

***Canti della nuova resistenza Spagnola 1939-1961: acercamiento a  
las canciones de resistencia en la España franquista***

***Canti della nuova resistenza Spagnola 1939-1961: approach to  
the songs of resistance in Franco's Spain***

**Marco Antonio de la Ossa Martínez**

Universidad de Castilla-La Mancha

CEIP “San Fernando” de Cuenca.

Estival Cuenca

[marco.ossa@uclm.es](mailto:marco.ossa@uclm.es)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9707-879X>

**RESUMEN**

*Canti della nuova resistenza spagnola (1939-1961)* es, sin duda, uno de los libros dedicados a la música que mayor polémica generaron en torno a su publicación. Firmado por tres miembros del conjunto italiano Cantacronache, Michele L. Straniero, Sergio Liberovici y Margot, fue publicado por la editorial Einaudi en Turín en 1962. En él recopilaron veintiséis canciones y tres poemas contra el régimen franquista que fueron recogidos en un viaje que esta agrupación italiana efectuó en el verano de 1961 por distintas ciudades españolas.

Debido a que aparece de forma evidente en el título, en este artículo trataremos de delimitar qué entendieron por canciones de resistencia. Por ello, partiremos de un breve acercamiento a la génesis y características del cancionero para, a continuación, intentar acotar los términos de canción, canción popular, folklórica y de resistencia, analizar sus funciones y objetivos y tratar de diferenciar, si es que es posible, los términos canción protesta, de autor, política o de resistencia. Por último, atenderemos a la importancia que la política y la propaganda tuvieron en la génesis e interpretación de un buen número de canciones, como es el caso.

**Palabras clave:** *Canti della nuova resistenza spagnola*, cancionero, dictadura franquista, canciones de resistencia, canción protesta.



**ABSTRACT**

*Canti della nuova resistenza spagnola (1939-1961)* is, without a doubt, one of the books dedicate to music that has generated the most controversy after its publication. Produced by three members of the Italian Cantacronache ensemble, Michele L. Straniero and Sergio Liberovici with the collaboration of Margot, it was published by the Einaudi publishing house in Turin in 1962. It included a good number of songs and some poems against the Franco regime that they were collected on a trip that this Italian team made on a trip to Spain in the summer of 1961.

In this paper we will try to define what they understood by songs of resistance. To do this, we will start from a brief approach to the genesis and characteristics of the songbook and then try to narrow down the terms of song, popular song and resistance, analyze their objective functions and try to differentiate, if possible, between the terms protest song, author, political or resistance song. Finally, we will attend to the importance that politics and propaganda had in the genesis and interpretation of a good number of songs.

**Key Words:** *Canti della nuova resistenza spagnola*, songbook, Franco dictatorship, resistance songs, protest songs.

Ossa Martínez, M. A. (2021). *Canti della nuova resistenza Spagnola 1939-1961: acercamiento a las canciones de resistencia en la España franquista. Cuadernos de Investigación Musical*, (12), pp. 52-78.

**1. APROXIMACIÓN A LOS *CANTI DELLA NUOVA RESISTENZA SPAGNOLA (1939-1961)***

En la historia de la literatura y la edición podemos encontrar un buen número de libros que, tras su publicación o antes de ella, generaron una amplia polémica por razones morales, religiosas, políticas, ideológicas o sexuales, entre otras causas. Pero, si nos acercamos a la historia de la música, es difícil encontrar un ejemplo como el que nos ocupa, *Canti della nuova resistenza spagnola 1939-1961 (Canciones de la nueva resistencia española 1939-1961)*, un volumen publicado en Turín por la Editorial Einaudi en 1962.

Su génesis se sitúa en un proyecto ideado en esta ciudad italiana por el que algunos miembros del grupo Cantacronache<sup>1</sup> viajaron a España y a otros países para recoger, recopilar sobre el terreno y grabar canciones vinculadas con la oposición a la dictadura franquista, la guerra civil española y la Segunda República (1931-1936). Finalmente, lo

---

<sup>1</sup> El grupo musical y literario turinés, Cantacronache, activo entre 1957 y 1962, estuvo integrado por “Margherita Galante Garrone (Margot), Lionello Gennero, Gianna Germano Jona, Sergio Liberovici, Michele L. Straniero, Giorgio di Maria y Emilio Jona” (Bottai, 2016, pp. 172-173). Esta agrupación, ligada a la intelectualidad de izquierdas, reunía socialistas y católicos del área progresista. Solo uno de sus miembros, Liberovici, se declaró comunista. Aglutinaba artistas, intelectuales, músicos y escritores que generaron un grupo que se situó en ocasiones en paralelo, en otras en contra, del sistema. Estilísticamente hablando, su línea de trabajo se encuadró dentro de la canción protesta o de autor italiana. Incluso, se considera que fueron uno de los iniciadores y precursores en su país, ya que algunos de sus principales objetivos eran activar y despertar en sus escuchantes el pensamiento crítico.

efectuaron en el verano de 1961 gracias al apoyo de la discográfica Italia Canta y el del Centro Gobetti de Turín.

En este libro reunieron un puñado de ejemplos que fueron analizados y contextualizados de forma breve (también incluyeron una especie de diario de viaje). De forma evidente, las canciones se vinculaban con la oposición y la lucha contra al régimen de Francisco Franco, al que se insultaba de forma explícita en algunas de ellas. La publicación intentó servir de altavoz y proyección de la resistencia contra la dictadura. Por diversos motivos, se suscitó una amplísima polémica instigada por el franquismo que fue difundida y comentada por un gran número de medios de comunicación de Italia, España y otras muchas naciones de todo el mundo.

Tal es así que tanto los autores del libro, Sergio Liberovici, Michele Straniero y Margot Galante, como el editor del mismo, Giulio Einaudi, director de la editorial turinesa que llevaba su apellido, fueron denunciados y juzgados en Italia por tres particulares instigados por el régimen franquista, “Henry Landowski, protestante; Melchor Cioju, musulmán, y Aldo Aprea, católico” (*EFE*, 12/1/1963, p. 35). A la anterior se sumó otra acusación formulada por un concejal romano, Humberto Trombetta, por los “insultos en contra del general Francisco Franco” (*Pueblo*, 13/1/1963, p. 16) que contenía. En global, la causa atendió a supuestos delitos relacionados con injurias a un jefe de estado extranjero, blasfemias y vilipendios a la religión. Además, la obra fue secuestrada unos meses por orden judicial.

El Ministerio de Información y Turismo, su principal responsable, Manuel Fraga, el director general de Información, Carlos Robles Piquer, y el propio Franco, consideraron la publicación como una afrenta de primer orden. Entre otros muchos calificativos, se definió a sus protagonistas como “despreciables sapos de alcantarilla, asalariados para la provocación, la injuria y el escándalo” (*La Gaceta del Norte*, 13/1/1963), “miserables al servicio de Moscú” (*La Gaceta del Norte*, 13/1/1963) o “indeseables, maleantes, canalla, carne de celda, aspirantes al presidio” (*Campmany*, 16/1/1963).

Con respecto a la vinculación italiana con la resistencia antifranquista, Turín fue un centro en el que las organizaciones antifascistas y diferentes asociaciones, revistas, periódicos y editoriales se implicaron en gran medida en la lucha contra la dictadura española en los años 60 del siglo XX. También entraron en contacto con algunas organizaciones españolas en el exilio y recordaron el apoyo explícito que ejercieron algunas facciones de izquierda italianas en la guerra civil española, ya que se integraron en las Brigadas Internacionales y apoyaron al bando republicano, más teniendo en cuenta el soporte armamentístico y de tropas que Mussolini efectuó en apoyo a la sublevación militar.

Como apuntamos, el recorrido de Cantacronache por España fue organizado y sufragado por “Italia Canta en colaboración con el Centro de Estudios Piero Gobetti” (Liberovici y Straniero, 1963: 16). Fue Liberovici quien entró en contacto tiempo atrás con esta discográfica ligada y sostenida por el Partido Comunista Italiano. También colaboraron con esta casa en muy diferentes actividades, entre las que cabe citar actuaciones musicales en reuniones, conferencias, manifestaciones o clubes ligados a esta facción de izquierda.

El trabajo que Cantacronache quería desarrollar después de su investigación incluía la grabación de tres discos para esta empresa: el primero fue relativo a las canciones de la guerra civil española, el segundo a los cantos de la resistencia y el último, que no se publicó debido a una creciente falta de entendimiento con la discográfica, iba a tener como eje temático la música de la Segunda República española. El formato elegido fue el de vinilo de microsurco (médiu[m] play) de 33 r.p.m., y su título fue, respectivamente, *Canti della guerra di Spagna 1936-1939* y *Canti de la resistenza spagnola 1939-1961*.

Gracias a diversos agentes, fueron recopilando un buen número de contactos para entrevistarse con ellos en España. Del mismo modo, el núcleo de exiliados españoles residentes en Ginebra también se activó y colaboró en la recopilación. Así, Straniero acudió a Suiza, país en el que desarrolló “grabaciones de algunas canciones revolucionarias españolas allí, en las direcciones que él mismo le había dado” (Bottai, 2016, p. 181). Por su parte, Margot fue a París, ciudad en la que el editor de la editorial Ruedo Ibérico, José Martínez, y otras personas ligadas al exilio español que residían allí, también le dieron información sobre algunas personas a las que podrían contactar en su viaje.

El periplo de Cantacronache por España duró veinticuatro días, y se desarrolló entre el 3 y el 27 de julio de 1961. Según indicaron sus propios protagonistas, en estos días recorrieron seis mil kilómetros en coche en los que grabaron “nueve mil pies de cinta” y sacaron “un millar de fotografías” (Liberovici y Straniero, 1963, p. 41). Entraron a España por los Pirineos, más en concreto a través de la frontera de Bourg Madame-Puigcerdá, ubicada en Girona. La mayoría de los miembros del conjunto accedieron al mismo tiempo y de forma legal, a excepción de Emilio Jona y Giorgio de María, que se reunieron con sus compañeros en Madrid unos días después.

En el libro también dejaron espacio para un apartado, “Note di registrazione” (Liberovici y Straniero, 1962, pp. 19-32), fechado en octubre de 1961 en Turín. Además de dar la impresión de haberlo pasado muy bien, para Moreno (2018), además de evidenciar cierta inexperiencia y teñir el relato de un halo de aventura, recogieron las impresiones, lugares y personas que fueron recopilando y con quienes contactaron. Después de pasar la frontera, las primeras ciudades que visitaron fueron Barcelona, Zaragoza, Madrid y Toledo. En este momento se dividieron en dos grupos: el primero fue a Cuenca y a Santiago de Compostela, punto de encuentro con el otro conjunto tras su paso por Ávila, Salamanca, Zamora, Ourense y Vigo. Ya con el grupo reunido de nuevo, continuaron la marcha por el norte de España y acudieron a Cudillero, Llanes, Santander, Bilbao, San Sebastián, Bayona e Irún, que fue la última localidad española en la que estuvieron antes de pasar de nuevo la frontera hacia Francia.

Retornando al libro, la obra que estamos abordando fue perseguida, atacada y acosada con gran intensidad por el gobierno franquista. Pese a ello, quizá lo único que lograron es otorgarle una publicidad gratuita enorme e interesar a un público más amplio tanto en España como en muy diversas latitudes. Por tanto, sirvió para evidenciar en el extranjero la existencia de una resistencia al franquismo y popularizar algunas de estas canciones. Como apuntó Rama (1963),

Lo positivo es que las canciones españolas hoy las conoce el mundo entero, e incluso ahora circulan mejor y más rápido en la propia España. Los pocos ejemplares que burlando la censura ingresaron en el interior, se copian a máquina o a mimeógrafo, y millares de españoles recuperan diariamente su confianza en el futuro en este cancionero (p. 11).

Los *Canti della nuova resistenza spagnola 1939-1961* acabaron de imprimirse el 2 de mayo de 1962 en Turín. La tirada fue de dos mil volúmenes. Se incluyeron dentro de la serie “Libros blancos” de la editorial Einaudi, una colección que, en ese momento, estaba compuesta por cerca de cuarenta volúmenes. Aprovecharon su lanzamiento para renovar el formato y la presentación de la colección con el objetivo de acercar a los lectores algunas cuestiones políticas que consideraban de interés.

Según apareció plasmado en la contraportada, atendieron a este proyecto debido a que se trataba de un tema de actualidad que no había sido publicado ni estudiado en profundidad de forma anterior. En cuanto a la cubierta, eligieron como ilustración una fotografía en blanco y negro en la que se mostraba a la policía franquista reprimiendo un intento de protesta.

Para este artículo hemos analizado el libro italiano original y una edición que se realizó en Uruguay al año siguiente, en 1963. Ambos muestran una estructura similar y se dividen en varios capítulos. En primer lugar, encontramos un estudio acerca de la formación y características de los cantos antifranquistas, aunque en la de Montevideo se incluyó un prólogo, “Un puñado de canciones contra Franco”, escrito por el historiador, sociólogo y profesor Carlos M. Rama. Hijo de emigrantes gallegos, en esos momentos era presidente del Movimiento uruguayo de solidaridad con el pueblo español.

Después, incluyeron el diario de viaje antes mencionado para, a continuación, adjuntar las veintiséis canciones que lo componen, de las cuales hay cuatro versiones de la “Parodia de «O’Cangaceiro»”, otras dos del “Cara al sol” y nueve “Coplas”, además de tres poemas. En total, aparecieron impresas veintiocho partituras. Casi todas las canciones se contextualizan a través de diferentes notas y datos acerca del autor, el sitio donde se transmitió la información y otras cuestiones consideradas de relevancia como definiciones, datos históricos, musicales y literarios.

Por supuesto, a pesar de que una gran cantidad de ellas o sus textos poseían autor conocido, decidieron no señalarlo por razones de seguridad y para salvaguardar la integridad del creador o informante. Como indicaron sus autores, “el régimen político antiliberal que gobierna aún hoy España no permite a la oposición interior expresarse públicamente, y más aún, hace sentir sobre todos los opositores, la permanente amenaza de la persecución y de la cárcel” (Liberovici y Straniero, 1963, p. 39). Este hecho, unido a la gran difusión que tuvieron los *Canti* por todo el mundo, hizo que, en ocasiones, se desdibujara su procedencia y se creyera que provenían, de forma errónea, de la guerra civil española.

Además de las anteriormente citadas, las canciones que formaron parte de los *Canti* fueron “La mujer de Pancho Franco”, “Nubes y esperanzas”, “Ya se fue el verano”, “Villancico”, “El hijo de don León”, “El vito del juez”, “Dime dónde vas, morena”, “En el Ferrol del Caudillo”, “Els contrabandistes”, “Zori onak aitatxo maitea”, “Ya llegó el verano”, “Sin pan”, “Mi vaca la colorada”, “La bamba de las colonias perdidas”, “El fandango de la maleta”, “Canción de Bourg Madame”, “Canción de paz”, “Himno de alianza”, “Muerte en la catedral”, “Dende que Franco e Falanxe”, “Trabajadores españoles”, “Una canción”, “En España las flores”, “Coplas” (“La yerba de los caminos”, “Los señores de la mina”, “Los ingenieros de minas”, “Qué culpa tiene el tomate”, “Cuando querrá Dios del cielo”, “Al Santo Cristo de Limpias” y “La reina quiere corona”. También se incluyeron tres poemas, “A Paco el del Pardo”, “Al pie de una fotografía de Franco” y “De los nombres de la conjura”.

## 2. CANCIÓN, CACIONERO, CANCIONES DE RESISTENCIA, POPULARES, FOLKLÓRICAS...

Tal y como apunta García (2017), los seres humanos necesitamos otorgar un nombre y una definición a las situaciones que encuadran, contextualizan y dan sentido a nuestra vida. Este hecho, bajo su juicio, “implica en el sujeto una valoración estratégica o estilística de la situación de modo que conlleva una actitud respecto a esta situación” (p. 128). En el ámbito de la canción, las definiciones que, en distintos momentos de la historia, han tratado de delimitar la evolución que ha seguido a lo largo y ancho del tiempo son muy numerosas, diversas y complementarias.

Partiremos en este breve recorrido de la Real Academia de la Lengua Española, que ofrece seis acepciones. Cuatro de ellas tienen vinculación musical, mientras que las otras dos poseen significaciones, en parte, negativas:

1. f. Composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música.
2. F. Música con que se canta una canción.
3. F. Cosa dicha con repetición insistente o pesada [...].
4. f. Noticia o pretexto sin fundamento [...].
5. F. Métr. Composición lírica a la manera italiana, dividida casi siempre en estancias largas, todas de igual número de versos endecasílabos y heptasílabos, menos la última, que es más breve.
6. f. Métr. Antigua composición poética, que podía corresponder a distintos géneros, tonos y formas, muchas con todos los caracteres de la oda (en línea).

Además, la RAE señala varios ejemplos en particular: canción de cuna (“cantar con que se procura hacer dormir a los niños, generalmente al mecerlos en la cuna”), canción de gesta (“cantar de gesta”), canción de trilla (“cantar suave y monótono peculiar de los trilladores en su faena”), meter o poner en canción (“hacer concebir deseo o ilusión de algo innecesario o inoportuno”), saber una canción con dos guiaderas (“para aludir a las personas solapadas o de dos caras”) y ser otra canción (“ser otro cantar”) (en línea).

MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ

Con todo, los enunciados suscritos por la RAE parecen un tanto estrechos. Así, podemos apuntar, en primer lugar, que la canción es un género vocal y vocal-instrumental con variedad de formas que se refieren a su interpretación, contenido o construcción literaria. En la entrada dedicada a ella en el Diccionario Akal/Grove de la Música (2000) se elabora una exposición muy amplia con límites muy abiertos, ya que se entiende como una pieza musical de carácter breve que puede ser interpretada a una voz o a varias. Su temática puede ser religiosa o profana, aunque en tiempos modernos se refiere únicamente a obras profanas para una sola voz. En otro ámbito, Murillo (1993) entiende como canción

...toda manifestación oral o escrita, anónima o de autor, individual o colectiva, ampliamente difundida, dirigida, de forma especial, a las clases subalternas, con fines diversos. Y, “popular”, por su poder de irradiación entre el pueblo, es decir, entre todas las clases sociales; también, en cuanto a su lenguaje natural compuesto, normalmente, por gente no ilustrada en el mundo de la poética, sin por ello, dejar las puertas abiertas a la anarquía en la composición de las formas (p. 16).

Por supuesto, la voz humana regenta un papel principal en la canción, ya que a ella se encomienda la transmisión y expresión del texto. Para Stefani (2003), en ella se combinan a la perfección tres dimensiones de enorme importancia como son la voz, la palabra y la música:

La voz es algo muy personal, la imagen sonora de una persona; la palabra es, sobre todo, un medio para comunicarse con los otros; la música es muchas cosas: juego, expresión, construcción de objetos sonoros, representación. Cuando se colocan juntas, estas tres dimensiones se refuerzan y se neutralizan a la vez, se transforman recíprocamente. Y el resultado nunca es una suma ni un producto aritmético, controlable (p. 20).

En la canción, lengua y canto se funden conformando un todo indisoluble, aunque es la música la que ostenta el poder de transformar o dotar de distintos afectos y contenidos a la palabra. De esta manera, le otorga un mayor poder y capacidad de llegada para el oído humano. Al mismo tiempo, amplía la proyección y llegada del mensaje que se transmite.

Por tanto, en la relación que, de forma progresiva, se ha establecido entre lengua y música, texto y melodía, encontramos algunas de las características principales que han convertido a la canción en una de las formas preferidas por la humanidad para expresarse y comunicar sentimientos, ideas y emociones de forma directa. García (2017) también alude a otra de sus características básicas: “es un género siempre en *performance*, nunca terminado” (134). Es decir, puede quedar fijada en partitura o bien ser grabada, aunque las interpretaciones, aunque sean realizadas por su propio autor, la misma persona o agrupación, nunca son iguales. Así, está abierta a variaciones, modificaciones y adaptaciones que pueden afectar tanto a la música como a la letra. También puede ser revisitada, versionada y ejecutada por otros artistas de muy diversas latitudes, postulados e instantes.

La historia del hombre y la mujer ha ido pareja al desarrollo de la canción, ya que ha sido empleada como medio expresivo y canalizador/catalizador de las diversas inquietudes, sentimientos, intenciones e ideas de diferente manera en cada momento de la historia. En definitiva, se trata de un vehículo que refleja, al igual que otros ámbitos musicales, las características principales que definen a cada una de las etapas, sociedades, culturas y contextos de la humanidad. Pese a ello, podemos encontrar rasgos comunes a todos los momentos: “el ser humano siempre se ha ayudado del canto para acompañar sus faenas; cantando el pueblo eleva sus plegarias y rezos; al son del canto se defiende el hogar y la tierra madre; y al son de canto el ente es devuelto al seno de la tierra” (Murillo-Amo, 1993, pp. 10-11). Incluso, además de haber formado parte de todas las culturas, Fischerman (2004) opina que es anterior a ellas:

Para todos, para cualquier ritual religioso, para cualquier mensaje realmente importante, para mostrar amor u odio, para asustar a los rivales y alentar a los propios, en una batalla o en una competencia deportiva, para ayudar a conciliar el sueño, para olvidar y hacer olvidar y dolor y los pesares o para nombrarlos como forma de exorcismo. Para todo y en todos los lugares del planeta, ahora y desde siempre, la palabra cantada (el sonido entonado) no es igual que la palabra (p. 125).

Podemos encontrar muy diferentes clasificaciones que tratan de establecer distintas tipologías de canciones. En nuestro caso, el editor Giulio Einaudi catalogó como canciones folklóricas a las recopiladas por Liberovici y Straniero en su trabajo en España. Ciertamente es que el intento de establecer fronteras fijas que distingan entre académico/culto/clásico, popular, folklórico y tradicional ha sido un tema recurrente en distintos estudios con muy diversos resultados. Por tanto, de forma consciente decidimos no introducirnos en esta diatriba que se aleja de nuestros objetivos principales, aunque, sin duda, es un tema realmente interesante.

Por su parte, folklore es un término inventado por Williams Thoms a mediados del siglo XIX en el que fusionó los términos ‘folk’ (vulgo) y ‘lore’ (cultura). Podemos entenderlo como la reunión de los medios de cultura material (instrumentos y sistemas de trabajo, transporte, construcción, industria, ganadería, agricultura...), cultura espiritual y producción cultural de un grupo humano que incluye su sabiduría musical, literaria, ideológica, médica, dancística o tradicional, entre otros aspectos.

Para Siemens (2008), el folklore abarcaría todo el entramado de tradiciones populares referentes a la vida humana y al ciclo de las estaciones. En un primer momento, su transmisión se realizaría de forma oral, de generación en generación, por lo que la memoria sería el soporte para su conservación. Paulatinamente, se fue escribiendo y reuniendo en diferentes manuales, cancioneros y grabaciones. Eso sí, debemos tener en cuenta su falta de homogeneización, ya que en la labor de selección pueden haber influido distintos intereses externos de carácter ideológico o económico.

El folklore poseería un carácter anónimo y colectivo. Como consecuencia, en la mayor parte de ocasiones se desconocería el autor, por lo que sería resultado de una elaboración, reelaboración o aceptación comunal. También surgiría en origen con un fin determinado,

aunque su sentido primigenio podría variar con el paso del tiempo, el avance de la tecnología y las variaciones de la moral y la sensibilidad de la comunidad en la que se desarrollan. Por tanto, no sería fijo ni estanco, sino que iría variando, adaptándose y enriqueciéndose con nuevas aportaciones, proceso en el que se incurriría, en no pocas ocasiones, en claras contradicciones.

En este sentido, Julio Caro Baroja, citado por Sierra, ha tratado de señalar los intereses que pueden coexistir en el acercamiento al folklore:

1) *Interés social*: el pueblo es la expresión de una conciencia social operando en el presente, con problemas prácticos que resolver, incluso políticos muchos de ellos. 2) *Interés histórico*: el pueblo es consecuencia de un devenir, tiene una expresión diacrónica y al estudiarla se enderezan muchas averiguaciones eruditas antiguas y modernas. 3) *Interés estético*: el pueblo es una expresión estética, constituye por sí un conjunto de estilos de vivir, no sólo en lo que parece artístico a primera vista, sino en otros órdenes (2016, pp. 180-181).

Por contra, García-Oliva (1997), citado por Ossa (2015), considera que el folklore no es más que un invento del siglo XX para “complacer a un público burgués con añoranzas de una Arcadia rural, poblada de pastores, gaiteros y suaves corderillos, que nunca existió, salvo en su mitología de salón” (p. 755). En la misma línea, Arévalo (2009) apunta que, en la actualidad, el folklore ha desaparecido como palabra y práctica, ya que la música que supuestamente formaba parte de esta colectividad y se relacionaba y vinculada directamente con su vida diaria se ha ido sustituyendo por el consumo de otras músicas, en su mayor parte ajenas al entorno más próximo. La emigración de los pueblos a las grandes ciudades, la despoblación rural, las políticas culturales y musicales, el desarrollo de la industria de la música y los medios de comunicación de masas han generado un panorama en el que las nuevas generaciones desconocen y muestran un escaso interés por acercarse a su propio patrimonio.

En cuanto a la canción popular, entendemos por ella la que se convierte en distintiva de una colectividad, por lo que poseería un carácter conjunto en el sentido que forma parte del acervo cultural de un grupo determinado. En su interpretación podría concurrir un grupo numeroso de personas, un núcleo reducido o un solo individuo. En lo referente a su autoría, podría tener autor o ser anónima, ser obra de un individuo o bien haber sido elaborada por una comunidad, que es la que le dotaría de sentido para todos sus miembros y la aceptaría y aprobaría como propia. En algunas ocasiones, se incluirían algunas modificaciones y/o añadirían otras acepciones distintas a la original.

Del mismo modo, estas canciones pueden dirigirse al consumo de un gran número de personas de muy diferentes procedencias, edades e inquietudes. Así, en parte se pueden considerar como populares debido a que “han alcanzado la aprobación de muchos oyentes, que las han hecho suyas, lo que las convierte en documentos privilegiados para saber cómo somos” (Moreno, 2018, p. 13). En este sentido, Feito, citado por Sierra (2016), diferencia entre canción popular consciente, entendiendo por ella la que quiere ser incorporada en el este

acervo colectivo, y la no consciente, que iría aparejada al ámbito comercial.

Retornando al término pueblo, en un primer momento se asociaba a las clases trabajadoras, afligidas o subyugadas que solían vivir en entornos rurales (también urbanos). Su vida diaria, inquietudes y los conjuntos gremiales, sociales, religiosos o ideológicos en los que en ocasiones se inscribían serán los verdaderos protagonistas, ya que el interés de estas canciones no era reflejar únicamente la historia de forma concreta y exacta, sino mostrar el estado de ánimo y sus inquietudes, acciones y situaciones. Por tanto, sería oportuno diferenciar cultura o consumo de masas, impuesta de alguna manera, y cultura popular, creada o asumida de forma libre por el pueblo, siempre teniendo en cuenta que esta catalogación no es fija ni estanca, ya que encontramos en ella muy diferentes aristas, contradicciones y excepciones.

De esta forma, las canciones populares poseerían una importante capacidad de “desromantizar la historia y la visión oficial de la sociedad” (Sierra, 2017, pp. 274-275); también de reivindicar la intrahistoria y de situar en el primer plano a aquellos relegados al olvido o a un segundo plano. Además, bajo nuestro criterio la canción popular refleja en mayor medida que la poesía los sentimientos colectivos de una época, instante o lugar: “no solo nos permiten comprender lo que sentimos, también nos enseñan a sentir, a vivir con emoción experiencias muy concretas, íntimas, y a la vez comunes del tiempo que nos ha tocado” (Moreno, 2018, p. 13). En consecuencia, se pueden entender en cierto sentido como expresión de opiniones y crónicas de personas o grupos que se efectúan en paralelo a la historia oficial u oficializada.

El político, sociólogo, antropólogo y lingüista italiano Antonio Gramsci se apoyó en la clasificación de Ermoalo Ruberi. Para él, bajo el término canción popular se reunirían cantos compuestos por y para el pueblo, los cantos compuestos para el pueblo, aunque haya sido otro autor externo el creador, y los cantos no compuestos ni para ni por el pueblo pero que éste adopta debido a que, bajo su juicio, los considera adecuados a su forma de pensar y sentir (Rodríguez, 2016).

Por tanto, Gramsci creyó que una canción es popular por su cualidad de concebir el mundo y la vida en contraposición a la sociedad oficial, y no tanto por su origen histórico o por su calidad o cualidades artísticas. En definitiva, el pueblo asimilaría como propias las propuestas que considera que reflejarían sus inquietudes y experiencias de la forma más adecuada. En ocasiones, muchos de los temas que irían dirigidos a él no logran trascender fuera de los grupos de juventudes universitarias de clase media o a sectores cercanos a partidos políticos y sindicatos (este sería el caso de los *Canti* en España).

Ante la disquisición sobre cómo, de qué forma y quién efectuaría esta aceptación, Gramsci no dudó en afirmar que cualquier manifestación podría convertirse en popular, eso sí, siempre que no quedara en meros formalismos o eslóganes vacíos. En este sentido, Sierra (2016) recogió el juicio de Bertolt Brecht:

*Popular* significa: aquello que, de un modo inteligible para las masas, toma sus formas de expresión y las enriquece/toma su punto de vista, lo afianza y lo corrige/sostiene a la parte más progresiva del pueblo a fin de que ésta pueda tomar la dirección, de forma también comprensible para las otras partes del pueblo/enlazando con la tradición, la

MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ

continua/transmite a la parte del pueblo que aspira a la dirección las conquistas de la parte ahora dirigente (p. 210).

Cambiando de ámbito, por cancionero entendemos una compilación o colección de canciones y poesías que, por lo común, son obra de diferentes autores. No tienen por qué estar dirigidos al canto y, en no pocas ocasiones, no llevan incluida la referencia musical, aunque este no es el caso del editado por Einaudi en 1962.

Dado que el término resistencia aparece de forma explícita en el título del libro de Straniero y Liberovici y en el disco que también publicaron, intentaremos definirla. La Real Academia de la Lengua ofrece nueve acepciones, aunque nuestro estudio se vincula a las tres primeras, sobre todo a la tercera: “1. f. Acción y efecto de resistir. 2. f. Capacidad para resistir. 3. f. Conjunto de las personas que, generalmente de forma clandestina, se oponen con distintos métodos a los invasores de un territorio o a una dictadura” (en línea).

Para Sierra (2016), la resistencia podría entenderse como un mecanismo o instinto de las personas por el que se responde a situaciones que afectan a su vida de forma externa, ya sean de tipo político o social. En consecuencia, entenderíamos por ella la capacidad que posee una persona o colectivo para contrarrestar, soportar y sobreponerse a diferentes dificultades, injusticias y situaciones de diversa naturaleza y contra las que se está en desacuerdo o se cree que atentan contra los derechos que se consideran fundamentales.

Por tanto, la resistencia se concibe como oposición a fenómenos sociales y políticos y puede manifestarse de forma pacífica a través de muy diferentes medios y posibilidades, entre los que se incluye la pasividad o el establecimiento y proyección de una cultura alternativa; también a través del empleo de la violencia. En las sociedades en las que la segregación y marginación es más señalada o en las dictaduras se evidenciaría de forma más clara.

Las formas en las que se manifestaría la resistencia serían variadas, y poseerían unos objetivos claros. Una de ellas sería mostrar la realidad que se intenta tapar o minimizar bajo el discurso oficial. Además, negarla sirve para responder a los menosprecios que se reciben y sufren y canaliza las emociones y sentimientos de los oprimidos. Al mismo tiempo, se alimentan las expectativas y la ilusión en lograr un futuro mejor.

Musicalmente hablando, en la mayor parte de los casos los compositores e intérpretes crean sus obras de forma consciente para colaborar e integrarse en una sociedad determinada. Por ello, pueden convertirse en representantes y portavoces de la colectividad oprimida y adaptar su estética a lenguajes más cercanos a este conjunto, de fácil entendimiento, interpretación y difusión. Pero no solo han sido y son respuesta a regímenes dictatoriales, ya que también se han manifestado en países democráticos.

De esta manera, de forma sutil o evidente, en un buen número de naciones se ha intentado e intenta influir y manejar la industria cultural y musical para que se potencien propuestas que muestren una situación ideal carente de crítica. Para contrarrestar a las manifestaciones que logran un notable éxito y ejercen la competencia, suelen ofrecerles contratos cuantiosos para tratar de absorberlos y suavizar o atenuar su mensaje.

En consecuencia, en el ámbito musical la cultura de la resistencia es un fenómeno que no solo tienen como protagonistas a distintos activistas políticos, medios de comunicación, organizadores de eventos, discográficas, solistas, grupos musicales y otros agentes, sino que se puede considerar como una actitud propia de una colectividad que se opone a los que han generado una situación que consideran injustas. De esta forma, para Sierra (2016) la cultura de y para la resistencia surgirían

... del pueblo y es para el pueblo; se hermana con los sectores más desfavorecidos de la población y, por consiguiente, denuncia un estado de cosas injusto o desfavorable; destaca la irracionalidad o los elementos irracionales que una sociedad esconde mediante su aparato ideológico; subvierte los roles de protagonismo histórico, etc. Muchas obras, a lo largo de la historia, podrían ostentar estos títulos, con lo que este trabajo podría ser tan amplio como obras hubiera (p. 30).

Esta resistencia no solo se entendería como oposición política, ya que llevaría implícita una crítica social a través de la que se reivindican valores y modos de vida alternativos a los oficiales que afectan a la industria, comercio, educación o cultura, entre otros ámbitos. Por ello, se intenta concienciar a los receptores y canalizar todas las energías contra la situación contra la que se protesta y las personas que la dirigen.

### 3. FUNCIONES Y OBJETIVOS DE LAS CANCIONES DE RESISTENCIA

Más que generar un efecto de sorpresa, en general las canciones populares buscan despertar el reconocimiento en las personas que las escuchan y/o interpretan. Este hecho no indica que no puedan evidenciar o plantear novedades, combinar diferentes modelos estilísticos o, incluso, crear nuevos, aunque, por lo general, se ubican dentro del ámbito de lo reconocible y esperado por el ejecutante u oyente. Eso sí, remarcan su personalidad y singularidad y ayudan a su aceptación y éxito.

En el ámbito de nuestro estudio, el de las canciones relacionadas con luchas sociales y políticas, encontramos numerosos ejemplos previos vinculados a diferentes momentos históricos y lugares concretos. Existen multitud de referencias y ejemplos en relación a movimientos de agitación de colectividades oprimidas, levantamientos contra patrones, héroes o personas que servían de ejemplo a la comunidad, gestas, situaciones y sucesos a recordar de forma positiva o negativa y contrarios, enemigos y opresores. En ocasiones, se exponen sus atrocidades de forma directa o indirecta y se denuncian y evidencian sus actos, defectos, ideas o acciones.

Con ello, se dota al escuchante de una identidad definida. Al mismo tiempo, se le orienta, despierta, actualiza y subraya su conciencia y remarca su posición y pensamiento. David Dunaway, citado por Shea (2001), elaboró un listado de ejes temáticos que caracterizan estas canciones:

MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ

- 1) Protesta y queja, directa o indirecta, contra la explotación y la opresión.
- 2) Aspiración hacia una vida mejor o una sociedad más justa.
- 3) Sátira del actual gobierno, políticos, terratenientes y capitalistas.
- 4) Filosofías de temas políticos; ideales éticos.
- 5) Canciones de campañas a favor de partidos o movimientos específicos.
- 6) Conmemorar las luchas populares del pasado y de la actualidad.
- 7) Homenaje a héroes y mártires de la causa popular.
- 8) Expresiones de solidaridad del proletariado internacional.
- 9) Comentar sobre las condiciones y la vida del obrero y el papel del sindicato.
- 10) Protesta contra estereotipos de sexo y raza.
- 11) Promover fuentes de energía renovables y la mejora del medio ambiente (p. 46).

Y, para Serge Denisoff, citado también por Shea (2001), otras de sus funciones y características serían:

- 1) Fomentar o solicitar el apoyo de un movimiento.
- 2) Reforzar la estructura de valores de los simpatizantes de este movimiento o tendencia.
- 3) Crear la cohesión, solidaridad y moral de miembros del movimiento.
- 4) Enrolar miembros en un movimiento específico.
- 5) Evocar soluciones a un problema social por medio de la acción.
- 6) Describir un problema social, en términos emocionales.
- 7) Dividir los miembros del movimiento del mundo exterior (una función esotérica-exotérica).
- 8) Combatir la desesperación entre los reformadores sociales, cuando el cambio que tanto anhelan no llega a realizarse (p. 47).

Sierra (2016) siguió el juicio de Luis Torrego Egido, que, a su vez referenció a Sanvicens y Cooley para indicar cuatro características clave en la popularización de canciones y en su integración en una colectividad: expresividad, difusión, rapidez y permanencia. En primer lugar, la expresividad remitiría a la gran variedad de sentimientos y pensamientos que manifiesta, ya que se aleja del amor como tema principal y lo combina con ideas existenciales y/o políticas.

Por su parte, la difusión sería la capacidad de transmisión y llegada. De esta forma, la canción puede ser recibida y asimilada por núcleos muy reducidos o bien por públicos muy amplios y de muy diferentes latitudes que, por distinto motivo, puedan haberse visto reflejados en ella. Después y muy emparentada con la anterior, la rapidez estribaría en la capacidad de una canción para superar las dificultades y barreras que pueden rodear y caracterizar su génesis y difusión; también para ser interpretada en sitios muy alejados en

poco tiempo. Por último, la permanencia se refiere tanto a lo material, es decir, el soporte en el que se puede fijar la canción para su posterior expansión (papel, grabación...), como a la memoria y a la imaginación en el sentido de integrarse en la personalidad cultural y sentimental de una generación, movimiento o colectivo.

Como hemos apuntado, las canciones de la resistencia caminan en paralelo a la cultura oficial que se impone denunciándola y exponiendo las falsedades que a través de ella se manifestaban. Al mismo tiempo, reivindican la historia, el protagonismo colectivo y la actitud de un núcleo de población que, de otra manera, no tendría lugar en la misma. Sierra (2017) se basa en Bertolt Brecht para denominar esta dimensión como épica, ya que poseen un sentido de búsqueda y exigencia de dignidad histórica para una colectividad. Por tanto, afectan, llegan, comunican, influyen e incitan a la acción a un importante conjunto de personas.

En el caso que nos ocupa, era la clase obrera y todos aquellos olvidados por el franquismo y el desenlace de la guerra civil los que tuvieron su reflejo y voz en las canciones. En consecuencia, para ellos era necesario comunicarse y transmitir el mensaje al mayor número de población posible para implicarles en la lucha, revelarles la verdadera realidad y trabajar en conjunto para recuperar la dignidad robada por la dictadura.

Además, ante la censura, carencia de libertades, angustia, miedo, silencio inquietud, desasosiego y demás imposiciones, sensaciones y sentimientos que derivan de la situación política que se vive, se evidencia la posibilidad de un futuro que, al menos, se hace posible y real en el marco de la creación, interpretación y escucha de la canción. Podía constituirse “en un espacio libre e insurrecto, pero también creador de la esperanza, la luz y la alegría” (Alburquerque, 2014, p. 251).

Unidas a sus cualidades musicales, las canciones que captaron, reflejaron y proyectaron de forma adecuada la conciencia, sensibilidad e inquietudes de la colectividad lograron cierta continuidad y llegada. Aunque, en ocasiones, están escritas y son interpretadas en primera persona del singular, afectan e incluyen al núcleo de personas que viven o padecieron en el mismo instante en el que se creó y se ejecutó o grabó por primera vez, con la que se identifican y la sienten como parte de su historia y su personalidad.

Por su parte, en la mayor parte de casos, los autores e intérpretes se muestran como individuos o grupos creadores que se inscriben y emplazan en un determinado momento y sociedad y toman un papel activo y comprometido. De esta manera, intentan, en cierta manera, que su música, además de que se entienda, disfrute y desarrolle como obra artística, denuncie, critique, testimonie, influya y cambie la sociedad en la que se inscribe.

En este sentido, también transmiten muy diferentes soluciones, valores, actitudes y formas con las que se podía colaborar para cambiar su situación, en particular, y el mundo, en general: solidaridad, empatía, compromiso, ideología, moralidad, civismo...

De forma consciente o inconsciente, estos músicos e intérpretes se convirtieron en portavoces y, en parte, representantes y transmisores de las ideas, sentimientos, sueños, intereses, pretensiones y emociones de ese colectivo o generación; también de las facciones, sindicatos, movimientos y partidos políticos a los que algunos pertenecieron. Gramsci ya

apuntó que la actividad de cualquier persona está determinada por la sociedad en la que vive y desarrolla su labor. Por ello, ninguna acción o individuo se entenderían fuera de ella:

La mayoría de los defensores y practicantes de algún tipo de arte comprometido defienden que todo arte, por el hecho de ser resultado sintético de una sociedad (incluso entendiéndolo como el cruce de las coordenadas histórico-geográficas), bien sea por oposición, afirmación o hasta indiferencia hacia ésta y su hegemonía, es ya de por sí social. No hay, en definitiva, una manifestación artística que haya nacido al margen de una sociedad (Sierra, 2016, p. 301).

Vela (2016a) sitúa esta canción en el género lírico, ya que, bajo su juicio, “se expresan sentimientos y pensamientos, a través de la subjetividad de la voz enunciativa” (p. 153). En consecuencia, se definiría por la caracterización de dos instancias enunciativas:

- a) la primera persona, también conocida como el *yo lírico* o el *hablante lírico*, que transmite sus sentimientos y emociones; el que habla en el poema para expresar su mundo interior;
- b) la segunda persona o destinatario intertextual, también conocido como *objeto lírico*, que, generalmente, se corresponde con la persona, objeto o situación que provoca sentimientos en la voz poética (p. 153).

Por tanto, se proyecta un escenario de orientación dialógica con tres voces: el emisor y el receptor se unen en la oposición a la tercera persona a la que critica el discurso. El yo enunciativo, responsable del contenido, es testigo del contenido o experiencia que narra. En segundo lugar, la segunda persona, coenunciadora, es el destinatario del tema, la canción y es al tiempo “el destinatario del texto” (Vela, 2016a, p. 153). Por último, la tercera persona sería la que ejerce la opresión contra ambos, por lo que también surge un nosotros “que se configura como la voz de la protesta” (p. 154).

Esta misma autora también diferencia tres tipos de actitudes líricas preponderantes en estas canciones:

- A) Enunciativa: se caracteriza por el predominio de la modalidad oracional enunciativa y la concreción en secuencias de tipo narrativo orientadas hacia la tercera persona.
- b) Apostrofica o apelativa: se caracteriza por el predominio de actos de habla perlocutivos y la orientación a la segunda persona. Se busca interpelar o dialogar con el receptor final, el auditorio, a partir de la construcción de una segunda persona intertextual que los representa.
- c) Carmínica: se orienta hacia la primera persona, con el predominio de la función emotiva del lenguaje; se busca expresar los sentimientos de la voz enunciativa (Vela, 2016a, p. 154).

La dificultad se situaría en el logro del equilibrio entre forma, melodía, acompañamiento y mensaje para conjugar llegada, transmisión y éxito artístico. Al mismo tiempo que se ilustraban, evidenciaban, denunciaban y criticaban las costumbres, objetivos, problemas, sucesos, principales protagonistas y moral de la dictadura, también se intentaba

restar valor y validez tanto al franquismo, los mitos que envolvieron a la sublevación, la guerra civil y el comienzo de la dictadura.

El Generalísimo fue una figura omnipresente en los medios de comunicación de la época que aparecía como el líder supremo, salvador, héroe y único y principal dirigente por méritos propios de España. Por ello, la oposición no dudó en caricaturizarle, ridiculizarle, denunciar sus atrocidades, subrayar su falta de validez y defectos o insultarle de forma explícita. En definitiva, se intentó “despojar de dignidad histórica a los dominantes y elevar a ella a los dominados” (Sierra, 2017, p. 283).

En lo referente a las particularidades de las canciones de resistencia, Sierra (2016) señala que tienen como objetivos colaborar y enaltecer la cultura popular, oponerse a la cultura oficial, intentar ascender el status de diferentes comunidades y ayudar a establecer una conciencia crítica frente a la sociedad y los diferentes problemas a los que tienen que enfrentarse en el tiempo que les ha tocado vivir.

Si bien en un primer momento parece que, en origen, estas canciones rechazaban cualquier forma de elitismo, se dirigían a toda la población en general y respondían a un planteamiento alternativo a la música de consumo, lo cierto es que llegaron en mayor medida a una minoría de obreros concienciados, la clase media, los jóvenes ligados a las facciones de izquierda, la burguesía ilustrada, los intelectuales y los ambientes universitarios.

En ocasiones, desde algunos sectores se criticó el hecho de que algunos intérpretes y compositores provinieran de clases acomodadas. Al lograr un éxito artístico y económico, también les acusaron de haber abandonado o directamente jamás haber pertenecido a la clase obrera a la que defendían. Bajo este criterio, lo único que pretendían era ganar dinero a su costa.

Por el contrario, Torres (2005) señala que, en España y de forma general, el movimiento no surgió de una élite intelectual ni estuvo empujado por la burguesía o un partido político en concreto. En su opinión, respondió a la cultura política de los españoles y supuso “una alternativa a la situación de penuria intelectual, social, vital incluso, que consumía a la gran mayoría” (p. 245).

Ya hemos apuntado el carácter documental, testimonial, ideológico, colectivo y político que poseen. En este último caso, se pueden considerar como símbolos y señales de la resistencia antifranquista. También buscaban elevar el ánimo y la moral. De la misma manera, se evidencia que, a pesar de la opresión y la política imperante, el sentimiento de lucha y las ansias de libertad siguen presentes y se comparte con otras muchas personas.

Como indicamos, la letra es fundamental en este tipo de canciones, ya que el texto y la ideología poseen una gran relevancia. Mientras, la melodía y el acompañamiento que las caracterizan y acompañan suelen ser sencillas, de ámbito reducido. Emplean un puñado de acorde, que sirven para sustentar y apoyar el mensaje.

Son muy diversos los temas que abordan. Entre otros, podríamos citar la extrema pobreza, injusticias, desigualdades, censura, represión policial y judicial, imperialismo, anticlericalismo, irreverencia, liberación femenina, unión, cuestionamiento al orden

establecido... En ocasiones, las letras se aproximaron en mayor medida a un panfleto y en otras a la creación literaria; también fluctuaron entre “la composición que busca conciliar mensaje y exigente elaboración literaria, y el libelo contestatario, inconsistente y demagógico” (López, 2014, p. 71)

A pesar de que algunas conservan un carácter de distensión y diversión en algunas de sus letras y también buscan, en parte, relajar tanto los sentidos como la conciencia, generalmente requieren un contexto adecuado para interpretarse y escucharse. Al mismo tiempo, tratan de generar en el escuchante un estado de alerta, tensión, respuesta y acción. Según Sierra (2016), se diferencian de las canciones que buscan producir distensión debido a que estas últimas pueden disfrutarse en cualquier instante al no exigir al público la concentración que sí se requeriría en las primeras: “por regla general, exigen cierta atención para su escucha y hasta un cierto grado de preparación previa para un disfrute óptimo” (p. 311).

La letra puede haber sido compuesta por el compositor de la música. Si no es así, en ocasiones se parte de textos escritos por poetas reconocidos y que quieren difundirse por distintos motivos. En otras, recogen creaciones populares. En este sentido, Torres (2005) señala que la autoría del mismo no posee una gran importancia, ya que lo realmente relevante se emplaza en su contenido y significado.

El empleo de poemas creados por poetas concretos, además de contribuir a darlos a conocer, también tenía una finalidad cultural. En el caso de las canciones del acervo tradicional, buscaban reflejar y reivindicar a una comunidad en concreto, eso sí, alejándose de las corrientes y ejemplos fomentados por el franquismo.

Sea como fuere, suelen proyectar un ambiente en el que el miedo, el aburrimiento y la oscuridad son preponderantes y tratan de contrarrestar el triunfalismo y épica de la literatura oficial. También se alude a situaciones y protagonistas con nombres y apellidos que se emplazan en un instante determinado. Por tanto, para Moreno (2018) serían útiles y circunstanciales a un momento concreto, aunque, en algunos casos, en su lectura, con el paso del tiempo, se pueden adaptar, modificar y adjuntar significados.

No debemos olvidar el hecho de que la canción, tal y como apunta García (2017), es un medio menos reacio a plantear recursos emotivos destinados a convencer e incitar a la acción. Incluso, su letra “no renuncia a asociarse con lo panfletario, con una audiencia más amplia que asume los *tics* de la canción como genuinamente ‘poéticos’, no impostados” (p. 132).

Shea (2001) recogió las indicaciones que Robert Pring-Mill otorgó acerca de las ventajas de la canción con respecto a la poesía comprometida:

- a) El texto queda subrayado y reforzado por su musicalización; b) el hecho de ser cantada facilita su transición—esencialmente oral—y fomenta la divulgación de su mensaje; c) su estructura normalmente estrófica la hace más memorable y por lo tanto más fácilmente difundible; d) sus múltiples modos de divulgación la hacen llegar a distintas capas sociales, las que sólo aceptan gamas poéticas más restringidas en el campo de la poesía escrita (p. 55).

También se adaptaron melodías provenientes del cancionero de la guerra civil española o del acervo tradicional actualizando su temática, protagonistas y contenido. La técnica del *contrafactum* fue empleada en la creación o ajuste de nuevos textos o poemas escritos con anterioridad en melodías de canciones ya existentes. En este sentido, la difusión e interpretación era más sencilla, ya que la melodía era conocida ampliamente de forma previa.

#### 4. ¿CANCIÓN PROTESTA, DE AUTOR, POLÍTICA O DE RESISTENCIA?

Son muy numerosas y diversas las definiciones y clasificaciones que podemos encontrar acerca de las canciones objeto de este estudio. Shea (2001) realizó un resumen sobre algunas de las diferentes expresiones que se han empleado y los teóricos que las esgrimieron:

Haro Ibars (1977), canción literaria; Domínguez (1978) y Osorio (1968) canción de protesta; Claudín (1981) canción de autor; López Barrios (1976), canción de texto; Fleury (1978), nueva canción; Pring-Mill (1983) canción comprometida o el mismo autor (1970) canción testimonial; Denisoff (1972), la canción persuasiva (*song of persuasion*); y Gómez (1985), canción popular. En una crítica del cantautor norteamericano Loudon Wainwright III, el periodista Steve Knopper se refiere a una tendencia introvertida a canción folk confesional (*confessional folk*); Rybacki y Rybacki (1991) se refieren a una canción de mensaje (*message song*) cuyo propósito es “crear un significado compartido a nivel social por el artista y su público” (pp. 38-39).

En este apartado no pretendemos para nada delimitar un marco teórico estanco ni establecer ninguna definición concreta, ya que es realmente complejo marcar la frontera entre un término y otro, reflejar todas las realidades y no caer en confusiones, contradicciones o equívocos. Es curioso el hecho de que el diccionario de la RAE todavía no ha considerado a ninguna lo suficientemente establecida ni definitiva para aparecer referenciado de forma evidente en él.

Siguiendo esta línea, Torres (2005) indica la ausencia de un tratamiento historiográfico elemental “que permita llevar a cabo la propuesta de un concepto historiográfico plenamente definido” (p. 225). Por tanto, tal vez sea más adecuado considerar esta referencia como una evidencia de diversidad, variedad, riqueza, pluralidad y complejidad de un fenómeno que tuvo y posee eco y protagonismo en muy numerosas latitudes y etapas.

Centrándonos en la segunda mitad del siglo XX en España, debemos señalar que esta manifestación musical, en general, ha estado ligada en mayor medida a las ciudades y se mantuvo, en su mayor parte, alejado del mundo rural. Pese a ello, comparte con las músicas de tradición oral la búsqueda de temáticas vinculadas con problemas de la vida diaria y acontecimientos ligados a la sociedad.

Como precedentes y principales influencias, podemos citar a algunos representantes de la llamada *chanson française*: George Brassens, Léo Ferré, Brel, Aznavour o Becaud, entre otros. Estos intérpretes y compositores popularizaron un tipo de canción que tenía como

principal objetivo “la sátira política y social, con connotaciones antinacionalistas y contra la Iglesia Católica” (Iglesias, 2016, p. 939).

Como apuntamos, una gran cantidad de autores de distintos instantes y latitudes han aportado sus teorías y términos acerca de las mismas. Comenzaremos nuestro recorrido por Torres (2005), quien prefiere emplear canción protesta antes que otros términos ya que, bajo su criterio, es uno de los más utilizados y reconocidos en el ámbito iberoamericano para designar a este movimiento cultural.

Entre los motivos que argumenta para justificar su elección, indica en primer lugar a que, con canción protesta, se alude a un conjunto de manifestaciones que poseen características comunes, mientras que los otros harían referencia a fenómenos determinados. Más en concreto, si tenemos en cuenta las innegables diferencias literarias, actitudinales, expresivas e ideológicas que existen entre las distintas propuestas que surgieron en diferentes lugares de España, con canción protesta se logra encontrar un rasgo definitorio común a todas ellas: participaron de forma consciente en este movimiento y se opusieron a través de su música al régimen franquista.

López (2014) también se decanta por canción protesta y subraya su carácter de gesta y denuncia, propio de los sectores de la izquierda. También indica que sus líneas principales se estudiaron y plasmaron en el Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino (1963), el Encuentro de la Canción Protesta de 1967 de Cuba y en otras actividades que organizó la Casa de las Américas del país caribeño.

Lo mismo podemos afirmar de Vela (2016a), que la define como canciones que evidencian un contenido y carácter social, político y reivindicativo. Ciertamente es que, bajo esta etiqueta, se engloban creaciones muy diversas en matices, procedencias y momentos. En otro estudio (2016b), ofreció también una definición operativa de la canción protesta que se asienta, bajo su juicio, en tres líneas básicas: “1) el papel central del texto o letra de la canción en la configuración del género; 2) el carácter ideológicamente comprometido de estas composiciones líricas; 3) el predominio de la función apelativa del lenguaje, a partir de la identificación de un antagonista contra el que se muestra una oposición explícita” (p. 72).

En *Canti della nuova resistenza spagnola* Liberovici y Straniero también aportaron su definición de canción protesta en la que siguen a Gramsci. Así, la entienden como un acompañamiento de “acontecimientos históricos, conmociones, reivindicaciones, situaciones revolucionarias, de especial malestar o tensión social, que denuncia de algún modo las injusticias sociales, y canta las exigencias de libertad” (1962, p. 12). Para ellos es un canto popular, ya que, de forma independiente a su procedencia popular o académica y tinte político, manifiestan un sentido de la vida que contrasta y se opone al impuesto por las instituciones preponderantes.

Al hablar de su música, Daniel Viglietti, citado por Shea (2001), señaló que su canción “no es de *protesta* sino de *propuesta*” (p. 59), ya que planteaba alternativas e ideas en la lucha contra las políticas autoritarias. En su tesis doctoral, este investigador no considera adecuado aglutinar todo este movimiento bajo el paraguas de la canción protesta, a pesar de que mantiene que un buen número de canciones reivindican libertades y critican al régimen.

Por su parte, Sierra (2016) también cree que el término canción protesta es, en parte, engañoso y reduccionista. Además, en España llevó aparejado un halo de desprestigio y desprecio otorgado por el aparato político y la prensa franquista, hecho común a la práctica totalidad de producciones elaboradas por personas vinculadas a la izquierda.

Al mismo tiempo, en cierta medida esta etiqueta puede condicionar a los cantautores, otro término de gran relevancia en este ámbito. Parece provenir del italiano *cantautore* y hace referencia al compositor e intérprete de sus canciones. En el ámbito anglosajón se denominaría *singer-songwriter*, aunque el vocablo español llevaría aparejado mayor carga política y social, tal y como se refleja en la definición que otorga la RAE: “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” (en línea).

También suelen ofrecer en sus obras una concepción crítica, moral, analítica, comprometida e implicada de la sociedad y del tiempo que les ha tocado vivir. Por ello, de forma habitual se integran en movimientos de resistencia y de oposición como el que nos ocupa. En consecuencia, responden al contraste que generó la política oficial del régimen y reflejan su manera de apreciar la realidad y la justicia.

En otro orden, Gómez, citado por Sierra (2016), apuntó que una gran cantidad de ambigüedades e implicaciones un tanto engañosas parecen rodear al término cantautor. Bajo su criterio, se emplearía “erróneamente para catalogar a cantantes de supuesto y exclusivo mensaje político y simplicidad musical” (100). De esta manera, debería referirse a los vocalistas que componen las canciones que después interpretan; también a los que, sin ser creadores, intentan mostrar en sus ejecuciones un punto de vista implicado socialmente. En definitiva, para él sería “una palabra que lo resume todo para acabar no definiendo nada” (p. 100).

Sea como fuere, hay numerosos teóricos que se han decantado por emplear canción de autor. En líneas generales, en España surgiría a finales de la década de los cincuenta del siglo XX y se caracterizaría por la espontaneidad en su creación y difusión y su desarrollo fuera de los ámbitos comerciales y de la música que promocionaba y poseía el beneplácito de la dictadura. Otro de sus rasgos nos aproxima al compromiso con otras luchas sociales y culturales: la principal, la oposición antifranquista.

Bajo el criterio de González (2017), la canción de autor sería responsable directa de la dinamización “de los procesos de modelización de determinadas estructuras de producción de sentido, de temas y estilos en el ámbito del discurso poético” (p. 128). En consecuencia, asumirían las diversas posibilidades para aproximarse y afrontar las diferentes situaciones. Estas se entienden como “invariables en su esencia, pero variables en su formulación, del mismo modo que su definición y la fijación de sus estructuras dependen de las estrategias que las nombran, unas estrategias que aportan siempre una actitud hacia esas situaciones” (p. 128).

Por tanto, la canción de autor se puede concebir como una respuesta estilizada a la situación de la que deriva y surge. Por supuesto, para evitar lecturas subjetivas o individualistas, la interpretación de las situaciones debe plantearse de forma objetiva. Por

supuesto, pueden ser recurrentes y aparecer en distintas latitudes o instantes históricos, debe plantearse de forma objetiva.

Artuñedo (2007) abordó la *chanson engagée* francesa (canción comprometida) e indicó sus líneas principales: abordaron tanto temas sociales reivindicativos y comprometidos con distintas causas, indicaron protagonistas y disputas que tenían lugar en el momento de su composición y otros de carácter moralizador y buscaban el respeto a los grandes valores de la Revolución Francesa (igualdad, libertad y fraternidad). Por tanto, esta canción comprometida posee “una doble vocación de afirmación y compromiso con valores fundamentales y de denuncia y reivindicación” (p. 983).

Por su parte, Blustein, citado por Shea (2001) indicó que este tipo de canción provendría del ámbito de las músicas de tradición oral, aunque ya no se insertaba en una sociedad rural. Por ello, prefirió emplear un nuevo término, el del *poplore*, que se opondría al *fakelore*, con el que se denuncia las falsificaciones, adaptaciones, politizaciones y globalizaciones que han surgido y rodeado en ocasiones al folklore. Más en concreto, en España el franquismo, a través en buena parte de la Sección Femenina, intentó eliminar cualquier signo diferenciador. Por tanto, se crearon, inventaron y difundieron “unos caracteres que no se correspondían con una realidad histórica en demasiadas ocasiones alterada, manipulada y reinventada tanto de cara al exterior como al interior” (Torres, 2005, p. 245). Mientras, el *poplore* aglutinaría las propuestas que parten de la tradición para generar una nueva propuesta revisada, actualizada y adaptada.

También ha habido quien ha preferido optar por canción popular consciente para determinar tres características básicas en España: su interés cultural, la lucha evidente contra el franquismo y, en muchas ocasiones, un reflejo nacionalista de la propia comunidad autónoma o localidad. Al mismo tiempo que trataban de edificar una nueva cultura popular diferente a la auspiciada por la dictadura, intentaban “desvelar todos los engaños del régimen” (Sierra, 2016, p. 84) y trasladar la realidad y verdaderos valores de los hombres y mujeres del pueblo. En este marco surgirán movimientos regionales, nacionalistas o lingüísticos como la *nova cançó* y los fenómenos de la nueva canción en diversos países latinoamericanos. Pero, aunque se ha generalizado la imagen de un músico, guitarra y voz, como principal formato, estilísticamente hablando habría ido adoptando y envolviéndose en muy diferentes estilos: música tradicional, folk, jazz, rock, pop, música culta, canción satírica...

## 5. PROPAGANDA Y POLÍTICA EN LAS CANCIONES

La vinculación entre política, propaganda y música es muy estrecha, ya que la canción, entre otras muchas formas, es un vehículo muy adecuado para canalizar ideas, sentimientos, propósitos, “transmitir con celeridad las ideas que pretendían imponerse o querían propagarse” (Ossa, 2011, p. 124) e influenciar e impresionar en un sentido determinado al escuchante.

Si en la guerra civil española se crearon una gran cantidad de canciones de himnos que destacaban por su inmediatez, cercanía y el reflejo de las circunstancias del momento, lo

mismo podemos afirmar en buena parte de estas canciones de resistencia en el franquismo. La preeminencia del discurso oficial, la falta de libertad de expresión o de crítica al gobierno y a las instituciones y de acceso a los medios de comunicación y publicidad las convirtieron en un medio de contrapropaganda de gran eficacia, “más que cualquier arenga, panfleto o discurso escrito” (Moreno, 2018, p. 331).

La propaganda franquista sirvió a su vez como canal publicitario de las críticas, acusaciones y juicios del gobierno español sobre los *Canti della nuova resistenza spagnola*, Einaudi, Liberovici y Straniero. La RAE define propaganda en sus tres primeras acepciones como “acción y efecto de dar a conocer algo con el fin de atraer adeptos o compradores”, los “textos, trabajos y medios empleados para la propaganda” y “asociación cuyo fin es propagar doctrinas, opiniones, etc.” (en línea) (en la cuarta, alude al organismo de la curia romana encargado de la propagación de la fe en la Iglesia católica). Mientras, publicidad sería una “cualidad o estado de público”, el “conjunto de medios que se emplean para divulgar o extender la noticia de las cosas o de los hechos” y la “divulgación de noticias o anuncios de carácter comercial para atraer a posibles compradores, espectadores, usuarios, etc.” (en línea).

Su vinculación y las similitudes que las aproximan han sido estudiadas y analizadas en numerosas ocasiones y contextos. Así, la publicidad se puede entender por su carácter comercial, aunque también por su búsqueda de propagar y difundir ideas políticas de forma intencional para ofrecer a los ciudadanos una determinada visión de la vida y la sociedad que distingue a su emisor de los contrarios.

Por tanto, en este sentido se aproxima en gran medida a la propaganda, término que, para San Llorente (2018), en el ámbito de la comunicación social, también se entiende como control de la información, opinión pública y manipulación, tanto positiva como negativa de conductas y modelos de conducta. En consecuencia, se puede manifestar por muy diversos medios: “la palabra hablada, la imagen (símbolos), espectáculos públicos, la música, los textos escritos, la educación y, por supuesto, la censura” (p. 30), en el sentido de impedir o minimizar la difusión de ideas contrarias y seleccionar los mensajes que se van a transmitir.

Si atendemos a Caro (2008), ambos dominios, publicidad y propaganda, han combinado y entremezclado sus límites y significados. Tal es así que, desde la Segunda Guerra Mundial, se prefiere emplear el término “publicidad política” con el objetivo de intentar enmascarar con este eufemismo las acepciones negativas y autoritarias añadidas al mismo que, con el paso del tiempo, se han ido sumando a propaganda.

También se comprende como una campaña que tiende a deformar la realidad o a denigrar al contrario de forma partidista en el sentido que el emisor pretende. En esta línea, Noam Chomsky (2005) aludió a Edward Bernays, autor del libro *Propaganda* (1925). Al hilo de la Primera Guerra Mundial, apuntó a que, gracias a ella, era posible “reglamentar la mente pública exactamente igual que un ejército reglamenta a sus soldados” (p. 3).

El fascismo italiano y el nazismo alemán fueron claros referentes para el bando sublevado y para el franquismo, ya que su surgimiento, ascenso e implantación se debió en gran medida a sus maquinarias propagandísticas. De esta forma, en la dictadura española, aparte del manejo de la economía, el poder político se asentaba tanto en la victoria militar en

la guerra como en el control de la información y los aparatos de represión.

Para Huici (1994), la propaganda antecedería a la publicidad, ya que va unida al poder; también al desarrollo de las distintas religiones. Bajo su criterio, el término se empleó en primer lugar en 1622 por el papa Gregorio XV a través de la expresión latina *De propaganda fide*. En consecuencia, se relacionaba directamente a la fe que debía ser propagada y se refería a un organismo diseñado por él mismo para extender la evangelización de muy distintos pueblos y contrarrestar al tiempo el avance de la Reforma:

Como se ve, estamos siempre ante un doble movimiento: difundir e inhibir; propagar y contener; extender y suprimir. Y ante un mismo carácter impositivo, porque “propaganda” es una forma del verbo latino *propagare* (difundir, implantar). Esta forma es la de la voz pasiva, perifrástica, tecnicismo gramatical que delata, entre otras cosas, un claro matiz imperativo que, en el caso de *propagandum est* (así es la forma completa) debe traducirse por: “lo que debe ser propagado” (pp. 101-102).

Bajo el juicio de Clark (2000), la palabra propaganda posee un halo negativo que adquirió en las luchas ideológicas del siglo XX debido a que sugiere “estrategias manipuladoras de persuasión, intimidación y engaño” (p. 7). Mientras, la música y la canción parecen insinuar y caracterizarse por otras acepciones más ligadas a la belleza, arte, cultura, verdad, libertad, expresión o diversión. Por ello, el mensaje es recibido por el escuchante de una forma más positiva. En consecuencia, proliferó la creación e interpretación de música en forma de himnos, marchas, canciones, desfiles u otros actos multitudinarios.

Por su parte, Iglesias (2016) ha subrayado el hecho de que las letras de muchas canciones se pueden considerar discurso político. Entiende como discurso una “práctica de interacción entre las personas, articulada a partir del uso lingüístico en contexto de tipo oral o escrito situado en un determinado devenir espacio-temporal” (p. 940). Después, cita a Van Dijk para argumentar que los políticos o profesionales de este entorno no son las únicas personas que se intervienen y participan en el ámbito de la política, ya que debemos incluir a otros participantes: “los ciudadanos, los votantes, los miembros de la oposición, así como los manifestantes y disidentes” (p. 941).

Por tanto, podemos considerar a estas canciones como un elemento más dentro de la política, ya que “concurren como discurso político en contra de un determinado representante de la sociedad, de su discurso, de sus decisiones” (Iglesias, 2016, p. 941). De la misma manera, también se podrían considerar acciones políticas aquellas que afectan o parten de cualquier miembro de la población en su devenir diario y vida cotidiana.

## 6. CONCLUSIÓN

A través de los *Canti della nuova resistenza Spagnola 1939-1961*, Liberovici, Straniero, Margot y Einaudi apoyaron y lograron dar voz a un núcleo de manifestaciones musicales que se estaban desarrollando en la España franquista de manera residual. Su publicación provocó una intensa polémica mediática que llegó a los tribunales, hecho que ayudó a dar a conocer

este libro en mayor medida en su momento, por lo que el gobierno franquista logró lo contrario que se proponía.

En este artículo hemos intentado efectuar una aproximación al significado de canción y a sus posibles tipologías, ya que es la primera palabra que encontramos en el título del cancionero. Sin duda, se trata de una labor compleja, ya que es ciertamente difícil dibujar y establecer fronteras que definan, cataloguen y diferencien de forma clara y definitiva entre canción popular, folklórica o tradicional, términos y etiquetas muy empleados y que podrían servir para denominar a los distintos ejemplos que conforman la compilación.

El siguiente vocablo que analizamos fue el de resistencia, para lo que nos acercamos a estudios sobre cultura y sociedad. En ella, el sentido de protesta contra la realidad que se sufre, la lucha por mejorar el nivel de vida, el logro de una sociedad más justa, la burla o mofa de los principales gobernantes, planteamientos filosóficos, el recuerdo de conflictos y personas que son consideradas relevantes y modélicas, la evidencia de planteamientos de solidaridad con otros pueblos que están viviendo en esos momentos instantes complejos o la exposición de las condiciones laborales de las clases más desfavorecidas cobran una gran relevancia.

Estas canciones parecen también evidenciar y reforzar los valores de un determinado grupo al que van dirigidas. De forma explícita o implícita, en cierto modo, solicitan o incitan al escuchante a apoyar un determinado movimiento, describir en distintas problemáticas, tratan de buscar soluciones a las mismas, dividir a los núcleos rivales y estimulan a continuar luchando a pesar de las dificultades que se puedan estar padeciendo.

Si es difícil tratar de acotar qué abarcaría el término canción, no lo es menos tratar de elegir y diferenciar, si es que es posible, entre canción protesta, de autor, política, social, reivindicativa, testimonial, de mensaje, comprometida, persuasiva, confesional o de mensaje. Pese a ello, lo intentamos centrándonos en la segunda mitad del siglo XX en España, aunque también señalamos sus influencias y precedentes.

Tal vez podemos establecer sus líneas diferenciales en la letra, el compromiso ideológico que se evidencia en ellas, la preponderancia de la función apelativa del lenguaje y su contenido y carácter social y reivindicativo. Por su parte, Liberovici, Straniero y Margot partieron de la teoría de Gramsci para apuntar que la canción protesta se asocia, es característica, glosa y acusa lo que acontece en un momento concreto en el que se viven situaciones de gran rigidez y desasosiego.

Por último, incidimos en el nexo y cercanía que existen entre música, canción, propaganda y política en el sentido de proyectar con rapidez y profundidad sensaciones, sentimientos y propuestas a través de las que se intenta emocionar, influenciar y afectar a un núcleo de personas en un sentido determinado.

En definitiva, tal vez la letra de uno de los temas que se reunieron en los *Canti*, “Una canción”, que resultó ser obra de Jesús López Pacheco, subraye y resuma de forma poética la relevancia de la música en este sentido:

## MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ

Pueblo de España,

ponte a cantar.

Pueblo que canta

no morirá

(Liberovici, Straniero, 1963, pp. 99-100).

## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS

Bottai, A. (2016). *L'esilio antifranquista e l'antifascismo italiano. Le relazioni tra José Martínez, Ruedo Ibérico e l'azionismo torinese*. (Tesis doctoral). Valencia: Universitat de València.

Campmany, J. (16 de enero de 1963). Einaudi será considerado como un delincuente común. *Solidaridad Nacional*.

Canción (2020). En S. Sadie (Ed.). *Diccionario Akal/Grove de la Música* (pp. 173-174). Madrid: Akal.

*Canti della guerra di Spagna* (1961). Italia: Italia Canta, MP 33/CRA/0025.

Clark, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Editorial Akal.

EFE (12 de enero de 1963). Denuncia contra Einaudi. *ABC*, p. 35.

Escándalo en la conferencia de prensa del editor Einaudi (12 de enero de 1963). *Pueblo*.

García Rodríguez, J. (2017). Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX: propuestas teóricas y metodológicas. *Dirasat Hispánicas*, 4, pp. 127-136.

Huici Módenes, A. (1994). Propaganda y publicidad política: algunas cuestiones terminológicas. *Questiones publicitarias*, 3, pp. 96-104.

Iglesias Botrán, A. M. (2016). El discurso político en la canción comprometida. En *Texto, género y discurso en el ámbito francófono* (pp. 939-950). Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

Liberovici, S. & Straniero, M. L. (1962). *Canti della nuova Resistenza Spagnola 1939-1961*. Turín: Einaudi.

- Liberovici, S. & Straniero, M. L. (1963). *Cantos de la nueva resistencia española 1939-1961*. Montevideo: Editorial El Siglo Ilustrado.
- López, I. (2014). La ‘canción protesta’ en Venezuela: una aproximación a su origen y auge (1967-1977). *Humania del Sur*, 16, pp. 65-77.
- Moreno, F. (2018). *¿Qué me estás cantando? Memoria de un siglo de canciones*. Barcelona: Debate.
- Murillo Amo, J. L. (1993). *España, mito y realidad en el cancionero de la guerra civil*. Michigan: Ann Arbor.
- Ossa Martínez, M. A. de la (2011). *La música en la guerra civil española*. Cuenca/Madrid. Servicio de Publicaciones de la UCLM/SEdEM.
- Ossa Martínez, M. A. de la (2015). *Educación musical en educación primaria. Claves para el acceso a la función pública docente*. Cuenca: CeLeO Editorial.
- Rama, C. M. (1963). Un puñado de canciones contra Franco. En *Cantos de la nueva resistencia española* (pp. 7-11). Montevideo: Editorial El Siglo Ilustrado.
- Real Academia de la Lengua Española (2020). Canción. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/canci%C3%B3n?m=form>
- Real Academia de la Lengua Española (2020). Propaganda. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/propaganda>
- Real Academia de la Lengua Española (2020). Resistencia. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/resistencia>
- Rodríguez, J. C. (2016). Gramsci y la cultura popular. *Álabe*, 13, pp. 1-11.
- San Llorente Pardo, I. (2018). *Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970)*. (Tesis doctoral). Universidad de Castilla-la Mancha.
- Shea, D. (2001). *‘Lodo por la patria’: estudio cultural de la canción comprometida en Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute*. (Tesis doctoral). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Siemens, L. (2008). Sobre la ópera española y la ópera en español. *Revista de Musicología*, XXXI (1), pp. 241-248.
- Sierra Fernández, G. (2016). *La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción social*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

## MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ

- Sierra Fernández, G. (2017). Épica en el arte: el caso de la canción de autor. *Laoconte*, 4, pp. 272-289.
- Stefani, G. (1997). *Comprender la música*. Barcelona: Paidós.
- Straniero, M. L, Margot & Amodei, F. (1961). *Canti della resistenza spagnola*. Italia: Italia Canta, MP 33/CRA/0026.
- Torres Blanco, R. (2005). Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27, pp. 223-246.
- Una maniobra miserable (13 de enero de 1963). *La Gaceta del Norte*.
- Vela Delfa, C. (2016a). Actividades de imagen en el género discursivo de la canción protesta: un análisis desde la teoría de la cortesía. *AnMal Electrónica*, 40, pp. 147-162.
- Vela Delfa, C. (2016b). Análisis enunciativo del género discursivo de la canción protesta: espacio de encuentro e interacción social. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 16, pp. 71-82.

**Fecha de recepción: 28/10/2020**

**Fecha de aceptación: 30/11/2020**