelewski, K. (2018). 1968, detrás de la Cortina de Hierro: del mazo de Varsovia al mayo de París. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 234, 359-364.
- Palieraki, E. (2012). La opción por las armas. Nueva izquierda revolucionaria y violencia política en Chile (1965-1970). *Polis*, núm 19. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/polis/3882> [última consulta 01/04/2020]
- Parra, V. (1966). Los pueblos americanos. Recogida en el álbum *Violeta Parra, sus grandes éxitos. Remastered* (2014), disponible en Spotify [última consulta: 17/04/2020].
- Pastor Verdú, J. (2008). Mayo 68, de la revuelta estudiantil a la huelga general. Su impacto en la sociedad francesa y en el mundo. *Dossiers Feministes*, vol. 12, 31-47.

- Pérez Flores, H. (2012). La Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido. Bases ideológicas, principios y propuestas de orden social (1969 - 1970). *Humania del Sur, número 13*, 139-154.
- Pino-Ojeda, W. (2015). Autenticidad y alienación: Disonancias indeológico-culturales entre la "nueva canción" chilena y el rock anglosajón. *Studies in Latin American Popular Culture, Vol. 33*, 108-127.
- Reyes Matta, F. (1988). The "New Song" and its confrontation in Latin America. En C. Nelson, & L. Grossber, *Marxism and the interpretation of culture* (págs. 449-451). University of Illinois Press.
- Robayo Pedraza, M. I. (2015). La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. *Revista Calle 14, Volumen 10, Número 16*, 54-67.
- Rodríguez Aedo, J. (2017). El folklore como agente político: la Nueva Canción Chilena y la diplomacia musical (1970-1973). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* .
- Rolle, C. (2001). La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Recuperado de: <https://www.oocities.org/portaldemusicalatinoamericana/Rolle.pdf> [última consulta: 01/04/2020]
- Schmiedecke, N. (2014). La influencia de la DICAP en la Nueva Canción Chilena. En E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos sonoros; reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (págs. 201-218). Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.
- Spener, D. (2016). *We Shall Not Be Moved/No nos moverán: Biography of a Song of Struggle*. Temple University Press.
- Valenzuela Reyes, P. (2017). Chile y el Movimiento de Países No Alineados. *Revista Notas Históricas y Geográficas, núm. 19*, 74-93.
- van Dijk, T. (1998). *Ideology. A multidisciplinary approach*. Londres: SAGE Publications.
- van Dijk, T. (13 de abril de 2010). Discourse, knowledge, power and politics. Towards Critical Epistemic Discourse Analysis. *Universitat Pompeu Fabra*.
- van Dijk, T. (2015). Critical discourse studies: a sociocognitive approach. En R. Wodak, & M. Meyer, *Methods of Critical Discourse Studies* (págs. 62-86). SAGE Publications.

Vela Delfa, C. (2014). Análisis enunciativo del género discursivo de la canción protesta: espacio de encuentro e interacción social. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 71-82.

Wallerstein, I. (1993). 1968: revolución en el sistema/mundo. *Viento Sur*, 97-110.

9. Anexo

Transcripción de las canciones de Violeta Parra

Hace falta un guerrillero, 1961. Extraída del álbum Yo canto la diferencia (2015) que puede encontrarse en Spotify (última consulta: 21/04/2020).

Quisiera tener un hijo
Brillante como un clavel,
Ligero como los vientos,
Para llamarlo Manuel
Y apellidarle Rodríguez,
El máspreciado laurel.

De niño le enseñaría
Lo que se tiene que hacer
Cuando nos venden la patria
Como si fuera alfiler;
Quiero un hijo guerrillero
Que la sepa defender.

La patria ya tiene al cuello
La soga de lucifer,
No hay alma que la defienda,
Ni obrero ni montañés.
Soldados hay por montones,
Ninguno como Manuel.

Levántese de la tumba,
Hermano, que hay que pelear,
O la de no su bandera
Se la van a tramitar,
Que en estos ocho millones
No hay un pan que rebanar.

Me abrigan las esperanzas
Que mi hijo habrá de nacer
Con una espada en la mano
Y el corazón de Manuel,
Para enseñarle al cobarde
A amar y corresponder.

Las lágrimas se me caen
Pensando en el guerrillero,
Como fue Manuel Rodríguez
Debiera de haber quinientos,
Pero no hay ni uno que valga
La pena en este momento.

Repito y vuelvo a decir,
Cogollito de romero,
Perros débiles mataron
A traición al guerrillero,
Pero no podrán matarlo
Jamás en mi pensamiento.

Yo canto a la diferencia, 1961. Extraída del álbum *Yo canto la diferencia* (2015) que puede encontrarse en Spotify (última consulta: 21/04/2020).

Yo canto a la chillaneja
Si tengo que decir algo
Y no tomo la guitarra
Por conseguir un aplauso,
Yo canto a la diferencia
Que hay de lo cierto a lo falso,
De lo contrario no canto.

Les voy a hablar enseguida
De un caso muy alarmante.
Atención el auditorio que va
A tragarse el purgante.
Ahora que celebramos
El 18 más galante,
La bandera es un calmante.

Yo paso el mes de septiembre
Con el corazón crecido,
De pena y de sentimiento
Del ver mi pueblo afligido
Y el pueblo amando la patria
Y tan mal correspondido.
El emblema por testigo.

En comando es importante
Juramento a la bandera.
Sus palabras me repican
De tricolor las cadenas,
Con alguaciles armados
En plazas y en alamedas
Y al frente de las iglesias.

Los ángeles de la guarda
Vinieron de otro planeta.
Porque su mirada turbia,
Su sangre de mala fiesta,
Profanos suenan tambores,
Clarines y bayonetas.
Dolorosa la retreta.

Afirmo, señor ministro, que
Se murió la verdad.
Hoy día se jura en falso
Por puro gusto nomás.
Engañan al inocente
Sin ni una necesidad
Y arriba la libertad.

Ahí pasa el señor vicario
Con su palabra bendita.
Podría su santidad
Oírme una palabrita:
Los niños andan con hambre
Les dan una medallita
O bien una banderita.

Por eso, su señoría,
Dice el sabio Salomón
Hay descontento en el cielo
En Chuquilla, en Concepción.
Ya no florece el copihue
Y no canta el picaflor.
Centenario de dolor.

Un caballero pudiente,
Agudo como un puñal,
Me mira con la mirada
De un poderoso volcán
Y con relámpagos de oro
Desliza su caridad,
Y viva la libertad.

De arriba alumbra la luna
Con tan amarga verdad:
La vivienda de la Luisa,
Que espera maternidad,
Sus gritos llegan al cielo
Nadie la habrá de escuchar
En la fiesta nacional.

La Luisa no tiene casa,
Ni una vela, ni un pañal.
El niño nació en las manos
De la que cantando está
Por un reguero de sangre
Mañana irá al cadillac
Y viva la libertad.

La fecha más resaltante
La bandera va a flamear.
La Luisa no tiene casa
La parada militar
Y si va al parque la Luisa
A dónde va a regresar.
Cueca amarga nacional.

Yo soy a la chillaneja,
Señores, para cantar
Si yo levanto mi grito
No es tan sólo por gritar,
Perdóneme el auditorio
Si ofende mi claridad.
Cueca larga militar.

Y arriba quemando el sol, 1965. Extraída del álbum *La jardinera y su canto* (2006) que puede encontrarse en Spotify (última consulta: 21/04/2020).

Cuando fui para la pampa
Llevaba mi corazón contento
Como un chirigüe
Pero allá se me murió.
Primero perdí las plumas
Y luego perdí la voz,
Y arriba quemando el sol.

Cuando vi los mineros,
Dentro de su habitación,
Me dije: mejor habita
En su concha el caracol
O a la sombra de las leyes
El refinado ladrón.
Y arriba quemando el sol.

Las hileras de casuchas
Frente a frente, sí, señor.
Las hileras de mujeres
Frente al único pilón,
Cada una con su balde
Y su cara de aflicción.
Y arriba quemando el sol

Fuimos a la pulpería
Para comprar la ración.
Veinte artículos no cuentan
La rebaja de rigor.
Con la canasta vacía
Volvimos a la pensión.
Y arriba quemando el sol.

Zona seca de la pampa
Escrito en un cartelón.
Sin embargo, van y vienen
Las botellas de licor,
Claro que no son del pobre
Contrabando o qué sé yo.
Y arriba quemando el sol.

Paso por un pueblo muerto.
Se me nubla el corazón
Aunque donde habita gente
La muerte es mucho peor:
Enterraron la justicia,
Enterraron la razón.
Y arriba quemando el sol.

Si alguien dice que yo sueño
Cuentos de ponderación
Digo que esto pasa en Chuqui
Pero en Santa Juana es peor.
El minero ya no sabe
Lo que vale su sudor.
Y arriba quemando el sol.

Me volví para Santiago
Sin comprender el color
Con que pintan la noticia
Cuando el pobre dice no.
Abajo, la noche oscura,
Oro, salitre y carbón.
Y arriba quemando el sol.

Cantores que reflexionan, 1966. Extraída del álbum Gracias a la vida (1970) que puede encontrarse en Spotify (última consulta: 21/04/2020).

En la prisión de la ansiedad
Medita un astro en alta voz
Gime y se agita como león
Como queriéndose escapar.
De dónde viene su corcel,
Con ese brillo abrumador,
Parece falso el arbol
Que se desprende de su ser.
Viene del reino de Satán,
Toda su sangre respondió,
Quemas el árbol del amor,
Dejas cenizas al pasar.

Va prisionero del placer
Y siervo de la vanidad.
Busca la luz de la verdad
Mas la mentira está a sus pies.
Gloria le tiende terca red
Y le aprisiona el corazón,
En los silencios de su voz,
Que se va ahogando sin querer.
La candileja artificial
Le ha encandilado la razón.
Dale tu mano, amigo Sol,
En su tremenda oscuridad.

Qué es lo que canta, digo yo,
No se consigue responder.
Vana es la abeja sin su miel,
Vana la hoz sin segador.
Es el dinero alguna luz
Para los ojos que no ven.
Treinta denarios y una cruz,
Responde el eco de Israel.
De dónde viene tu mentir
Y adónde empieza tu verdad,
Parece broma tu mirar,
Llanto parece tu reír.

Y su conciencia dijo al fin,
Cántale al hombre en su dolor,
En su miseria y su sudor,
Y en su motivo de existir.
Cuando del fondo de su ser
Entendimiento así le habló,
Un vino nuevo le endulzó
Las amarguras de su hiel.
Hoy es su canto un azadón
Que le abre surcos al vivir
A la justicia en su raíz
Y a los raudales de su voz.
En su divina comprensión
Luces brotaban del cantor.

Miren cómo sonríen, 1971. Extraída del álbum *Canciones reencontradas en París* (2011) que puede encontrarse en Spotify (última consulta: 21/04/2020).

Miren cómo sonríen los presidentes
Cuando le hacen promesas al inocente.
Miren cómo le ofrecen al sindicato
Este mundo y el otro los candidatos.
Miren cómo redoblan los juramentos
Pero después del voto, doble tormento.

Miren el hervidero de vigilantes
Para rociarle flores al estudiante.
Miren cómo relumbran carabineros
Para ofrecerle premios a los obreros.
Miren cómo se visten cabo y sargento
Para teñir de rojo los pavimentos.
Miren cómo profanan la sacristía
Con pieles y sombreros de hipocresía.

Miren cómo blanquearon mes de María
Y al pobre negaron la luz del día.
Miren cómo le muestran una escopeta
Para quitarle al pobre su marraqueta.
Miren cómo se empolvan los funcionarios
Para contar las hojas del calendario.

Miren cómo gestionan los secretarios
Las páginas amables de cada diario.
Miren cómo sonríen angelicales,
Miren cómo se olvidan que son mortales.

Transcripción de las canciones de Víctor Jara

Plegaria a un labrador, 1969. Extraída del álbum *El derecho a vivir en paz* (1971) que puede encontrarse en Spotify (última consulta: 21/04/2020).

Levántate y mira la montaña,
De donde viene el viento, el sol y el agua.
Tú que manejas el curso de los ríos,
Tú que sembraste el vuelo de tu alma.
Levántate y mírate las manos.
Para crecer, estréchala a tu hermano.
Juntos iremos unidos en la sangre,
Hoy es el tiempo que puede ser mañana.
Líbranos de aquel que nos domina,
En la miseria tráenos tu reino de justicia,
E igualdad sopla como el viento la flor de la quebrada,
Limpia como el fuego el cañón de mi fusil.
Hágase por fin la voluntad aquí en la tierra
Danos tu fuerza y tu valor al combatir
Sopla como el viento la flor de la quebrada
Limpia como el fuego el cañón de mi fusil
Levántate y mírate las manos
Para crecer, estréchala a tu hermano
Juntos iremos unidos en la sangre
Ahora en la hora de nuestra muerte
Amén

Te recuerdo Amanda, 1969. Extraída del álbum *Best of Victor Jara (Remastered)* (2011) que puede encontrarse en Spotify (última consulta: 21/04/2020).

Te recuerdo Amanda,
La calle mojada,
Corriendo a la fábrica
Donde trabajaba Manuel.

La sonrisa ancha,
La lluvia en el pelo,
No importaba nada,
Ibas a encontrarte con él,
Con él, con él, con él, con él, con él.

Son cinco minutos:
La vida es eterna en cinco minutos.
Suena la sirena,
De vuelta al trabajo,
Y tu caminando.
Lo iluminas todo,
Los cinco minutos
Te hacen florecer.

Te recuerdo Amanda,
La calle mojada,
Corriendo a la fábrica
Donde trabajaba Manuel.

La sonrisa ancha,
La lluvia en el pelo,
No importaba nada,
Ibas a encontrarte con él,
Con él, con él, con él, con él, con él.

Que partió a la sierra,
Que nunca hizo daño,
Que partió a la sierra.
Y en cinco minutos quedó destrozado,
Suena la sirena
De vuelta al trabajo.
Muchos no volvieron,
Tampoco Manuel.

Te recuerdo Amanda,
La calle mojada,
Corriendo a la fábrica
Donde trabajaba Manuel.

El alma llena de banderas, 1971. Extraída del álbum *El derecho a vivir en paz* (1971) que puede encontrarse en Spotify (última consulta: 21/04/2020).

Ahí, debajo de la tierra,
No estás dormido, hermano, compañero.
Tu corazón oye brotar la primavera
Que, como tú, soplando irán los vientos.

Ahí enterrado cara al sol,
La nueva tierra cubre tu semilla,
La raíz profunda se hundirá
Y nacerá la flor del nuevo día.

A tus pies heridos llegarán
Las manos del humilde, llegarán
Sembrando.
Tu muerte muchas vidas traerá,
Y hacia donde tu ibas, marcharán,
Cantando.

Allí donde se oculta el criminal
Tu nombre brinda al rico muchos nombres.
El que quemó tus alas al volar
No apagará el fuego de los pobres.

Aquí hermano, aquí sobre la tierra,
El alma se nos llena de banderas
Que avanzan,
Contra el miedo,
Avanzan,
Venceremos.

Vientos del pueblo, 1973. Extraída del álbum *Manifiesto* (2016) que puede encontrarse en Spotify (última consulta: 21/04/2020).

De nuevo quieren manchar
mi tierra con sangre obrera
los que hablan de libertad
y tienen las manos negras.
Los que quieren dividir
a la madre de sus hijos
y quieren reconstruir
la cruz que arrastrara Cristo.
Quieren ocultar la infamia
que legaron desde siglos,
pero el color de asesinos
no borrarán de su cara.
Ya fueron miles y miles
los que entregaron su sangre
y en caudales generosos
multiplicaron los panes.
Ahora quiero vivir
junto a mi hijo y mi hermano
la primavera que todos
vamos construyendo a diario.
No me asusta la amenaza,
patrones de la miseria,
la estrella de la esperanza
continuará siendo nuestra.
Vientos del pueblo me llaman,
vientos del pueblo me llevan,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta.
Así cantará el poeta
mientras el alma me suene
por los caminos del pueblo
desde ahora y para siempre.

Manifiesto, 1974 (póstuma). Extraída del álbum *Manifiesto* (2016) que puede encontrarse en Spotify (última consulta: 21/04/2020).

Yo no canto por cantar
Ni por tener buena voz,
Canto porque la guitarra
Tiene sentido y razón.

Tiene corazón de tierra
Y alas de palomita,
Es como el agua bendita,
Santigua glorias y penas.

Aquí se encajó mi canto,
Como dijera Violeta,
Guitarra trabajadora
Con olor a primavera.

Que no es guitarra de ricos,
Ni cosa que se parezca,
Mi canto es de los andamios
Para alcanzar las estrellas.
Que el canto tiene sentido
Cuando palpita en las venas
Del que morirá cantando
Las verdades verdaderas,
No las lisonjas fugaces
Ni las famas extranjeras,
Sino el canto de una lonja
Hasta el fondo de la tierra.

Ahí donde llega todo,
Y donde todo comienza,
Canto que ha sido valiente
Siempre será canción nueva.