

# **APROXIMACIÓN TEÓRICO-LITERARIA AL FENÓMENO CULTURAL DE LA «NUEVA CANCIÓN»**

**JON ÚBEDA JIMÉNEZ**  
**GRADO: FILOLOGÍA HISPÁNICA**  
**CURSO 2017/2018**  
**TUTORA: JOSEBE MARTÍNEZ GUTIÉRREZ**  
**FILOLOGÍA HISPÁNICA, ROMÁNICA Y TEORÍA DE LA  
LITERATURA**

## ÍNDICE

1. Resumen y objetivos del trabajo -----	P. 3
2. Contexto internacional de la década de los sesenta y el surgimiento de la «Nueva Canción» -----	P. 4
3. Problemática del nombre -----	P. 6
4. Cronología de los movimientos de la «Nueva Canción» -----	P. 8
4.1.Argentina -----	P. 9
4.2.Chile -----	P. 10
4.3.Cuba -----	P. 11
4.4.España -----	P. 11
5. La intelectualidad y la «Nueva Canción» -----	P. 13
6. Aproximación al estudio literario de la «Nueva Canción» -----	P. 18
6.1.El testimonio -----	P. 19
6.2.Poesía social y poesía popular -----	P. 20
6.3.Poesía conversacional -----	P. 22
7. Conclusiones. La canción como diálogo -----	P. 23
8. Bibliografía -----	P. 25

## **1. Resumen y objetivos del trabajo**

Este trabajo se propone estudiar el fenómeno cultural de la «Nueva Canción» surgida en la primera mitad de los años sesenta en Latinoamérica y España. Para ello se hará un recorrido por sus diferentes manifestaciones en los países de habla hispana, observando los distintos detonantes histórico-sociales que dieron pie a su aparición, las fuentes compositivas que influyeron en sus creaciones y su convergencia con la literatura social que se estaba llevando a cabo en la época. De este modo, se analizará la labor de la Nueva Canción en dos espacios geográficos y simbólicos diferenciados: como apoyo a los proyectos de culturización que tenían lugar en varios países latinoamericanos y como transmisora de unos sentimientos culturales alternativos a los que imponía el régimen franquista en España.

Partimos del examen de sus diferentes denominaciones y de una breve cronología de sus variados movimientos, atendiendo a aquellos países en los que por diversos motivos han gozado de una mayor proyección, tales como Argentina, Chile y Cuba o España. Seguidamente estudiaremos la función del intelectual en los proyectos de cultura de la década mencionada, así como la presencia que ha podido tener esta cuestión en la Nueva Canción, para dar paso después a una aproximación al estudio literario de este movimiento, apoyándonos en la relación que guarda con las diferentes formas poéticas más cercanas a la literatura social, como son el testimonio, la poesía social y la poesía conversacional.

El objetivo final del presente trabajo sería el analizar bajo la perspectiva de diferentes teóricos culturales (Stuart Hall, W. Benjamin, A. Gramsci, R. Williams) el papel de la literatura en su intervención social; para ello estudiamos el fenómeno de la Nueva Canción dentro de unos procesos históricos en los que resultó imprescindible como vía de interlocución y proyección de movimientos sociales de alcance intercontinental. Las diferentes transformaciones históricas que se estaban sucediendo en un contexto global y, más concretamente, en los países de habla hispana exigían nuevos modelos de expresión, por lo que proliferaron en la mayoría de las disciplinas artísticas diferentes corrientes en las que lo social se erigía como prioritario. En líneas generales se puede afirmar que la finalidad de la Nueva Canción es conseguir establecer un diálogo con el

receptor plural y, por tanto, con la masa social que conforma el pueblo. Este trabajo elabora una aproximación a esta vertiente cultural que resultó imprescindible como medio de difusión en una de las décadas más convulsas de la historia moderna.

## **2. Contexto internacional de la década de los sesenta y el surgimiento de la «Nueva Canción»**

Los movimientos que englobamos en este trabajo bajo la denominación de «Nueva Canción» surgen en la primera mitad de los años sesenta y se desarrollan a lo largo de esta década en Latinoamérica y España. Es interesante advertir los procesos históricos que acaecen en este lapso de tiempo: por todos conocido es el momento convulso, revolucionario que se vive en América latina, debido a los procesos de neocolonización, las consecuencias de las intervenciones económicas y militares a causa de la Guerra Fría y la globalización de un sistema capitalista que intentan establecer los gigantes económicos tras la disolución de los órdenes posbélicos en las sociedades más avanzadas.

En América Latina, Cuba, con su recién estrenada Revolución de 1959 en la que se consiguió derrocar al caudillo Batista, se erigió como ejemplo de lucha, sentando las bases de las insurrecciones socialistas que estaban llamadas a prosperar frente al imperialismo estadounidense que amenazaba a todo el continente. Estas posibilidades fueron enfocadas desde dos prismas bien distintos: la revolución socialista y el reformismo. Este último puede verse reflejado en la «Revolución en libertad» que implementó Eduardo Frei, en Chile, entre 1964 y 1969, alentando las esperanzas de las capas populares, que llevaron a la victoria a Salvador Allende, ejemplo de poder popular, y aliciente de movimientos sociales y procesos de insurgencia en países como Argentina, Colombia, Perú, Guatemala, Uruguay y Venezuela; movimientos que precipitaron crisis estructurales, lo que conllevó a una respuesta de represión y violencia.

En los países de orden capitalista, las protestas contra el poder estaban también a la orden del día en esta década. En Estados Unidos, la «Crisis de los misiles» en Cuba o las luchas por los Derechos Humanos culminarían en el descontento provocado por la Guerra de Vietnam de 1968 (Velasco, 2007: 142).

Ese mismo año sería fecha en Europa de la frustrada Primavera de Praga o del icónico *mayo del 68*, que se erige como uno de los mayores movimientos sociales de la historia contra los actos bélicos, la banalización de la política y la sociedad de consumo (Ladrero 2016:208). En España, precisamente, se conjugaba el acceso a una sociedad de consumo prometedor con las negociaciones de apertura que esto exigía frente a la implacable dictadura que debía renovar su sistema económico y social. Una España regida por un orden centralista y represivo que acabaría provocando la reacción de una juventud que elaboró una serie de propuestas estéticas que hicieran del arte un vehículo para la protesta y la crítica (Velasco, 2007:141). De dicha propuesta contestataria formaría parte medular la Nueva Canción.

En cierto modo, la labor de la canción protesta en cuanto a su objetivo social recae en la necesidad de establecer una línea de identificación para con un grupo, espacio o clase social determinado dentro de una lucha contra la opresión política y la búsqueda de una socialización de esta. Se observa así que la canción encuentra entre Latinoamérica y España unos lugares comunes en lo que al uso de los elementos contraculturales para la creación de una cultura propia e identitaria de un movimiento político-social se refiere.

Dichas coincidencias se pueden observar también en sus influencias más contemporáneas. La incipiente hegemonía cultural de EEUU y de los demás países capitalistas (Hall, 2007: 31) marca en esta época una especie de modelo a seguir entre los artistas y, en particular entre los que llamaremos –haciendo un mal uso del término– «cantautores». Autores como Dylan y Seeger en EEUU o la *chanson* de *mayo del 68* encabezada por la figura de Brassens son, en las propias palabras de los cantautores<sup>1</sup> que analizamos, modelos a seguir, pues establecen lo que se podría llamar la base de la «canción popular» de protesta moderna.

Haciendo uso de lo que Stuart Hall define como poscolonialismo, y situándolo en todas las guerras financiadas por EEUU principalmente en el territorio latinoamericano, podemos ver a la Nueva Canción como un elemento de difusión que acompaña a los procesos socialistas en contra de dicha poscolonización característica de la Guerra Fría, que trabajaba en una globalización o, valiéndonos de las palabras de Marx, en la

---

<sup>1</sup> La entrevista a Silvio Rodríguez hecha por el periódico El País sobre la Nueva Trova Cubana el 6 de junio de 1978 reza lo siguiente: «Afirma que le interesa todo tipo de música, entre ella la norteamericana, que se difunde en Cuba, según explica, porque «lo que perjudica es el aislamiento y no el contacto con la cultura universal» (El País, 1978: «Silvio Rodríguez: 'La Nueva Trova Cubana es un movimiento musical e ideológico'»).

«formación de un mercado capitalista mundial» (Marx apud Hall, 2007:33). Así las cosas, los movimientos sociales se valdrán de un apoyo cultural insurgente, que busca la difusión de dichas ideas liberadoras con el fin de crear un sentimiento de identificación en la masa social.

### **3. Problemática del nombre**

La terminología empleada para denominar este movimiento ético y estético llevado a cabo por los músicos de los años sesenta es amplia y variada. De este modo, podemos encontrarnos con el «otro cantar», la «Nueva Canción», «canción popular», «canción de autor», «canción política» o «canción protesta», entre otros muchos. Esto parece un debate pendiente que puede obstaculizar en cierta medida el estudio de este movimiento; como señala Torres (2005: 226) «esta cuestión deviene medular no tanto por cómo se dé en llamar a un fenómeno o manifestación cultural, social, artística, sino por las complejas implicaciones que conlleva a la hora de entenderlo». Aquí nos decantamos por el término «canción protesta», pues bajo este es posible englobar todos los movimientos que aquí se tratan debido a su condición de oposición ideológica y alternativa cultural, realizada a través de una reacción musical y poética de gran relevancia en su contexto. Sin embargo, a lo largo de este trabajo será más utilizado «Nueva Canción», pues es el que con más asiduidad se encuentra en los ensayos relacionados con esta temática, aunque serán los dos fácilmente intercambiables.

Siguiendo con la cuestión del nombre, sería preciso mencionar también el sustantivo mediante el que se denominan a estos músicos, «cantautor», que el DLE recoge como «cantante, por lo común solista, que suele ser autor de sus propias composiciones, en las que prevalece sobre la música un mensaje de intención crítica o poética» (DLE, s.v.). Esta definición, que acierta destacando la intención crítica y poética del mensaje emitido en las canciones, olvida por otro lado que en muchas ocasiones estos «cantautores» musicalizaban poesías de grandes referentes literarios, como puede ser el caso de Neruda, Bretch, Lorca, etc., y que una de las características esenciales de este movimiento era la confluencia y el trabajo mutuo entre estas dos disciplinas. Tal es así que poetas como Blas de Otero subrayaban este procedimiento de la Nueva Canción:

El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden -podrían: y más la propia voz directa- rescatar el verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres (Blas de Otero apud Ladrero, 2016: 255).

El caso más destacable de esto sería el de Paco Ibáñez, uno de los máximos exponentes de la Nueva Canción en España, quien rescató de la Historia de la literatura versos de Jorge Manrique, Góngora, Gabriel Celaya o José Agustín Goytisolo -entre otros- y, acompañándolos con unas piezas musicales propias de gran sencillez, registró entre 1964 y 1969 la serie *España de hoy y de siempre*, logrando difundir la labor poética de no solo los más tradicionales poetas españoles sino también la poesía de los vencidos, dotando a sus canciones de una trascendencia política considerable y erigiéndose como una de las imágenes contra Franco en unos años ciertamente difíciles. Él justificaba su trabajo de la siguiente manera:

Hay que tener un criterio de lo que es la letra de una canción y si uno no es capaz de alcanzar estos criterios -que uno mismo se ha fijado- entonces, hay que callarse y dejar que otros hablen (Paco Ibáñez apud Torres, 2007:228).

Este ejemplo esclarece una de las virtudes de la Nueva Canción: la importancia del texto, siendo su autoría una cuestión menor, pues con la reproducción del mismo se posibilita que el receptor lo asimile y se lo apropie, convirtiéndolo en el verdadero protagonista.

De este modo observamos que el término «canción protesta» nos es útil para referirnos a las diversas manifestaciones que, tanto en Latinoamérica como en España, se desarrollaban bajo la concurrencia de ciertos rasgos comunes, mediante una expresión artística, a veces claramente ideologizada, compartiendo un sentimiento de disconformidad con el régimen político pertinente. Por otro lado, cabe decir que no se trató de un movimiento liderado o apoyado desde las altas élites intelectuales, ni tampoco una exclusiva expresión política, sino un intento de ofrecer mediante una serie de ideales con un fuerte arraigo social una alternativa cultural que hablara del pueblo, desde el pueblo y para el pueblo. Nos situamos, por tanto, frente a una culturización de un sentimiento revolucionario que se extendía por buena parte del mundo moderno; este aspecto es necesariamente destacable para proseguir con el trabajo, y sirven las palabras de Silvio Rodríguez, uno de los máximos exponentes no solo de la Nueva Trova Cubana sino del movimiento de la canción protesta en sí, para reflejarlo:

No soy todo lo revolucionario que podría ser y trato de acercarme a la imagen que querría de mí. Pero si se me pregunta si soy antes revolucionario o compositor, me inclinaría por lo primero, porque si no, no podría componer canciones revolucionarias<sup>2</sup>.

#### 4. Cronología de los movimientos de la «Nueva Canción»

Parece necesario establecer una pequeña cronología o un breve recorrido por los diferentes movimientos de la Nueva Canción que se fueron desarrollando en la década de los sesenta en América Latina y España.

La Nueva Canción Latinoamericana nace como una respuesta a una situación histórica de conflictos y necesidades políticas y sociales. Frente a un clima de represión, la música se contempla como un canal de reacción y expresión contra las dictaduras y el imperialismo (Velasco, 2007:145). Se forjó sobre una base de la sabiduría que contenía el pueblo, sobre su tradición, haciendo uso de elementos que pudieran crear un sentimiento identitario tanto en las naciones como a nivel continental, en una constante búsqueda de consciencia latinoamericana.

Este movimiento musical cobra fuerza en el *Festival de la Canción Protesta* de 1967, realizado por La Casa de las Américas en Varadero, Cuba, en el que se reúnen músicos de todos los rincones del continente y debaten las características de lo que debería ser la canción protesta, destacando su función social y denunciatoria. Tras este, se realizaron en el país centroamericano, anualmente, los *Encuentros de la música latinoamericana*, en los que el tema principal de las discusiones era el papel que debía cumplir el músico, quien «debía participar activamente en la tarea de liberación y debía mostrar un claro compromiso con la izquierda que, según esta visión, era la única vía para la descolonización» (Velasco, 2007:145). Destaca en estos encuentros el realizado en el año 1972 y sus mesas redondas donde participaron Cesar Bolaños, Víctor Jara o Daniel Viglietti, entre otros. Aquí se discutieron las distintas formas en las que el cantor debía participar en la lucha revolucionaria, el debate interno entre lo culto y lo popular dentro de la composición musical, así como el problema del colonialismo y la penetración de influencias culturales extranjeras. Así, se dedujo que la música solo podía provenir del pueblo, y el cantor debía devolverle a este su legítima identidad cultural.

---

<sup>2</sup> *op.cit.*

#### 4.1. Argentina

Encontramos en Mendoza, Argentina, uno de los primeros manifiestos que establecen una solidez intelectual al movimiento de la Nueva Canción. Mendoza tenía en la década de los sesenta una fuerte simiente cultural, y ese clima hizo propicio el establecimiento por escrito de los objetivos que se deberían seguir con la música, abordando dos aspectos principales: la renovación del cancionero y la concepción de una música «nacional». Observamos de este modo la necesidad de que converja la modernidad y la tradición, situando como renovadores a Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui, y la tradición del tango en Gardel o Le Pera, entre otros. Así, definen el «Nuevo Cancionero» como

un movimiento literario-musical, dentro del ámbito de la música popular argentina. No nace por o como oposición a ninguna manifestación artística popular, sino como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y es su intención defender y profundizar ese desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos (Tejada, 1963).

Destaca el predominio de la capital de Argentina como centro de irradiación político, económico, social y cultural, cumpliendo la función del poder hegemónico por encima del resto de las ciudades del país. Asimismo, se observa que el auge o el ‘boom’ del folclore que se estaba dando en esa época suponía una toma de conciencia del pueblo argentino. En este sentido, se propone «buscar en la riqueza creadora de los autores e intérpretes argentinos, la integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país»; aspira a «aplicar la conciencia nacional del pueblo, mediante nuevas y mejores obras que lo expresen» y, en este sentido apela en varias ocasiones a la conciencia nacional que se fue creando:

El país existe. El pueblo del interior ha realizado ya la tercera fundación de Buenos Aires, esta vez desde adentro. La conciencia de ese ser en el país es irreversible y sus implicancias más profundas de las que el cancionero nativo es sólo su forma más visible, informarán y conformarán en adelante su destino histórico. [...] Que no le escamoteen ni al artista ni a su pueblo esta toma de conciencia es lo que se propone el NUEVO CACIONERO (Tejada, 1963).

## 4.2. Chile

Otro de los movimientos musicales latinoamericanos importantes fue el de la Nueva Canción Chilena. La figura de Violeta Parra, quien siempre en sus canciones mostró un importante interés por los subalternos, sirvió de ejemplo para los cantores que conformaron este movimiento. Muchos fechan el nacimiento del movimiento hacia 1962, cuando Violeta, en un viaje por Europa recibe una carta que notifica la detención de su hermano y ella, estremecida, compone una de sus canciones más conocidas, *La carta*<sup>3</sup> (Barraza, 1972:37). A partir de entonces, y tras la fundación de la Peña de los Parra por los hijos de Violeta en 1965, un elenco de músicos e intelectuales se reunían y cantaban canciones que hablaban de la injusticia, etc. hasta llegar a tener una repercusión indiscutida especialmente en el periodo previo al triunfo de Salvador Allende y la Unidad Popular en 1970. Así, este movimiento «se ocupó de la necesidad de recuperar esta música campesina, pero desde el nuevo espacio urbanizado proponiendo la creación de un cancionero social acorde con la situación política» (Ladrero, 2016:234).

La Nueva Canción Chilena<sup>4</sup> tiene unas características musicales y temáticas que, si bien son propias, pueden ser identificables con los otros movimientos latinoamericanos. Así, musicalmente tomó ritmos folclóricos o se basó en ellos, y los temas que trata son indudablemente una crítica social, tratando de reflejar la realidad de la sociedad chilena, inmersa en una situación de dependencia cultural, subdesarrollo, segregación social y pobreza, en definitiva. Cabe destacar que este movimiento no nació con una definición propia, ni tan siquiera tuvo el respaldo de un manifiesto, pero en su contexto histórico fue sumamente importante, debido al apoyo que, recíprocamente, recibió de la coalición Unidad Popular, convirtiéndose en la banda sonora de un movimiento político-social que llegaría a ganar las elecciones en 1970.

No sorprende que Víctor Jara escribiera que «un cantor debe ser tan peligroso como una guerrilla», o que analizara el papel que él pudo desempeñar en la composición política del país en la segunda mitad de los años sesenta que, en última instancia, es la función que buena parte de los cantores cumplieron en el establecimiento político y social

---

<sup>3</sup> El texto de la canción es un reflejo de las muchas represalias que tuvo que soportar el pueblo chileno de la mano de Frei en esos años: «Me mandaron una carta/por el correo temprano/y en esa carta me dicen/que cayó preso mi hermano [...]La carta dice el motivo/que ha cometido Roberto/haber apoyado el paro/que ya se había resuelto. /Si acaso esto es un motivo/presa voy sargento, sí. / [...]Me viene a decir la carta/que en mi patria no hay justicia/los hambrientos piden pan/plomo les da la milicia, sí».

<sup>4</sup> Este término fue acuñado por el periodista Ricardo García, quien fue una figura capital en la difusión del movimiento

de las ideologías socialistas no solo en sus respectivas naciones sino también en el conjunto del continente.

### **4.3. Cuba**

La Nueva Trova Cubana se desarrolla en un marco contextual diferente al resto, pues en este país se estaban dando los primeros años de un sistema socialista. El movimiento surge en La Habana hacia 1968, cuando empiezan a reunirse algunos de los pioneros de lo que sería esta corriente musical, como Pablo Milanés, Martín Rojas, Silvio Rodríguez, etc. en las actividades promovidas por la Casa de las Américas.

Acosta (1983: 32-33), en un análisis del nombre otorgado a este movimiento resume perfectamente los orígenes y objetivos que perseguían, destacando que surge de un rescate de la trova tradicional cubana que estaba en las raíces históricas de la formación de la nación, y que era obra de poetas y trovadores campesinos que componían en un contexto de liberación nacional finisecular; esta trova fue silenciada por los medios masivos que emergieron en los años veinte con la dictadura de Machado. Los jóvenes creadores de la Nueva Trova la recuperaron, adecuando sus textos a las preocupaciones que exigía el contexto. Así, se trató de un movimiento englobador en el que tenían cabida músicos profesionales y anónimos que pretendían reformular las tradiciones con el fin de sumarse a un proyecto de renovación del estado, ayudando en el proceso de alfabetización y difusión cultural:

No pretendemos hacer poesía a la Revolución. Queremos hacer poesía de y desde la Revolución. Una literatura revolucionaria no puede ser apologética. No renunciamos a los llamados temas no sociales porque no creemos en temas no sociales<sup>5</sup>.

### **4.4. España**

España vivía una situación dictatorial con pretensiones de uniformidad que impedía toda fisura de libre expresión. Estas pretensiones se manifestaron en los ámbitos culturales, espacios importantes para la dominación ideológica, a través de una de sus armas fundamentales, una controlada educación sentimental (González Lucini, 1998:

---

<sup>5</sup> Este fragmento lo encontramos en un texto de la revista cultural *El Caimán Barbudo* «Nos pronunciamos» en 1966 (Ladrero, 2016:246), y en él se evidencia la adscripción de la mayoría de los grupos de jóvenes culturales a la Revolución iniciada en 1959, algo que sin duda propicia el surgimiento del movimiento de la Nueva Trova Cubana.

47). En las últimas décadas del régimen, durante la denominada ‘dicta-blanda’ proliferaron una serie de estilos temáticamente inocuos, cercanos al pop, el yeyé, etc., canciones lúdicas y superficiales que suprimían las diversas realidades culturales de los diferentes pueblos de España.

En ese contexto, comienzan a proliferar hacia el año 1963 una serie de canciones que coinciden en muchos de sus rasgos con aquellas canciones de auténtica protesta que se difundían de manera clandestina desde el final de la Guerra Civil; además, y como se ha señalado anteriormente, dicha difusión coincidió también con la progresiva entrada de una nueva forma de concebir la música que llegaba a través de la canción francesa, el folk norteamericano y la canción latinoamericana de Violeta Parra o Atahualpa Yupanqui. Así, desde París, Paco Ibáñez musicaba a una gran cantidad de poetas españoles tradicionales y contemporáneos, y dentro del estado surgían movimientos que trataban de llevar a cabo una modernización de la canción.

Una de las primeras manifestaciones de esta nueva oleada musical fue el recital de la *Nueva Cançó* que se celebró en 1961 en los locales del CICF de Barcelona, de la mano de Miquel Portel, Josep M. Espinas y Remei Margarit, quienes formarían más adelante *Els Setze Jutges*, grupo que abogaría por la transmisión por medio de la canción de un sentimiento nacional fundamentado en una lengua y unos sentimientos comunes. Este grupo fue el primero de muchos que surgirían en los diferentes territorios del estado que, motivados por la represión cultural a la que estaban sometidos, decidieron reivindicar mediante la guitarra su espacio propio. De este modo surgiría *Ez dok amairu* en Euskadi o *Voces Ceibes* en Galicia.

En el ámbito castellano, el movimiento de lo que posteriormente se denominaría la Nueva Canción Castellana comienza en 1963, con la «Canción de Grimau» que compuso Chicho Sánchez Ferlosio a raíz del fusilamiento de Julián Grimau, miembro del Comité Ejecutivo del Partido Comunista, ese mismo año. Este movimiento se encuentra en una situación distinta al resto, pues poseían la lengua vehicular con la del Estado, por lo que necesitaban encontrar rasgos culturales diferenciadores del resto de canciones que se hacían bajo la benevolencia del régimen. Así, acudieron a lo que se denominaría la «canción comprometida», y sus textos y melodías serían la consecuencia del posicionamiento ético y estético de sus creadores, fiel reflejo de su forma de entender la vida y la cultura en lo político, social y el día a día cotidiano. Allí se encontrarían cantores como el mencionado Ferlosio, José Antonio Labordeta, Hilario Camacho, Luis Eduardo

Aute, Elisa Serna o Adolfo Cedrón. Estos últimos fundaron, a raíz del recital organizado por Antonio Gómez en el Instituto Ramiro de Maeztu el 22 de noviembre de 1967 el Movimiento de la Canción Popular, que se transformó después en Canción del Pueblo y finalmente en el «Grupo la Trágala». Esta canción social que se produjo en Madrid tenía una fuerte carga obrerista, abrazando la temática de la canción social (Ladrero, 2006: 274). Alfonso Cedrón resume de manera muy acertada los sentimientos y objetivos que perseguían estos profesionales de la canción:

Éramos un grupo de oposición [...]. Yo tengo claro que, en aquellos momentos, oponerse al sistema era estar vivo. Hablar de sexualidad o de política era oponerse al sistema. Tener los ojos abiertos era oponerse al sistema; ser una persona activa era oponerse al sistema. Era oponerse al sistema hacer lo que uno quería y lo que uno sentía. El grito de ser feliz era oponerse al sistema (Alfonso Cedrón apud Gómez Lucini, 1998:129).

## **5. La intelectualidad y la «Nueva Canción»**

Una vez observada la cronología del surgimiento de estos movimientos y los objetivos que se perseguían mediante la canción, cabe hacer una mención especial a la función intelectual que conformaban los cantores, especialmente en Latinoamérica y, más en concreto, en Cuba. Y es que en el proyecto de la reorganización política y social que llevaba a cabo la Revolución el papel que jugaría el intelectual fue objeto de discusión en esos primeros años y dio pie al surgimiento de toda una literatura relacionada con este concepto, desde las novelas del nuevo realismo mágico hasta la poesía comunicante y, por supuesto, la canción.

A raíz de las acusaciones que el gobierno de la Revolución recibió por no permitir la libre expresión de los intelectuales que no fueran afines al régimen cubano, se llevaron a cabo unas reuniones en la Biblioteca Nacional los días 16, 23 y 30 de junio de 1961 que acabarían con un discurso pronunciado por Fidel Castro<sup>6</sup>, en el que analiza los objetivos que se han de perseguir desde los sectores más doctos de la sociedad para culturizar a un país que hasta entonces estaba sumido en un profundo analfabetismo. Así, el comandante defendía que

---

<sup>6</sup> Este discurso se conocerá posteriormente como «Palabras a los intelectuales» en su edición escrita.

La Revolución no puede pretender asfixiar el arte o la cultura, cuando una de las metas y uno de los propósitos fundamentales de la Revolución es desarrollar el arte y la cultura, precisamente para que el arte y la cultura lleguen a ser un verdadero patrimonio del pueblo (Castro, 1980:15).

Se instaba desde el gobierno a crear un arte por y para el pueblo, con el fin de que se sembrara una simiente cultural que posibilitara el nacimiento de una cultura popular que pudiera confundirse con la alta cultura de los intelectuales. Siguiendo este planteamiento, no se pretendía combatir el arte, sino utilizarlo como vehículo de una expresión revolucionaria en un primer paso y de ese arte puramente revolucionario permitir la aparición de una cultura en la que tuviera cabida todo sector social. Este planteamiento remite al texto de Ernesto Guevara (2018:10), quien opina que «la sociedad en su conjunto debe convertirse en una gigante escuela», y esto se haría posible mediante una nueva concepción del intelectualismo y del arte, pues se necesitaba romper con las estructuras hegemónicas decimonónicas que se alargaban todavía en los primeros años del proyecto revolucionarios. Así,

Las posibilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se puerque y puerque a las nuevas. No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni «becarios» que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas. Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo. Es un proceso que requiere tiempo (Guevara, 2018:17).

Se apuntaba, en cierto modo, a la necesidad del paso del intelectual comprometido al intelectual revolucionario, y que este se entregara a la acción revolucionaria en las disciplinas culturales (Peris, 2013:60). Este clima queda reflejado en varias canciones de Silvio Rodríguez, como en «Canción para la Columna Juvenil del Centenario»<sup>7</sup>, escrita en 1967, tras la muerte de ‘Che’ Guevara en Bolivia, y que servía para dar cuenta de la situación a la que los guerrilleros se enfrentaban en la lucha por la liberación de los países latinoamericanos. En el inicio de la segunda estrofa se observa el enfrentamiento de la práctica artística con la lucha guerrillera: «Sé que ahora mismo/ mientras se entona cualquier canto,/ [...] se está luchando allá», y que da cuenta de la necesidad de que el canto dé un paso más allá en este contexto, algo que se hace en la última estrofa del verso

---

<sup>7</sup> RODRÍGUEZ, S. y P. Milanés como miembros del Grupo de Experimentación Sonora (GES).

cuando, tras plantear una serie de interrogantes que sirven para esclarecer la situación de dichos revolucionarios se da paso a una postura inusual dentro de la escena intelectual: el enmudecimiento voluntario de los cantores que les ceden la palabra, invitándolos a que narraran ellos mismos la experiencia que estaban viviendo.

¿Qué paga este sudor, el tiempo que se va?  
¿Qué tiempo están pagando?: el de sus vidas.  
¿Qué vida están sangrando por la herida  
de virar esta tierra de una vez?

Cuando a las once el sol parte del centro del honor,  
cuando consignas y metas piden su paredón,  
cuando de oscuro a oscuro conversan con la acción  
la palabra es de ustedes: me callo por pudor.

En esta línea el autor cubano escribe en 1969 «Playa Girón» y va más allá, poniendo en cuestión toda labor del intelectual. Aquí interpela en tres estrofas a tres disciplinas diferentes tales como la poesía, la música y la historia, dando estructura y coherencia poética a una pregunta que desde estos ámbitos se estaban haciendo en estos momentos: ¿cómo hablar de los hechos revolucionarios sin incurrir en los ‘pecados’ del escritor que estaban siendo discutidos en esa época? Para ello, Silvio hace uso de «Playa Girón», que puede tener una doble significación: por un lado, la conocida batalla ganada por los cubanos frente a las tropas estadounidenses en 1961 y, por otro lado, a la flota de pesca que era tan influyente en la economía cubana y en la que él mismo estuvo faenando entre 1969 y 1970. Inicia la canción interpelando a los poetas que le sirven para abrir el debate

Compañeros poetas,  
tomando en cuenta  
los últimos sucesos en la poesía,  
quisiera preguntar —me urge—,  
qué tipo de adjetivos se deben usar  
para hacer el poema de un barco  
sin que se haga sentimental,  
fuera de la vanguardia

o evidente panfleto,  
si debo usar palabras  
como Flota Cubana de Pesca  
y 'Playa Girón'

y para sacar a relucir, no sin cierta ironía, aquellos aspectos que eran criticados sobre la función del intelectual. Se observa que el objetivo que persigue Silvio es encontrar un discurso que se adecúe a todas las posturas, un discurso que no sea 'demasiado' sentimental, que no se separe de la indagación artística que proponían ciertos círculos revolucionarios, pero que tampoco incurriera en un mensaje panfletario. La siguiente estrofa hace mención a la disciplina musical<sup>8</sup> y, siguiendo una misma estructura paralelística, el cantor cubano les pide una respuesta frente a una incapacidad que le impide encontrar el modo de entonar los hechos que viven los hombres en el «Playa Girón». Por último, hace lo propio con los 'compañeros de Historia'<sup>9</sup>, reflejando la dificultad a la que se enfrentan sus discursos. Tras una serie de preguntas que son, como en «Columna...», retóricas, Silvio da aquí una respuesta que puede ser en cierto modo inesperada desde su posición de intelectual, pero no desde su carácter revolucionario: «que escriban pues la historia/ su historia/ los hombres/ del 'Playa Girón'». Como bien señala Peris

lo importante de este giro final es que añadían un elemento más al conflicto de legitimidades entre la práctica cultural y la lucha armada que estaba teniendo lugar en el campo cultural cubano: la acción no solo tenía más valor que la palabra sino que, además, podía legitimar lugares de enunciación nuevos, que las culturas prerrevolucionarias no habían previsto (Peris, 2014:63).

El repertorio de Silvio Rodríguez interpela a ese nuevo lugar de enunciación y ejemplifica lo que Jaume Peris mencionaba en esta cita. Vemos así la necesaria reestructuración que se promulgaba desde una parte de los afines a la Revolución debido a que se veía indispensable la inclusión de la concepción popular y su discurso en los ámbitos doctos; para ello, parecía fundamental establecer las bases de una relativización

---

<sup>8</sup> Compañeros de música,/ tomando en cuenta esas politonales/ y audaces canciones,/ quisiera preguntar — me urge—,/ qué tipo de armonía se debe usar/ para hacer la canción de este barco/ con hombres de poca niñez, /hombres y solamente hombres sobre cubierta,/ hombres negros y rojos y azules,/ los hombres que pueblan el «Playa Girón».

<sup>9</sup> Compañeros de Historia,/ tomando en cuenta lo implacable/ que debe ser la verdad,/ quisiera preguntar —me urge tanto—,/ qué debiera decir, qué fronteras debo respetar./ Si alguien roba comida y después da la vida/ ¿qué hacer?/ ¿Hasta dónde debemos practicar las verdades?/ ¿Hasta dónde sabemos?

del poder hegemónico que tenían los intelectuales formados en la sociedad revolucionaria. Como ya explicó Gramsci

todo grupo social ‘esencial’, al surgir en la historia a partir de la estructura anterior y como expresión de un desarrollo de esta (de la estructura), ha encontrado, al menos en la historia [...] categorías intelectuales preexistentes y que hasta parecían representar una continuidad histórica ininterrumpida, a pesar de los cambios más complicados y radicales de las formas sociales y políticas (Gramsci, 2013:347).

Por lo tanto, parecía conveniente revisarlo. Como se sabe, en una concepción materialista del mundo, la base o estructura económica de producción necesita de una superestructura que influya y permita su establecimiento en el curso de la historia. Esta superestructura la conforman las formas legales y políticas de las relaciones de producción, las formas de conciencia que expresan una particular concepción del mundo desde el prisma de clase a la que se adscribe el sujeto y las prácticas políticas y culturales que este desarrolla en función de dicho conflicto económico (Williams, 2000: 93-101).

Teniendo esto en cuenta, parece no equivocarse Guevara cuando dice que «la superestructura impone un tipo de arte en el que hay que educar a los artistas», y que en la establecida en un estadio prerrevolucionario en la que se han educado los artistas la investigación artística «tiene sus límites imperceptibles hasta el momento de chocar con ellos, [...] [al] plantearse los reales problemas del hombre y su enajenación», algo que desde esa esfera imposibilita usar el arte como un arma de denuncia (Guevara, 2018: 14-15). Sin embargo, la transformación de la superestructura dentro de una revolución social que comienza por las modificaciones de las fuerzas productivas y modos de producción permite que los hombres tomen conciencia de este conflicto y lo combatan mediante nuevas formas ideológicas que necesariamente han de tener una influencia en la expresión artística de la sociedad.

Estas cuestiones analizadas permitieron la proliferación de una idea combativa mediante la canción, como es el caso de Silvio Rodríguez descrito anteriormente. Sin embargo, dicho sentimiento tuvo una proyección reseñable por toda América Latina. Es así como una serie de músicos de la Nueva Canción Chilena se valieron de la recuperación del folclore chileno y latinoamericano para indagar en las músicas indígenas que hasta entonces no habían sido consideradas como propias y que funcionarían a partir de entonces como un elemento idiosincrático que reivindicaba su identidad nacional. Todo esto, además, empujó a los músicos a participar en las luchas por los derechos de estas

comunidades y dio pie a que los músicos comenzaran a formar parte de los proyectos socialistas de la Unidad Popular, buscando formas con las que poder aportar su grano de arena. El caso más destacado es el de Víctor Jara, quizá por la forma en la que fue asesinado por el ejército golpista.

Creo que puedo servir más a mi país yo solo con mi guitarra, porque puedo moverme con más independencia para acudir al campo y a las fábricas. Me gusta estar con los pobres porque en ellos se citan la soledad y la inocencia (Jara apud Ladero, 2016:237).

Ejemplos como los citados o el del Canto Popular Urbano (CPU) en Argentina sirvieron, en síntesis, para dotar de forma artística a toda una serie de movimientos que abogaban por un cambio, politizando todas las esferas sociales. Una de las metáforas más descriptivas de los objetivos de estos movimientos es la imagen de la guitarra-fusil, que daba buena cuenta de la concepción de la música como arma para la transformación social que estaba presente en la Latinoamérica de los años sesenta.



Figura 1. Verzo, 2013:25

Así lo refleja el *Cancionero de la lucha popular* que distribuía el CPU, un libro con las letras y acordes de algunas de sus canciones (Verzo, 2013: 25). En su portada aparecía la figura de un hombre sosteniendo una guitarra y, tras él, su imagen repetida en tres sombras contiguas que sustituían su instrumento por un fusil.

## 6. Aproximación al estudio literario de la «Nueva Canción»

La canción necesitaba de nuevos mecanismos discursivos para poder tratar los temas que se pretendían cantar. Es así como se introduce el género del testimonio en los textos de estos autores, como reflejan las canciones de Silvio Rodríguez que se han estudiado en el punto anterior. De esta manera, se podrían salvar las contradicciones estéticas, políticas y sociales a las que tenían que hacer frente los intelectuales de la época (Peris, 2013:63). El testimonio, además, guarda una estrecha relación con la poesía popular, social y comunicante, formas que también se esbozarán en este apartado, debido a las similitudes que guardan con la canción de los años sesenta. El escritor se sirve de

estos géneros poéticos con el fin de reflejar las «estructuras del sentir»<sup>10</sup> de toda una sociedad en un momento histórico en el que parece necesario crear un discurso que nazca en consecuencia y en contra de un poder hegemónico burgués que domina no solo los ámbitos de gestión político-social y la expresión artística sino también unos sentimientos sociales ya prefijados.

### **6.1. El testimonio**

Se podría caracterizar el testimonio como un espacio en el que intervienen de manera conjunta la literatura y la historia, ofreciendo como resultado la conformación de un género híbrido que pretende alejarse de los esquemas de escritura burgueses (Picornell, 2011:114). Se trata de un modelo de escritura que necesariamente se inscribe en el contexto en el que se realiza, situando la literatura en un dominio cercano al de la historiografía tradicional, pero con la voluntad de modificar los paradigmas a los que ésta se adscribe, acercándola a las zonas que ha marginado. En este sentido

el testimonio es y no es una forma ‘auténtica’ de cultura subalterna; es y no es ‘narrativa oral’; es y no es ‘documental’; es y no es literatura [...]; afirma y a la vez deconstruye la categoría del ‘sujeto’ [...] es una variante de lo que se solía llamar ‘la dialéctica de opresor y oprimido’ (Beverley, 2002:20).

Se puede entender que una de las labores del testimonio es reflejar experiencias vitales en la sociedad que no pueden ser representadas de manera adecuada por las formas de literatura burguesas; dicho de otro modo, trabaja en un cambio de perspectiva del sujeto y, así, trata de construir un nuevo espacio discursivo compartido en la esfera pública, espacio en el cual se intenta construir o buscar una identidad nueva (Achugar, 2002:65). Con el fin de lograr este propósito, esta práctica necesita de un diálogo solidario entre el emisor y el receptor del texto. Este diálogo se lleva a cabo por medio de un letrado solidario que recoge las vivencias de un subalterno y, como consecuencia, encontramos un yo y otro dentro de una enunciación. Así, la voz del subalterno generará un primer enunciado y éste será un espacio que el segundo (el letrado solidario) recorre para fundirse

---

<sup>10</sup> Las «estructuras del sentir» son una serie de experiencias que nacen como contrapunto de unas formas sociales fijas con las que una sociedad no se siente ya identificada. Éstas suponen un cambio general y en presencia que, pese a manifestarse en un estado emergente o preemergente, no necesitan esperar a una definición, una clasificación o racionalización antes de ejercer presiones palpables y establecer límites efectivos sobre la experiencia y la acción. Pese a esto, en estas «estructuras» funcionan ya características propias emergentes, conectoras y dominantes en jerarquías específicas (véase Williams, 2000: 150-159).

con el otro, posibilitando la proyección de su mensaje, con la pretensión de una descolonización completa que erosione la distancia entre el intelectual y el sujeto popular de quien pretende escribir la historia. Picornell lo explica de la siguiente manera

El 'yo' del testimonio debe proyectarse metonímicamente a un 'nosotros' que, además, toma sentido en función del 'tú' que se identifica con el mediador del texto, representante individual con los lectores potenciales del texto en el circuito letrado. Dicho de otro modo, el subalterno puede acceder a una posición autorizada de enunciación, no solo cediendo el control de la versión publicable de su relato a un letrado, sino también renunciando a su individualidad en beneficio del grupo al que representa (Picornell, 2014:137).

Se trata en cierto modo de un instrumento más que opera en el desmontaje de una historia hegemónica, a la vez que persigue construir una historia que llegue a ser hegemónica. Es por esto que el testimonio ha sido «no solo una representación de formas de resistencia y lucha sino también un medio y hasta un modelo para estas» (Beverley, 2002:27).

## **6.2. Poesía social y poesía popular**

Como hemos visto a lo largo del trabajo, podemos decir que, en líneas generales, se pueden insertar las composiciones de la Nueva Canción dentro de lo que se conoce como poesía social, debido a las vastas coincidencias que se observan entre las letras de las canciones y los poemas de esta temática, así como en la función social que poseen y los objetivos que persiguen.

La poesía social está ligada al testimonio en su compromiso con la verdad, al igual que este está dotada de un matiz histórico: el compositor es protagonista, se encuentra inmerso en unas circunstancias históricas que le provocan una reacción y le impulsa a convertir en materia poética las experiencias que vive. De esta manera, el texto producido se puede calificar como protestatario, pues se alza contra una situación injusta, y es revolucionario, porque persigue transformar unas determinadas estructuras sociales (Luis, 1982: 14-20).

En la poesía española del siglo XX encontramos desde el inicio varios autores que abren el camino a la poesía social, como es el caso de Unamuno o Antonio Machado, y también más adelante poetas de la Generación del 27, como Alberti o Lorca y su

descripción de unos EEUU mercantilizados y deshumanizado; aunque quizás el poeta social del siglo XX por antonomasia sea Miguel Hernández. Más cercanos a los años en los que se desarrollan los movimientos de la Nueva Canción son Blas de Otero, Gabriel Celaya o José Hierro, entre otros. Estos autores abrieron el campo de acción de la poesía, acercándola a los paisajes de las esferas sociales más desfavorecidas y esta, fuera de «laberintos retóricos», encontró su razón de ser en la búsqueda de la verdad, adquiriendo un valor más humanizado (Luis, 1982: 64). Sirven para reflejar esto unas palabras de Gabriel Celaya:

Cantemos como quien respira. Hablemos de lo que cada día nos ocupa. No hagamos poesía como quien se va al quinto cielo o como quien posa para la posteridad. La poesía no es (no puede ser) intemporal o, como suele decirse un poco alegremente, eterna. Hay que apostar al "ahora o nunca" (Celaya, 1952:43).

Aun con todo, y sin desvincularla de esta poesía social, no debemos perder de vista la relación de la Nueva Canción con la poesía popular; una poesía que utiliza un lenguaje más asequible a las masas, pues intenta enraizarse en el pueblo y amplificar su mensaje. Así, José Antonio de Cáceres habla de la *poesía parapopular*, una poesía escrita por autores cultos que incorpora temas y expresiones propias de lo popular, que intenta comunicarse también con los círculos rurales y no solamente con la ciudad. Cáceres observa que dentro de este tipo de poesía se pueden encontrar autores como Nicolás Guillén o Pablo Neruda, y vio el futuro de esta poesía en la canción protesta, que está escrita para ser transmitida por un canal oral (Luis, 1983: 51).

Es posible, además, advertir ciertas coincidencias entre la poesía popular y la Nueva Canción. Explorando las genealogías de la canción popular no se pueden eludir no ya referentes trovadorescos, con poemas escritos para ser cantados, sino también juglarescos, con noticieros, anecdóticos y composiciones que se difundían por medio del canto y la actuación, y que han contribuido a la conservación de toda una modalidad poética medieval. En esta línea, nos encontramos con el *Cantar del Mío Cid*, que fue escrito para que se cantaran las gestas de un proyecto reconquistador que necesitaba ser difundido y encontró en la canción o el recitado el canal comunicativo más acertado en una época bélica (Araguas, 2014: 80-84).

La canción, por tanto, siempre ha supuesto un medio de difusión importante y efectivo, y más aún si cabe con la capacidad de reproductibilidad técnica de la que goza

el arte en general en la modernidad y que permite que la autenticidad de la obra, que conlleva una función ritual de culto hacia la misma, evolucione a una función reproductora de la obra, cambiando así la concepción misma de la creación, y permitiendo que la función que emerge esté fundamentada en una praxis distinta, esto es, en una función política o ideológica del arte (Benjamin, 1989: 5-6).

### **6.3.Poesía conversacional**

La Nueva Canción se asemeja, por tanto, a la poesía social en ciertos aspectos y también a la poesía popular o parapopular. Sin embargo, se podría adscribir también a lo que se conoce como poesía comunicante o conversacional. Este término fue acuñado por Roberto Fernández Retamar tras una conferencia leída en la Casa de las Américas en febrero de 1968 que llevaba por título «Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica» (Luján, 2017: 259).

Este tipo de poesía surge en un momento en el que los vanguardismos se desarrollan con fuerza en Latinoamérica. El continente se encuentra en un proceso de modernización, algo que se ve reflejado necesariamente en la literatura; esta condición social hace que se cree un sujeto masificado en la que también se encuentra el hombre intelectual y que prolifere una nueva poesía exigida por un tiempo nuevo, algo que por consecuencia permite la expresión de una nueva sentimentalidad basada en la autenticidad y la claridad. Es así como esta nueva corriente busca formas que propicien la aparición de un lirismo desnudo, alejado de la metáfora, y que centre su mirada en la realidad en su conjunto, que pueda relatar sin que sea expresamente una condición *sine qua non* los aspectos más pobres de la realidad (Rivero, 1966: 2466-68).

Florece así en el continente varias formas poéticas que reaccionan frente a esto, tales como el esencialismo, la poesía de corte existencialista o la antipoesía, representada por Nicanor Parra, y la poesía conversacional, quien encontraría su referente en Ernesto Cardenal; géneros que, si bien cada uno tiene su matiz, en esencia se refieren a lo mismo, pues aluden a los mismos autores (Horra y Fernández, 1995: 17).

La poesía conversacional se inscribe en el mundo cotidiano, y esto le permite incorporar a su estética toda una serie de temas que hablan de lo no marginal, pero también de lo tradicionalmente marginado, temas que en el devenir histórico de la

literatura se han considerado antirretóricos. Es un ejercicio poético que aborda la problemática sociopolítica latinoamericana, y para ello da cabida en su discurso al uso de un lenguaje coloquial. En contraposición con la antipoesía, no se preocupa por negar nada y tampoco tiene como objetivo perseguir una definición; toma parte de las estéticas anteriores con el fin de remodelarlas y crear un texto que, afirmado en sus creencias, le permita hacer evocaciones al pasado, hablar con rigor del presente y mirar hacia el futuro. Por todo ello es un género poético que difícilmente se puede encerrar en fórmulas y que no se encasilla en su propia retórica, pudiendo ejercer así como un testamento de los sentimientos que posee el pueblo en un momento histórico determinado.

## **7. Conclusiones. La canción como diálogo**

Como señala Cristina Vela, la canción utiliza formas provenientes de estos géneros poéticos para tratar de establecer en última instancia una estructura dialógica con el receptor. En la enunciación que se lleva a cabo, se pueden distinguir varios actantes: por un lado, la voz enunciativa, esto es el yo lírico, que lo asimila el locutor, a saber, el cantante que se dirige al auditorio, que sería la instancia comunicativa. Estas dos personas encuentran referencias a una tercera persona, que se identifica como la fuerza opresora (2014:72). El objetivo final de estas composiciones se basa en la modificación de los propósitos del receptor. De este modo, el enunciador se apropia de varias voces enunciativas que permiten una polifonía necesaria en la construcción de este tipo de discursos, reflejando una herencia intertextual que hace posible implicar a distintos sujetos en el proceso enunciativo.

Asimismo, en la canción funcionan dos tipos de códigos, la música y la letra; el primero de ellos es, por lo general, una composición sencilla, pues su fin es servir de base o acompañamiento a la trasmisión del mensaje, a saber, de una carga ideológica palpable, que hace que la letra sea lo fundamental de la obra. Este hecho permite que la autoría del texto pueda llegar a pasar a un segundo plano, lo que posibilita que el locutor haga uso de textos propios o de otras voces. Dentro de esas ‘otras voces’ se pueden encontrar textos de otros cantautores, de poetas conocidos y también composiciones populares, si bien en el proceso dialógico el emisor asuma la posición del yo enunciativo.

Como ha quedado patente en el presente trabajo, en estas canciones no solo importa el contenido del texto sino la orientación perlocutiva hacia el receptor, pues el

objetivo –como hemos mencionado– es producir un cambio de conciencia que conlleve un cambio social. Así, la identificación o unión entre el emisor y el receptor frente a un tercero resulta imprescindible, por lo que el paso de una individualidad a una colectividad se antoja necesaria, y existen diferentes formas de lograr este objetivo: se puede hacer uso de un tú con una función apeladora (de destinatario colectivo), o que ese tú haga referencia al otro opresor, funcionando entonces como un tú intratextual que permitiría la suma de un nosotros entre el emisor y el receptor del texto, situándose en contra de ese agente opresor al que se alude en el texto.

Como hemos visto, el diálogo establecido en la canción como amplificación popular de un mensaje social tiene en castellano orígenes que nos remiten, en lengua romance, a genealogías medievales, y que han tenido distintos cauces de evolución y periodos históricos y espacios intercontinentales muy diversos de expansión y expresión. Nos hemos centrado en una época paradigmática del siglo XX (otras serían la Guerra civil española o la Revolución mexicana, por ejemplo) en la que, por imperativos históricos convergen movimientos sociales e ideológicos, tanto en España como en Latinoamérica, para los que la «canción protesta» o la Nueva Canción suponen el modelo de expresión más popular, fomentado en ambos lados del Atlántico y retroalimentándose con influencias mutuas.

El tipo de producción cultural al que está dedicado el presente análisis muestra, además, las conexiones entre la alta cultura y la cultura popular; las líneas de cruce, convergencia y convivencia entre la literatura de élite, la creación popular y la difusión masiva conjunta en la era de la alta tecnología. Además no solo de cohesionar, según hemos mostrado, disciplinas artísticas diversas como literatura y música, consigue en la conjugación de ambas la intervención social que marcó el signo de una época.

## 8. Bibliografía

- ACOSTA, Leonardo (1983): «La Nueva Trova: ¿un movimiento masivo?» en C. Miñana et al. *Nueva Trova Cubana*, Bogotá: Dimensión educativa, pp.31-39. Disponible en línea: <http://www.dimensioneducativa.com/assets/aportes-21.pdf> [Consultado: 11/02/2018].
- ARAGUAS, Vicente (2014): «Letras y poemas» en *El mundo poético de Bob Dylan*, tes. dir. por Antonio R. de Toro. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 81-107.
- BARRAZA, Fernando (1972): *La Nueva Canción chilena*, Santiago de Chile: Editorial Quimantù. Disponible en línea: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-propertyvalue-141152.html> [Consultado: 11/02/2018].
- BENJAMIN, Walter (1989): «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos Ininterrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- BEVERLEY, J. y H. ACHUGAR (2002): *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- CASTRO, Fidel (1980): «Palabras a los intelectuales» en *Revolución, letras, arte*, La Habana: Editorial Letras cubanas.
- CELAYA, Gabriel (1952): «Poesía eres tú» en V.V.A.A. *Antología consultada de la Joven Poesía Española*, Valencia: Distribuciones mares.
- EL PAÍS (6 de julio de 1978): «Silvio Rodríguez: “La Nueva Trova Cubana es un movimiento musical e ideológico”» en *El País*. Archivo: *Hemeroteca de edición impresa*. Disponible en línea: [https://elpais.com/diario/1978/07/06/cultura/268524006\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/07/06/cultura/268524006_850215.html) [Consultado: 20/02/2018]
- GES: Grupo de Experimentación Sonora (Silvio Rodríguez y Pablo Milanés) (1967). «Canción para la Columna Juvenil del Centenario», La Habana, Cuba: Producciones ICAIC.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando (1998): *Crónica cantada de los silencios rotos. Voces y canciones de autor 1963-1997*, Madrid: Alianza Editorial.
- GRAMSCI, Antonio (2013): «La formación de los intelectuales» en *Antología*, Madrid: Ediciones Akal, pp. 344-347.
- GUEVARA, Ernesto (2018): *El socialismo y el hombre en Cuba*, España: Red Ediciones S.L.
- HALL, Stuart & M. MERINO (2007): *La cultura y el poder*, Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- HORRA, M. & F. RODRÍGUEZ (1995): «La poesía posvanguardista latinoamericana: notas para un acercamiento a la lírica conversacional» en *La nueva poesía conversacional latinoamericana*, San Ramón, Arajuela: Universidad de Costa Rica, pp. 9-32.
- LADRERO, Valentín (2016): «La canción popular» en *Músicas contra el poder: música popular y política en el siglo XX*. Madrid: La Oveja Roja, pp. 153-291.

- LUIS, Leopoldo de (1982): «Notas a la primera edición» y «Notas a la segunda edición» en *Poesía social. Antología*. Gijón: Ediciones Júcar, pp. 13-54.
- LUJÁN, Ángel Luis (2017): «La poesía conversacional de Félix Grande. Afinidades románticas» en *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, Madrid: Universidad de Alcalá, vol. V, nº2, pp. 253-273. Disponible en línea: [https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/30347/poesia\\_lujan\\_PASAVENTO\\_2017\\_V5\\_N2.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/30347/poesia_lujan_PASAVENTO_2017_V5_N2.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Consultado: 30/04/2018]
- PERIS, Jaume (2013): «“La palabra es de ustedes: me callo por pudor”: Antiintelectualismo y emergencia del testimonio en Cuba» en *Atenea 508*, II Sem, pp. 57-72. Disponible en línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32829669005> [Consultado: 10/03/2018]
- PICORNELL, Mercè (2011): «El género *testimonio* en los márgenes de la historia: representación y autorización de la voz subalterna» en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 23, pp. 113-140. Disponible en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/viewFile/1577/1459> [Consultado: 23/04/2018]
- RAE (2017): *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Disponible en línea: <http://dle.rae.es/?w=diccionario> [Consultado: 20/02/2018]
- RIVERO, Mario (1966): «El porqué de la nueva poesía» en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 9, nº12, pp. 2465-2470. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5459899> [Consultado: 30/04/2018]
- RODRÍGUEZ, Silvio [1969] (1975): «Playa Girón», *Días y flores*. La Habana: EGREM
- TEJADA, Armando (1963): *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. Disponible en línea: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html> [Consultado: 20/02/2018]
- TORRES, Roberto (2005): «“Canción protesta”: definición de un nuevo concepto historiográfico» en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 27, pp. 223-246.
- VELA, Cristina (2014): «Análisis enunciativo del género discursivo de la canción protesta: espacio de encuentro e interacción social» en *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 16, pp. 71-82. Disponible en línea: <http://www.ogigia.es/index.php/ogigia/article/view/7> [Consultado: 13/03/2018]
- VELASCO, Fabiola (2007): «La Nueva Canción Latinoamericana: Notas sobre su origen y definición» en *Presente y Pasado. Revista de Historia*, vol. 12, nº23, pp.139-153. Disponible en línea: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/23057/articulo9.pdf;jsessionid=553D34D3DC6F2BC69877562DDF978924?sequence=1> [Consultado: 20/02/2018]
- VERZO, Lorena (2013): «Política y cultura en los años '70: El itinerario de Canto Popular Urbano» en *Trans. Revista transcultural music review*, Barcelona: Sociedad de etnomusicología, nº17, pp. 1-19. Disponible en línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82228233012> [Consultado: 11/03/2018]

WILLIAMS, Raymond (2000): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península S.A.