

SKINHEADS EN CATALUNYA

UN ANÁLISIS DE LA IDENTIDAD JUVENIL SKINHEAD NEONAZI.

LAS LETRAS DE SUS CANCIONES

Natalia Brovedanni

Facultad de Periodismo y Comunicación Social
- Universidad Nacional de La Plata -
Abril 2015

Alumna: Natalia Brovedanni - Leg.10681/9

natalia@brovedanni.es

Directora: Claudia Fino

Año: 2015

Índice

Introducción,	4
Estudio del Arte,	16
Arte,	22
Cultura, arte y comunicación,	29
Música y poesía,	31
La poesía del rock,	35
Un poco de rock and roll,	39
Herramientas para el análisis,	47
El análisis del discurso	
El discurso como práctica social	
La subjetividad del discurso y la enunciación	
Las modalidades	
Categorías analíticas	
Deícticos y tiempos verbales	
Los conceptos: cultura, juventud, identidad y lenguaje,	63
Un breve resumen histórico,	69
Skinheads, indumentaria, música y actitud,	77
Las 14 Palabras,	80
El análisis de las canciones,	83
“14 Palabras”,	83
“Orgullo Nacional”,	108
“Vieja Europa”,	116
“Nuevo amanecer”,	127
“Hijo de Odín”,	133
“Muerte al ZOG”,	144
“Armada Europea Skinhead”,	150
“Ian Stuart R.I.P”,	157
“Un nacionalista muerto”,	165
“Signos de historia”,	173
Conclusión,	179
Bibliografía,	189

· Introducción ·

“Un panfleto lo lees y lo tiras a la basura; una canción la aprendes y la recuerdas para siempre”

Las palabras de Ian Stuart Donaldson¹, incluidas en una declaración del cantante para un medio británico, exponen uno de los puntos que el movimiento skinhead neonazi tiene claro: las canciones no caducan.

Que el rock transgrede el ámbito de lo musical es un hecho reconocido en todo el mundo. Prueba de ello es la cantidad de libros editados sobre el alcance de este fenómeno cultural durante los últimos veinte años. Observado como principal baluarte de la contra-cultura, el rock es rebeldía, provocación, riesgo, transgresión, oposición, establece una nueva propuesta a los valores establecidos, que rompen con las costumbres sociales de la mayoría. Esta idea se aplica tanto a los grupos punks anarquistas como a los skinheads neonazis que, radicalmente opuestos a los primeros, desafían el sistema imperante, proponen un modelo alternativo basado en principios diferentes y juzgan la realidad con un baremo distinto.

La crisis económica europea es inminente, los grupos de extrema derecha catalanes radicalizan sus posiciones y la xenofobia que profesan se vuelve explícita a través de Internet. Páginas web como *Plataforma per Catalunya*, *España 2000* o *Democracia Nacional* manifiestan su rechazo a las políticas permisivas de inmigración. El manifiesto partidista de la última página mencionada incluye un punto llamado "58 medidas contra la inmigración masiva".

1 Ian Stuart Donaldson (1957-1993), conocido como Ian Stuart, fue el cantante y líder de la banda de rock inglesa más importante para el movimiento skinhead neonazi en todo el mundo. Es considerado el padre de la música RAC (Rock Against Communism). Murió en un accidente de tránsito.

En el mismo plano avanzan los grupos de rock neonazi. Formaciones como *Batallón de Castigo* y *Más que Palabras* celebran conciertos en Barcelona y alrededores con una afluencia de 250 personas, un número poco relevante si se compara con lo que sucede en Alemania, pero nada desestimable. En webs del género e información en la prensa, se han encontrado más de diez grupos activos de rock neonazi hecho en Catalunya: *Patria*, *Tormenta*, *14 Palabras*, *Wolfstonecraft*, *Estandarte 88*, *Tiempo de Ataque*, *Cruzada*, *Código de Honor*, *Hermanos Blancos*, *Batallón de Castigo*, *Más que Palabras* y *Combat Rune*.

Además, existen causas abiertas², en las cuales la Fiscalía de Barcelona investiga a algunos de estos grupos para determinar incurrieron en un delito de *provocación al odio* (apología del delito) con las letras de sus canciones.

El mercado musical neonazi articula todos sus engranajes con iniciativas de fanáticos independientes, muchas veces apoyados por partidos de derecha, que permiten la venta, la distribución y la organización de recitales. La convocatoria se practica, fundamentalmente, por Internet, aunque se han visto diseños de pósteres y flyers.

En enero de este año, una web alemana solicitó a *I-Tunes* y *Amazon*, dos empresas líderes de venta musical por Internet, que retiraran de sus catálogos grupos de música neonazi como *Landser* y *Komando Freisler* por considerar el contenido de sus letras ofensivo y anti-democrático. Para continuar ilustrando la

2 www.lavozlibre.com/noticias/ampliar/142364/investigacion-si-un-concierto-celebrado-en-sabadell-por-grupos-de-orientacion-neonazi-incito-al-odio-y-a-la-violencia
www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/20101104/investigacion-dos-grupos-neonazis-por-incitar-odio-concierto-sabadell/print-577178.shtml

relevancia del movimiento en Europa, un ejemplo relevante fue la celebración de un festival llamado "Rock en Alemania"³ al cual asistieron 4000 seguidores nazis. Así como Alemania se logran estas cifras de convocatoria, en España y más aún, en Catalunya, también se persigue una fuerte tradición skinhead neonazi, con presencia en las hinchadas de fútbol y grupos de rock.

El objeto de análisis escogido son las letras del grupo catalán *14 Palabras*, del que también haremos un breve inciso sobre la música, entendida como un elemento imposible de estudiar al margen del discurso. Se trata de un grupo en activo, que da recitales y que editó "Esperanza..." en 2010, disco reeditado en varias ocasiones, fruto del éxito de sus canciones.

Es fácil llegar a las ideas y a los elementos fundamentales del pensamiento de este grupo nazi, desde la comprensión de su contenido, pero en el recorrido de los textos se pretende ver de qué modo se muestran estas representaciones, desde una perspectiva socio-comunicacional del análisis discursivo, cómo se presenta la configuración del sujeto que habla y, desde ella, cómo se construye a su alocutoria, a quién se le habla, de qué modo el locutor se sitúa frente a quién no tiene sus ideas, cuánta opacidad hay en los textos poéticos, si en ellos recurren a una retórica original o no se alejan del lenguaje coloquial y de los lugares comunes que caracteriza ese imaginario, como así también de otros aspectos relevantes que posibiliten dar cuenta de la legitimidad de este sujeto hablante en esa

3 mislatacontrainfos.blogspot.com.ar/2009/07/4000-nazis-se-reunen-en-un-concierto-de.html

identidad social, en nombre de la cual habla. Esta identidad social se desliza necesariamente en concordancia con la identidad discursiva, presupuesto necesario del sujeto comunicante como locutor, que se construye a través de la puesta en escena del discurso, a partir de los roles enunciativos y sus modos de tomar la palabra.

Como esta configuración e identidad se define desde un conjunto de rasgos en el que la edad es uno de los más relevantes, es preciso considerar lo legítimo de la subjetividad en tanto actor social joven. Es así que en este análisis reparamos en el hecho de ver a la juventud como una construcción social. Aunque esta idea haya estado y esté en constante mutación, el ser joven se ha vinculado desde siempre a la música rock, las tendencias estilísticas que se desprenden de ella, las acciones en conjunto y los idearios distantes a los órdenes establecidos. Por eso, los skinheads son identificados como jóvenes aunque entre sus integrantes puedan convivir tanto una franja etaria de 30/40 años con gente de menor edad.

La cultura juvenil se convirtió en la matriz de la revolución cultural del siglo XX, visible en los comportamientos y costumbres, pero sobre todo en el modo de disponer del ocio.

La juventud se presenta como un actor primordial para entender el ambiente de posguerra. En el año 1929, año en el que desencadena la crisis económica norteamericana con la caída de Wall Street, se instala una ola de miseria en Estados Unidos. Tanto la clase media blanca (llamada por entonces *white trash*, basura blanca) como la comunidad negra estaban en la ruina y, a pesar del patente racismo que se respiraba en aquel momento (no había pasado tanto

tiempo desde la abolición de la esclavitud), comenzaron a mezclarse y dieron lugar al cruce de culturas. Con ello llegó el *rythm and blues*, música de protesta negra que poco a poco conquistó la moral blanca, que lo tachaba de pecaminoso y vulgar. Desde lo estético, los prejuicios empezaron a caer con el advenimiento de las nuevas generaciones que crecían escuchando esta música. La popularidad llegó mucho más tarde, luego de la Segunda Guerra Mundial, cuando el country y el *rythm and blues* venían preparando su terreno en el sur de EEUU. En oposición al año 29, esta fue una época de prosperidad económica en la que se amasaron grandes fortunas y el ciudadano medio tuvo poder adquisitivo. La juventud podía costearse sus caprichos, se convirtió en un consumidor nuevo: cada vez más descontenta con lo que veía a su alrededor (el conflicto con Corea, por ejemplo) y con una creciente necesidad de expresar su rebeldía. El rock fue una de las formas en las que se canalizó esa rebeldía.

La aparición de la juventud como nuevo consumidor hizo que en distintos aspectos, en muchos países se diera una reorganización de la economía, tanto en el plano científico y técnico, como en la oferta y el consumo cultural, y también se ajustara el discurso jurídico. El joven ocupó un lugar protagonista y escapó de las formas tradicionales de organización. Así como en Estados Unidos se dio una transformación, en Inglaterra, a finales de los 50 se presentó un momento de cambio con el surgimiento de los *mods*⁴, jóvenes de clase media preocupados por el buen vestir, el consumo, las anfetaminas, las scooters y un universo musical a medio camino entre el soul, el

4 El movimiento mod (modernista en inglés) es una subcultura originada en Londres, Inglaterra, a finales de los 50 y que llegó a su máxima popularidad en los 60. Dentro de sus características más notorias, se encuentran la moda (trajes a medida), la música (ska, soul, beat, r&b) y el fanatismo por el baile, incentivado por las anfetaminas. Eran considerados la nueva juventud de la época.

rythm & blues y posteriormente, el ska. Al mismo tiempo, la inmigración jamaicana de la época trajo consigo a los *rude-boys*⁵, jóvenes afines al *rocksteady*⁶, al reggae⁷ y principal influencia de los mods. Estos nuevos integrantes sociales vivían en los suburbios más desfavorecidos de Gran Bretaña. Por aquel entonces, el hippismo y la psicodelia comenzaron un declive importante y el mercado internacional aprovechó esta debilidad para apropiarse de un movimiento que había perdido credibilidad rápidamente. Se atrevió a intentar estandarizar a la juventud lanzando colecciones de ropa hippie, bandas de postal y todo un engranaje que sepultó la idea fundacional del movimiento. En respuesta a esta popularización, los *rude-boys* comenzaron a cambiar progresivamente su imagen, implementando botas de trabajo, tiradores, camisas a cuadros y todo aquello que representara a la clase obrera de la cual provenían y a deslumbrar a los grupos locales con las historias de violencia que habían vivido en su Kingston natal. A esto incorporaban cortes de pelo cada vez más cortos y una estética ligeramente agresiva. En ese momento comenzaron las escisiones. Poco a poco, entraron en juego los *crop-heads*⁸ (más tarde skinheads) que usaban la cabeza rapada y una vestimenta mucho más proletaria y radical. Este grupo cuestionaba abiertamente el sistema imperante, era el heredero de generaciones de jóvenes rebeldes como

5 Se conoce como “*rude-boys*” a la subcultura que se originó en Jamaica en los años 60, en sectores pobres de Kingston con altos índices de delincuencia y violencia callejera . Eran seguidores de la música ska, el rocksteady, el reggae, sin olvidar la tradición de sonidos como el calypso. Vestían con tirantes, pantalones de trabajo doblados hasta los tobillos, camisa, sombrero de ala corta, zapatos de charol negro y sacos. E

6 El rocksteady es un género musical que se originó en Jamaica en 1966. Se lo reconoce como el sucesor del ska y el precursor directo del reggae. Los grupos más conocidos son: The Maytals, The Paragons y The Gaylads.

7 El reggae surgió a mediados de los 60 en Jamaica. Se desarrolló a partir del rocksteady y el ska. Se caracteriza por un ritmo con acentuación off-beat, conocido como skank. Es más lento que el ska y el rocksteady. El representante más conocido es Bob Marley.

8 El término *crop-heads* hace referencia “cabezas rapadas”.

los *mods* o los *ruddy-boys*. Los *crop-heads* defendían su territorio, orgullosos de sus raíces y de la humildad trabajadora de sus familias. Habían surgido de una curiosa mezcla entre los mods blancos más duros y la inmigración de los barrios pobres. Fue recién a finales de los 70, cuando los jóvenes españoles comenzaron a acceder a ofertas de ocio desconocidas, producto de la apertura del régimen del momento, en el que se produjo el primer revival skinhead. Se estableció el punk como música rebelde y como el movimiento más prolífero en España aunque, pocos años después, fruto de la comercialidad en ascenso y la pérdida de su sentido original, se empezó a hacer notar una nueva ola de grupos que recuperaban el lado más agresivo del punk: la música oi. Entonces es cuando empezaron a detectarse los primeros *cabezas rapadas* en Catalunya y País Vasco, como continuación de la evolución inglesa. Todo comenzó a confundirse cuando grupos, primero en Gran Bretaña y bastante después en España, se entremezclaron con el ideario del *National Front*⁹ allí y con el *Círculo Español de Amigos de Europa*¹⁰ (CEDADE) aquí, adoptando símbolos propios de la derecha y actitudes racistas violentas, tal como lo muestra la película *This is England* (Shane Meadows, 2006)¹¹.

9 El National Front (o Frente Nacional) es un partido político británico de Extrema Derecha fundado en 1967, con afinidades fascistas, que alcanzó su popularidad en los 70 y que aún hoy genera controversias en la vida política inglesa.

10 El CEDADE fue un grupo nacionalsocialista creado en Barcelona en 1966 y su principal líder fue Ángel Ricote. Se considera como uno de los mejores organizados de Europa en contacto con el partido Reixista belga, con el General de las Waffen SS León Degrelle y con los ex-combatientes de la División Azul. Editaron durante muchos años su propia revista y se relacionaron de forma directa con la Librería Europa, principal lugar de encuentro del movimiento en Barcelona.

11 *This is England* es una película inglesa estrenada en 2006 y escrita y dirigida por Shane Meadows, quien escribió el guión según experiencias propias. La trama cuenta el drama de un grupo de jóvenes skinheads de principio de los 80 al cual se incorpora un niño y experimenta las vivencias del grupo, amenazado por las ideas neonazis del partido de derechas National Front.

Muy lejana quedó en este momento la idea original del skinhead, un joven obrero, influido por la música negra, defensor de sus raíces y en excelente convivencia con la inmigración. Las definiciones entraron en conflicto y los propios grupos intentaron renacer el concepto tradicional denominándose SHARPS¹² (Skinheads Against Racial Prejudice) o RED SKINS¹³ (Red & Anarchist Skin Heads) para diferenciarse de aquellos que se habían apropiado de la estética, el nombre y habían popularizado al grupo como violento, irracional y de tendencia claramente fascista en los medios de comunicación.

Si bien los movimientos se manifiestan en distintas formas y aspectos de las prácticas sociales, la música es uno de los espacios en donde se presentan con mayor visibilidad. En esta tesis no se pretende hacer un juicio de valor acerca de las tendencias neo-fascistas sino analizar, desde el contexto actual, la identificación-confrontación de este grupo como un actor político no convencional. Además, como señala Carles Viñas Gràcia (1999:56), el rock se ha convertido en el juglar de la sociedad moderna. La música, para este autor, puede verse como una metáfora de cambio social que retrata aquello que se mueve en la sociedad y aquello que resiste al cambio. Encontramos en la música señas identitarias y, a la vez, un lugar para ejercer una catarsis liberadora.

12 Los SHARP (que en inglés significa “afilado”) surgieron a finales de los 80 en Nueva York con el fin de reivindicar los orígenes del movimiento skinhead, antiracistas y afines a la música reggae, ska y rocksteady, estilos editados por el sello Trojan Records, principal casa representante de este tipo de grupos.

13 Los *red-skins* representan a los skinheads de izquierda, comunistas o anarquistas que se manifestaron a mediados de los 80. Se identifican por vestir con tirantes y cordones rojos, no llevan el pelo completamente rapado y, es habitual que usen símbolos antifascistas.

¿Por qué skinheads?

Mi estancia en Barcelona desde el 2004 y el trabajo que realizo como periodista de rock me han llevado a recorrer diferentes escenarios de la música internacional. En septiembre del 2006 asistí al Festival “Psychobilly Meeting” de Calella (pueblo de la Costa Mediterránea, a 50 kilómetros de Barcelona Ciudad). En este evento conocí mucha gente, pero un chico en particular llamó mi atención. Tony. Luego de que me lo presentaran comenzó a hacer alarde de sus tatuajes – tenía incontables-, y me enseñó el brazo: su nueva adquisición era una pulsera de esvásticas. A partir de este momento comencé a observar al público en general: estaba en un encuentro con alta participación de neofascistas. En aquel festival, había grupos míticos dentro de la escena psychobilly¹⁴ (una mezcla de rock, punk y rockabilly) como *The Meteors*¹⁵, formación que poco tienen que ver con *14 Palabras*, tanto en estilo musical como en contenidos temáticos, pero que atrae a un público diverso (rock, punk, rockabilly) dentro del que se identifica un sector afín a la simbología nazi. De todos modos, la confirmación de que estos grupos son afines a la ideología nazi no es el objeto de nuestra tesis.

En un primer momento, esta tesis se iba a centrar en el movimiento psychobilly que presenta un discurso sin tanta explicitación ideológica como la de los skinheads, con inclinaciones violentas, festivas e iconografía relacionada con los zombies, la magia negra o los estereotipos del rock and roll más clásico, como las referencias constantes a las mujeres y el alcohol. Fue por aquel encuentro con

14 El psychobilly es una fusión de géneros de rock, que mezcla punk rock, rockabilly y otros géneros. Sus letras suelen tratar sobre ciencia ficción, terror, películas, sexo, en tono de comedia. Destaca por el uso del contrabajo. Uno de los principales referentes es el grupo americano The Cramps.

15 Grupo de psychobilly originario de Reino Unido fundado en 1980. Editaron más de 50 discos.

Tony y mi nueva percepción del entorno de ese festival que la investigación cambió su dirección. Había otro tipo de formaciones más interesantes que fundamentaban las letras de sus canciones en una doctrina, con pretensiones socio-discursivas diferentes.

Con más de veinte años de historia en Catalunya, la subcultura juvenil skinhead neo-fascista no ha sido analizada con suficiente rigurosidad (exceptuando el caso de Viñas Gràcia, que supo responder a varios interrogantes que este grupo desprende a través de una primera aproximación, con promesas de continuidad en la investigación). Por otro lado, trabajos como *Diario de un Skin*¹⁶ (2003) de Antonio Salas¹⁷, enfoca su radiografía desde un análisis puramente empírico y, a título personal, sensacionalista. Definitivamente no completa el vacío académico respecto del tema. Estos son los trabajos principales que actualmente están publicados, de ahí que creemos necesario, entonces, ahondar en la construcción identitaria de esta subcultura juvenil, dado que se trata de un campo poco explorado y que sus proyecciones sociales son de alcances importantes, tanto en lo que a la música de rock se refiere como en su emergencia en grupos de juveniles. En este sentido, consideramos un aspecto clave que conforma desde lo artístico esa subcultura, la producción musical, las bandas y sus temas musicales, y sin duda, las letras de sus himnos de batalla. Canciones que son crónicas de la contemporaneidad.

16 Salas, Antonio (2003). *Diario de un Skin*, Madrid, Ed. Temas de Hoy.

17 Es el pseudónimo de un periodista español de investigación, que debido a su profesión, se ve obligado a mantener en secreto su identidad. Sus libros han servido de base documental para investigaciones dentro del movimiento neonazi español.

El análisis de las canciones de *14 Palabras* nos posibilita elementos para describir y construir la identidad de un grupo juvenil, que pertenece a un proceso histórico, social y cultural.

Con en este propósito, se procurará examinar el discurso de las canciones, para indagar en los aspectos que definen a un porcentaje de la juventud catalana que, si bien no representa a la mayoría, permanece activo, y genera un impacto mediático sonante, contribuye a reafirmar ciertos temores sociales, y fundamenta su lucha en ideas ancladas en un pasado que las sociedades europeas persiguen olvidar.

Será vital desarrollar un breve contexto histórico aunque, a lo largo de la tesis, se recurrirá a hechos puntuales para desarrollar el análisis que ayudarán a fundamentar y comprender el sentido del objeto de estudio. Además, se abordará, aunque de modo general, cuáles son los discursos que se imparten desde los medios de comunicación que tienen como protagonistas al grupo de estudio.

Este análisis entiende el arte desde su dimensión comunicacional, y sitúa la comprensión de la obra como un proceso de construcción social, colectiva y de carácter histórico. La cultura y la comunicación se constituyen en función de los actores que los configuran, inmersos en el entorno. Los jóvenes skinheads neonazis establecen relaciones con su grupo de pertenencia, de un modo relevante, a través de lo musical. De ahí que las canciones, cargadas de significaciones, de cualidades estéticas y de formas que los identifican, resultan un lugar fundamental desde donde empezar a pensar la construcción de una identidad neonazi-catalana (o skinhead).

Calabrese explica que puede estudiarse el arte y sus obras como un lenguaje siempre y cuando, respondan a ciertos requisitos: que sean un sistema, que estén constituidas por una forma y un contenido, que respondan a las leyes de la comunicación, que todos los implicados participen de los códigos eventuales y que, si son reformulados, tengan un fundamento explicable en el interior del sistema. Las letras de las canciones de *14 Palabras* responden a esta descripción, entendidas como resultado de una actividad artística, como una práctica social.

Las obras de estos jóvenes poseen una mirada distinta respecto de los acontecimientos de este país y dirigen su atención a la crítica y reivindicación de sus valores como grupo. En ellas describen prácticas culturales y generalidades políticas que expresan su forma de construir, conducir y reparar un país en permanente declive.

En la actualidad, la facilidad y fertilidad de Internet como fuente de información, el acceso a datos vinculados a grupos de casi toda índole social se ha democratizado. Desde las bandas más míticas e irrecuperables hasta la canción de moda pueden encontrarse en la red. Y es así, con Internet como protagonista, que los discursos almacenados en formato musical son susceptibles de análisis. Los discos, las letras y las redes sociales del grupo neonazi analizado tienen espacio en Internet, un soporte capaz de conservar el anonimato de sus protagonistas.

· **Estado del arte** ·

Con el fin de conseguir el estado del arte de esta investigación se han tomado en cuenta dos tesis de esta universidad y dos libros que ahondaron en el tema de estudio. Tanto por el desarrollo académico y conceptual como por el aporte descriptivo y contextual se escogieron:

-*Diario de un Skin* de Antonio Salas.

-*Ideas del rock* de Sergio Pujol.

-*Si tienes voz, tienes palabras* de Cristian Secul y Federico Lemos.

-*Rock del país, Una mirada de la cultura juvenil argentina en los ochenta* de Alcira Martínez y Leandro Cantelli.

-*Análisis sociolingüístico de las letras de las canciones del grupo musical Exremoduro* de Núria Barba.

“Diario de un Skin” de Antonio Salas es un libro que propone vivir en primera persona la vida de un skinhead neonazi, a través de la experiencia directa del periodista que se hace pasar por uno de ellos. De este modo el autor aporta nombres, lugares, prácticas comunes, códigos, desvela su jerga, sus enemigos, sus miedos y políticas de reclutamiento, su lealtad y compañerismo. A pesar de considerarlo un trabajo más bien anecdótico que de rigurosidad académica, la investigación recrea el escenario habitual del grupo de estudio y su relación con el fútbol y la música, dos de sus más populares pasiones. Allí se incluyen salas de

recitales, nombres de grupos, circuitos de comercio de discos por Internet y convocatorias a eventos puntuales relacionados al mundo del arte.

El ensayo-libro de Sergio Pujol plantea su experiencia al enfrentarse a dar un curso de “Rock y Pensamiento” y explica cómo ese objetivo lo condujo a indagar acerca de las ideas que había construido el rock a través de los años. Convencido de que en toda música habita siempre una visión del mundo, el autor afirma que la música joven siempre ha enseñado tener una conciencia de realidad y de interpelación social, ha ocupado un espacio por ser algo más que un discurso. El libro plantea diferentes etapas interrelacionadas, en las que se desarrolla un movimiento artístico, con sus reglas, ídolos, códigos de convivencia. Se detiene en la poesía del rock como la protagonista de cada vertiente, tanto en las rupturas como en las continuidades de la cultura juvenil.

La tesis de Cristian Secul presenta el análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la “primavera democrática” (1983-1986), por lo que aborda una serie de cuestiones metodológicas-teóricas afines a esta investigación. Es así que la organización, el planteamiento del objeto de estudio y la estructuración conceptual han servido de referencia para desarrollar el esqueleto de la tesis. Lo mismo sucede con la tesis de Martínez y Cantinelli, “Rock del país, Una mirada de la cultura juvenil argentina en los ochenta”, que construye al joven de este periodo entorno a su capacidad de consumo y a una ruptura en el plano simbólico de la participación. Al tratarse de un contexto diferente, sólo se han tomado en cuenta las apreciaciones teóricas sobre la juventud y su relación con la sociedad.

Por último, Nuria Barba Aragón plantea que es necesario prestar atención a las variedades contextuales-funcionales, cuestión imprescindible para la caracterización socio-lingüística del discurso de un determinado individuo o grupo social. Para este planteo cita a J.R. Firth y, en la actualidad, M.Halliday, quienes definen a estas variedades como poseedoras de un carácter transitorio que responde a quien habla, de qué habla, cómo habla, para qué habla y a través de qué medio lo hace.

La noción de campo hará referencia al contexto en que se hace uso de la lengua, tal como lo enuncia F. Moreno Fernández (1998:26). El tema de un discurso está estrechamente ligado al contexto en que se produce (sólo se habla de ciertas cosas en ciertos contextos), a las características psicolingüísticas de los interlocutores y a la relación que une a los que conversan (sólo se habla de ciertos temas con ciertas personas). Estos condicionamientos justifican la existencia de temas específicos o con una frecuencia mayor de uso (lo que se conoce como universo temático) en determinados grupos sociales y culturales, como es el caso que nos ocupa. Las canciones propuestas para el análisis recorren un reducido abanico de temas que constituirán las señas de identidad del grupo catalán. También, como señala Barba Aragón, el análisis de cripticismos que se producen cuando el hablante consigue voluntariamente negarle a su interlocutor el acceso a su mensaje es una pieza esencial dentro del análisis del discurso. Este sistema fomenta las barreras de tipo lingüístico que tiene como principal objetivo resaltar las diferencias de tipo social y estatus. Pero en este caso, la investigación deberá estudiar como esencial la variedad lingüística de los grupos sociales marginales o que se auto marginan como forma de rechazo a la sociedad.

· **Marco teórico-metodológico** ·

“Si jo l'estiro fort per aquí
i tu l'estires fort per allà,
segur que tomba, tomba, tomba,
i ens podrem alliberar”.
(Si yo lo estiro fuerte por aquí,
y tú la estiras fuerte por allá,
seguro que se tumba, tumba, tumba,
y nos podremos liberar)

Canción de Lluís Llach – “L'estaca” –

Letra que animaba a
derrocar la dictadura militar de Franco

· **CULTURA Y COMUNICACIÓN** ·

El tema escogido en este trabajo se enmarca dentro del programa “Comunicación y Cultura”, puesto que presenta un análisis de los discursos de las líricas de un fenómeno social como es la música rock skinhead de un grupo catalán. En este aspecto, las letras de las canciones, que fueron editadas en el año 2003, y que pertenecen al disco titulado “Esperanza”, será el cuerpo de estudio de la investigación. La propuesta del análisis discursivo siempre conlleva un recorrido disciplinario que focaliza los lugares de cruce intertextual, en tanto el discurso

siempre es considerado un hecho histórico. Entonces, como dice Maingueneau (1980:53), este análisis permite situarse en el punto de contacto de la reflexión lingüísticas y otras ciencias humanas. Por ello, lo discursivo habilita el abordaje de propiedades contextuales y sociales para comprenderlo en un marco de interacción que es parte de estructuras y procesos más amplios.

La mirada teórica de los Estudios Culturales propone una idea integradora de la cultura y la sociedad, y resulta un elemento esencial para el análisis. A finales de los 50, Richard Hoggart, Edward Thompson y Raymond Williams (*The Long Revolution*) cambiaron la forma de ver el concepto de cultura. Williams consideró modificar el campo de debate, y pasó de una definición literaria-moral a una antropológica. El autor definió cultura como un “proceso total” por medio de los cuales los sentidos y las definiciones son construidos socialmente y transformados históricamente, con la literatura y el arte como sólo una forma de comunicación social (Hall, 1980:19).

La palabra cultura fue central en el análisis de Raymond Williams (2000), quien investigó los cambios en el concepto a lo largo de la historia. Según el autor, hacia mediados del siglo XVII se entendía por cultura la tendencia de un crecimiento natural, lo que pasó a significar un proceso de entendimiento humano. En el siglo XIX, se produjo un cambio cuando se consideró a la cultura una cosa en sí misma. Primero fue un hábito de la mente o un estado general, que manifestaba una relación cercana con la idea de perfección humana. En segundo lugar, definió el estado general del desarrollo intelectual, en una sociedad como un todo. En tercera instancia, tuvo una aproximación a ello que se denominó “el cuerpo de las artes” y, por último, la idea de cultura se concibió como una forma total de vida:

material, espiritual e intelectual. Sin dudas, cultura es una palabra que aún hoy presenta cierta complejidad en su definición. Su intrincado desarrollo histórico y, sobretudo, su uso extendido en disciplinas intelectuales y sistemas de pensamiento, hace que sea un concepto amplio y muchas veces ambiguo.

A mediados de los 60, una segunda propuesta modificó el pensamiento anterior. Se volvió a las lecturas de Gramsci, Sartre y Benjamin, y se definió lo cultural a partir de las prácticas socio-culturales. De este modo, se dejó la visión antropológica y se focalizó en la formación social, la resistencia y la lucha, el poder cultural y el binomio dominación-regulación. Es así que la noción de ideología se convirtió en protagonista y se la caracterizó como práctica antes que como un sistema de ideas. Hacia los 80 y 90, se incluyeron nuevas temáticas como el multiculturalismo y fue de gran importancia la aparición de autores como Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero, quienes observaron el comportamiento de los medios de comunicación y la noción de hegemonía. Barbero (1987) escribió que, en 1784, junto al cambio en la idea de cultura, se reconoció la exigencia de implementar un nuevo modo de estudio que permita estudiar la pluralidad cultural, al que se llamó método comparativo: se parte de que los procesos de desarrollo de cada pueblo contribuyen a la creación de diversas formas intelectuales, a la creación de diferentes culturas y que esos estudios comparativos generan la necesidad de estudiar las rupturas y las continuidades. A partir de los estudios comparativos, se presenta la poesía literaria y la poesía de los cantos populares en posición de igualdad.

Para Herder (2007) es necesario comenzar a hablar de “culturas” en plural: las culturas específicas y variables de diferentes naciones y períodos, pero también las culturas específicas y variables de grupos sociales y económicos dentro de una nación. Esta concepción no fue verdaderamente aceptada hasta el siglo XX. Otros autores del movimiento romántico apoyaron la idea de Herder y aceptaron una aplicación socio-histórica a una idea diferente del desarrollo humano, una opción diferente a las ideas preconcebidas de civilización y progreso.

El rock representa un eje relevante de la cultura contemporánea que dispone de un eje identitario a la juventud y que se legitima en sus discursos. Asimismo, propone una visión cultural del mundo que, aún en tensión con la sociedad de consumo, negocia, resiste y entra en conflicto para satisfacer un deseo de reconocimiento y diferencia.

· ARTE ·

Entre los quehaceres humanos, considerados hechos culturales, se encuentra el arte. Como este trabajo se detiene en una de las manifestaciones artísticas, es importante recorrer brevemente algunas definiciones sobre el arte que aportan elementos para considerar socialmente la aparición de una forma musical, en la cual hay aspectos que no pueden dejar de vincularse con cuestiones políticas explícitas, cuyo surgimiento y función en la sociedad catalana resultan inquietantes.

La pregunta sobre qué es el arte – como afirma Néstor García Canclini - es una pregunta etnocéntrica, ya que no es posible, o al menos resulta muy difícil, establecer el concepto de arte desde una posición ahistórica. Es el concepto desde una ideológica liberal el que solo ve las obras de arte como “parte del mundo del espíritu”, aisladas de sus condiciones de producción, difusión y consumo de la sociedad, transhistóricas, siempre disponibles para la contemplación y el deleite de un espectador pasivo (correlato del concepto de artista como genio creador inspirado).

Hoy podemos pensar en cualquier tipo de manifestación artística, más allá del peso importante que tiene la concepción estética en la cultura contemporánea (apoyada en la fetichización de la esencia invariable del arte que se concentra en los museos, los grandes teatros, las óperas, las galerías...) que refuerza el aislamiento de la vida cotidiana de los objetos de arte, y comprobar que siempre las convenciones son arbitrarias y la legitimidad está dada por un sistema que no es esencial a los objetos ni a la naturaleza humana sino que depende de una intersubjetividad cultural.

Si focalizamos en lo musical, el rock está atravesado por un sistema de convenciones que lo ligan indefectiblemente a un periodo histórico, depende de múltiples factores para dar cuenta de sus atributos estéticos, sus rasgos y propiedades formales. Gran cantidad de bandas y sectores de la sociedad han debatido acerca de qué es el rock en diferentes momentos de la historia. De hecho, aún hoy, existen tantas etiquetas para definirlo (indierock, hardcore, rockcore, doom-metal, progresivo, psicodelia, hardrock, post-rock, sinfónico,

spacerock, newmetal, kraut-rock, grunge, entre otros) que muestran la existencia de una diversidad de aspectos formales y de contenidos, sujetos a rasgos particulares y, a su vez, englobados bajo el mismo mote de rock.

Por otro lado, autores como Arthur Danto (2013) no aceptan la idea de un arte que dependa de la bendición de la crítica y de otras instituciones sociales para ser considerado como tal. Para este autor para ser arte, el arte debe representar algo, poseer alguna propiedad semántica, y a su vez, tener rasgos pragmáticos. Danto considera que lo que hace de algo una obra de arte es su condición simbólica y que todo símbolo artístico pretende decir algo nuevo sobre aquello que simboliza, muestra un sentido que no había sido descubierto. Esta idea no nos resulta incompatible con las anteriores en su abordaje desde el significado sino que completa y complementa la caracterización de lo artístico.

La definición de arte siempre está sujeta a diferentes visiones, por eso es importante definir qué función tiene y ha tenido el arte, y por lo tanto la música, a lo largo de la historia. Según Margaret Mead (1995), en un estudio de la cultura samoana en 1927, el papel de la danza es uno de los factores fundamentales de educación y socialización de los niños y no una experiencia de puro deleite o goce estético. En esta práctica, el individuo puede afirmarse al máximo, evitando la presión social e integrándose al común denominador de su gente.

Si se recorre el cambio en el concepto de arte a través de la historia se reconocen dos grandes etapas: la primera, cuando el arte "significa producción de acuerdo con reglas"; y la segunda, que llega hasta los inicios de nuestro siglo, cuando el arte significa "producción de belleza". Aristóteles reconocía en el arte una

herramienta fundamental de "humanización", de formación antropológica de los ciudadanos de la polis. Es en la Grecia clásica cuando nace el concepto de arte ligado a una materialización en el espacio ficticio de las imágenes de un proyecto unitario de hombre, que la sociedad escindida y estratificada proponía como ideal universal, como un modelo. La función del arte era fijar simbólicamente el ideal cultural, transmitir unas pautas determinadas de conocimiento y acción. En el ámbito de la pintura, se expresaba la tipicidad de la figura humana, su dimensión general y no individual.

Si se traza la herencia de estos conceptos, se reconoce la idea de que las artes fijan y transmiten, utilizando el perfil de la apariencia y el soporte de las imágenes, los elementos comunes a una situación cultural determinada: de ahí la presencia de aspectos religiosos, morales o cognoscitivos propios del marco cultural de la polis en el espacio artístico.

No es hasta el Renacimiento que se puede entender el nacimiento del concepto arte moderno, cuando se incluye a las "artes nobles" (poesía, música, pintura, escultura...etc) y se las diferencia de las habilidades artesanales. Es así, que todo lo que queda por fuera de las "bellas artes", como la ciencia y la habilidad artesana, no es arte.

Desde una mirada social, Bourdieu (2000) entiende que una obra de arte existe en la creencia colectiva de quienes la reconocen como tal, quienes también son los responsables de valorarla, jerarquizarla y establecer las normas para su creación. La burguesía, como actor privilegiado, puede participar del disfrute de la obra porque dispone de un entrenamiento sensible que le permite, a diferencia del resto, entenderla y justificarse por algo más que el capital. Es por eso que el autor

plantea que “el arte no existe”, se trata de un consenso de las clases legitimadas, en sintonía con las clases políticas, en un intento de salvaguardar su status en el campo de la acumulación estética.

Es habitual que se definan las obras desde su intención estética (es decir que un sujeto artista genera un objeto que quiere ser “arte”), y que se focalice más en su forma que en su función. Sin embargo, es evidente y necesaria la inclusión, para hablar de arte, de todos los momentos del proceso artístico, como así también la consideración de estos momentos como una unidad. El arte como todo lenguaje que quiere ser comunicado se atiene a códigos producidos y manejados socialmente. Para dar cuenta de las relaciones del lenguaje artístico y su funcionamiento en el proceso social no basta reconocer solo la intención estética del sujeto creador ni las cualidades intraestéticas propias del objeto, ni tampoco la percepción y valoración del receptor, sino que es necesario concebir una totalidad que incluya todos los factores de ese proceso comunicativo.

La obra está legitimada por una serie de entidades que responden a una hegemonía cultural (las instituciones educativas, las ferias de arte, los congresos, los blogs y las páginas web, los medios de comunicación masiva, las bienales, la crítica de arte, los núcleos de poder), una trama institucional que establece qué parámetros se deben tener en cuenta para definir qué es arte. El ejemplo que siempre se considera para dar cuenta de ello es el urinario de Marcel Duchamp¹⁸, enviado al Salón de los Independientes de Nueva York, a partir del cual el

18 Fue un ajedrecista y artista francés especialmente conocido por su actividad en la evolución del movimiento pop en el siglo XX.

concepto de arte se modifica y se desentiende del trabajo artesanal, manual, creativo de un artista para focalizarse en el gesto, en lo conceptual.

Si pensamos desde estas perspectivas las letras de *14 Palabras* y, en consecuencia, sus canciones, se evidencia en su proceso comunicativo que la valoración de estas canciones tiene que ver con cuestiones políticas y éticas y con determinaciones estéticas y artísticas. De ahí que no aparecen en las instituciones oficiales sino en circuitos alternativos afines a la ideología, y reciben el beneplácito de blogs, festivales o promotoras de recitales y, también de revistas auto-gestionadas al margen del circuito comercial. Es interesante indagar qué lugar ocupan este tipo de producciones, en relación con un concepto hegemónico y canónico acerca de lo artístico, cómo se ubican los mismos enunciadores en el sistema, cuál es el blanco receptor que puede apreciar ese capital simbólico.

El vínculo de compromiso con una postura ideológica militante puede poner la producción en un borde con lo panfletario y, por ello, desmerecer el valor estético. ¿Cómo se define si algo es bueno o malo en arte sino es a través de una trama institucional? Según Bourdieu, en *El sentido social del gusto* (2010: 23), “el artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista”, o bien, el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista se integra en ese juego que él llama “campo artístico”. Así es que no se cuestiona que una obra que está expuesta en un museo sea o no sea arte. Están en una especie de templo que las legitima y cuentan con la autenticación que enseñan las Escuelas de Arte a sus estudiantes, donde se plantean las razones para explicar el arte y las técnicas para poder transgredirlo, transformándose en “los que saben”. Bourdieu plantea la existencia de “los pobres en cultura”, que conscientes de su carencia económica,

están de alguna manera privados de la conciencia de su privación cultural, no se ha educado la necesidad de arte en ellos. Además, el autor señala que lo que se debe escuchar, ver o consumir, va ligado directamente a una cuestión de mercado, en donde la promoción, distribución y estrategia de persuasión, ponen en circulación obras de arte que no necesariamente han de ser mejores que otras que no tienen este apoyo.

Se podría afirmar que como lenguaje de la modernidad, el arte se confirma en lo diverso, se redimensiona en las subculturas y despliega sus dominios al mundo de la comunicación, transformando la realidad con visiones particulares. El tejido de discursos, donde los significados no aparecen asociados a formas estables y apreciables, encuentra en las manifestaciones estéticas lugar para la simbolización y formulación de diferentes estados de la representación cultural. Esta experiencia estética a través de la cual el hombre se vincula al mundo de los significados constituye la base principal de una relación comunicativa, donde el objeto artístico, trasciende el plano instrumental y se ubica en el plano semiótico. Geertz (1988:76) propone pensar que “la obra de arte, motivada por la relación del artista con su entorno, constituye un texto interpretativo de la realidad, a partir del cual es posible ampliar y construir nuevos correlatos sociales y culturales del hecho estético y sus significados”.

A partir de estas reflexiones acerca de lo artístico se trata de pensar el objeto de análisis de esta investigación.

· CULTURA -arte- Y COMUNICACIÓN ·

Es necesario entender la relación entre cultura y comunicación como un proceso histórico social mediante el cual el individuo aprende a ser hombre en el campo de la acción y de la comunicación con el resto de las personas. El carácter histórico social de este proceso está determinado por la apropiación de la cultura, a través del conocimiento y reconocimiento de los objetos y fenómenos de la realidad, que comienza en el nacimiento. El hombre se hace en una cultura que él mismo hace. Como señala Cornelius Castoriadis:

“...la sociedad no es nunca una colección de individuos perecederos y sustituibles que viven en tal territorio, hablan tal lengua o practican exteriormente tales costumbres. Al contrario, estos individuos pertenecen a esta sociedad porque participan de sus significaciones imaginarias sociales, de sus normas, valores, mitos, representaciones, proyectos, tradiciones, etc., y porque comparten (lo sepan o no) la voluntad de ser de esta sociedad y de hacerla ser continuamente. Todo ello forma parte evidentemente de la institución de la sociedad en general –y de la sociedad de la que se trate en cada caso. Los individuos son sus únicos portadores reales o concretos, tal como han sido precisamente modelados, fabricados por las instituciones –es decir, por otros individuos, también portadores de estas instituciones y de sus correlativas significaciones¹⁹”

El artista es productor de la creación histórica particular de la sociedad en la que crece y se educa, el arte es una creación participativa, creativa en comunidad

19 Castoriadis, C. (1998) El Ascenso de la insignificancia. Valencia: Frónesis. Cátedra, pp 22-23

como un magma que se instituye permanentemente en lo nuevo; de allí que los juicios estéticos sean producto de la institución histórico-social particular que le tocó a cada sujeto vivir junto a las tradiciones, cultura específica de esa o aquella sociedad y producto de la razón (Castoriadis, C. 1998:66)

Si se considera que el arte es una forma de cuestionar la propia cultura, para generar ciertas concepciones y conocimientos que se relacionan con aspectos esenciales de la identidad cultural, toda producción artística puede pensarse desde esa conservación de elementos socioculturales que dan cuenta de esa pertenencia. La música, fundamentalmente, constituye una de las esferas relevantes desde lo estético.

El rock legitima un eje identitario con la juventud, configurando discursos y planteando una propuesta estética y una visión particular del mundo, que mantiene tensiones con la sociedad de consumo que la rodea y en la que está inmerso.

La música, como parte de la cultura, ha sido considerada en sus funciones respecto del lugar que tiene en el entramado social en innumerables ocasiones a lo largo de la historia. Félix Rodríguez en *Comunicación y Cultura Juvenil* (2002) dice que la música se identifica como uno de los asideros al que se aferran las culturas más marginales.

Es sabido que en torno al rock han surgido un sinnúmero de subculturas. Estas se configuran a partir de una serie de características, de huellas, marcas, donde se encuentran señas identitarias, en ese espacio donde las relaciones entre jóvenes

se definen en función de expresiones formales y contenido ideológico, donde juegan un papel importante tanto lo estético como lo expresivo. Es allí donde el comportamiento juvenil busca legitimarse y encontrarse entre sus pares, ante los cuales se siente responsable y con los que entabla una relación de lealtad. Cada grupo dispone de bienes culturales (las canciones, en este caso) que no operan sólo como vehículos para la expresión de las identidades culturales sino como parte constitutiva de ellas.

· MÚSICA Y POESÍA ·

Según Márquez-Cantizano, la poesía nació unida a la música. Muchos autores reconocen a esta relación como una de las más fructíferas entre las manifestaciones artísticas. La música viabilizó en muchas culturas que los individuos adoptaran valores morales y pautas para organizarse en sociedad. Antes de la literatura escrita, la tradición oral permitió que la recitación y el canto fueran indispensables para recordar el comportamiento de los miembros modélicos de la sociedad, quienes garantizaban la supervivencia personal y su funcionamiento en los diferentes grupos.

El hombre tuvo la necesidad de expresarse y hacer oír sus sentimientos, usó movimientos corporales, acompañados de sonidos que se enriquecieron con ritmo, melodía y, por último, palabras. Todos los elementos que constituyen la retórica de lo poético de la canción fueron indispensables colaboradores en el trabajo de la memoria.

Decir que las canciones son poesía con música es arriesgado, pero indudablemente hay una identificación en sus presentaciones gráficas. Se dividen en estrofas, versos y estribillo (en la poesía no identificado con este nombre); mediante rimas asonantes o consonantes (que le aportan musicalidad) o rimas libres. No sólo se puede pensar que su presentación escrita comparte todos los elementos con la poesía sino que también ambas comparten la edición en disco, con su correspondiente impresión gráfica (aunque cabe señalar que la presentación de la poesía en disco fue posterior). Lo musical incluye el packaging, que presenta, en la mayoría de los casos, una declaración de significaciones y la publicación de los textos en un libreto (insert) interior; además del “merchandising” que incluye desde la edición de vinilos, donde lo visual y el fetiche cobran importancia, hasta camisetas, encendedores, pins, posters, etc.

Tal como afirma Félix Rodríguez en *Comunicación y Cultura Juvenil* (2002), la música es, de todas las formas de expresión, la más pura y elevada, el asidero al que se aferran las subculturas más marginales. En torno al rock, ha surgido un sinfín de subculturas en el cual es posible hallar muchas señas identitarias. Casi siempre, las relaciones entre jóvenes se definen en función de expresiones del lenguaje, gustos en común, prácticas sociales (un grupo de música, un deporte, la asistencia a fiestas, rituales, etc.) y también en función del contenido ideológico que comparten. Es común que los jóvenes busquen legitimarse y encontrarse entre sus pares, ante los cuales se sienten responsables. Suelen creer en los principios de lealtad pero no necesariamente en los de legalidad, donde cualquier acción podría estar justificada para proteger la relación. Entre todas las

cuestiones que conforman la afinidad grupal, lo que atañe a lo musical es uno de los aspectos más relevantes que la componen.

Por otro lado, es interesante lo que propone Frith cuando define a la música popular y, por ende, a la cultura popular en referencia a lo que construye, más allá de lo que revela acerca de los individuos. No se trata de música popular porque refleje algo, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es popular (Frith: 2008 : 23)

La canción popular o, más bien, el concepto de música popular conlleva un gran abanico que abarca diferentes músicas en constante cambio. Continuamente el panorama musical sigue creciendo e incorpora nuevos grupos, artistas, géneros, subgéneros e híbridos a los ya existentes, que amplían el espectro de las músicas populares. En España, la música popular equivale a lo que refiere el término anglosajón *popular music*, donde se enmarcan las músicas ligeras o llamadas *comerciales*, en las que se incluye el pop y el rock, el jazz y otros géneros contemporáneos. Según Baker (1933) en un artículo que publicó en la revista *Music and Letters*, la música popular es aquella que es fácil de memorizar y que el oyente relaciona con algún momento de su vida. Y en relación a su accesibilidad, sostiene que se trata de aquella la que es “fácil de escuchar”. Para este autor, la calidad no es siempre es un atributo de la música popular y, en correlación con este aspecto, su seguidor frecuentemente carece de preparación musical técnica para que le permitiese acceder a otros repertorios. Por su parte, Roy Shuker (2009), en lo que se puede advertir como una definición contemporánea, atribuye la definición de música popular al contexto en el que se produce: los productores, sus fans y los procesos de consumo.

El surgimiento del rock n roll tiene, sin dudas, una relación estrecha con lo que se considera música popular. Artistas como Elvis Presley, Bill Halley, Buddy Holly y Little Richard crearon el género y revitalizaron la música popular en su proceso, dado en un contexto social y cultural apropiado ya que en cuando entran en juego también la tecnología, la organización industrial y especialmente el papel de los sellos discográficos independientes.

La canción popular es un vehículo de información que no caduca, que conserva intactas las huellas del momento de su producción y que responde a una acción colectiva. En las últimas décadas, distintas investigaciones académicas han reparado en la importancia de su análisis para determinar los rasgos de la identidad de grupos sociales.

La música, en todas las comunidades, estuvo estrechamente vinculada a la poesía, y tal unión es considerada –desde nuestra perspectiva occidental- una forma de representación artística, más allá de las diferentes posibilidades conceptuales de entender el arte. Actualmente -como ya dijimos- definir el arte de forma ahistórica y no situada resulta imposible, ya que lo que hoy se considera artístico en otro momento no lo fue, como así también, lo que es para una cultura puede no serlo para otra. Sin desdeñar una definición en tiempo y espacio, según Arthur Danto –ya planteado anteriormente- lo que hace de algo una obra de arte es su específica condición simbólica y esa especificidad deriva de la construcción sensible del símbolo y de los procedimientos o modos de simbolización. Danto reconoce un significado que se muestra y que se esconde a la vez, en el que la obra pretende decir algo nuevo sobre aquello que simboliza, innovando, mostrando el significado bajo una luz diferente donde emerge un sentido nuevo.

Como el objetivo de esta tesis es la construcción de la identidad juvenil a partir de las letras de las canciones de *14 Palabras*, se analizará la cuestión meramente textual/lingüística, sin considerar elementos como el volumen, la entonación, el énfasis y todo aquello que atañe a la acción de emitir un discurso de forma oral, que –a sabiendas de la importancia que tienen- requieren otros saberes y otras consideraciones teóricas y, por ello, bien podrían formar parte de una investigación nueva. Lo relevante, como se dijo antes, será el análisis del discurso, como elemento fundamental y determinante del sentido, en el marco de la teoría de la enunciación y el análisis de la subjetividad en el lenguaje, para pensarlo como práctica social.

· La poesía del rock ·

La recepción del discurso poético, en términos de Ana Porrúa, tiene la particularidad de ser concebida a partir de dos modos totalmente opuestos. Por un lado, como algo muy lejano, si se entiende como lenguaje: la poesía como una forma impulsiva, como un género asociado a la idea de lenguaje poético, se presenta siempre alejada, de difícil comprensión. Se convierte en una especie de museo de recursos retóricos e inalcanzables. Por otro lado, como algo muy cercano, donde intervienen otros modos de circulación: poesías que se imprimen en las tapas de cuaderno, pósteres, señaladores, soportes que cumplen un papel en la vida cotidiana y que llevan inscripciones (un ejemplo de algunos autores frecuentes son Bécquer, Neruda). En esta segunda apreciación, la poesía viste de “forma extraña” la palabra cotidiana y la acerca al lector. En el caso de la poesía

en el rock sucede algo mucho más complejo porque interviene la música y, en esa intervención, no siempre importa la comprensión de la letra. Esa distancia entre lo lejano y lo cercano en el receptor depende de otras cuestiones que no se pueden atribuir a la dificultad y opacidad del significado. A pesar de que en las letras abundan recursos retóricos -que causarían la lejanía en su recepción del discurso poético literario- no determinan la distancia en la fruición del discurso poético musical que depende más de sus modos de distribución.

El rock, como explica Jorge Monteleone, produce un tipo de subjetividad que la literatura no llega a agotar, de hecho la prolonga y la modifica. De allí que leer la letra de rock como un poema es una simplificación, pero no por ello se desmerece. Se puede afirmar que el rock tiene incorporado un ritmo y una carga que puede focalizarse en la energía corporal, que le dan otras significaciones que lo verbal sólo no tiene.

Daniel Link hace una equiparación entre lectura (de literatura) y escucha de música, en la que propone que ambas actividades pueden tener las mismas dimensiones:

“la lectura puede ser descriptiva, interpretativa o experimental. Tres dimensiones para una misma actividad. Digamos: escucho un tema musical por la radio, puedo “describir” cómo suena, la relación entre el bajo y el teclado, esas cosas. Compró el disco [...] Escucho bien ese tema y lo “interpreto”: creo saber para qué ha sido compuesto, cuál es su relación con la música en general, la manera en que responde a otros temas de otros autores [...]. Finalmente, lo experimento. ¿No es fácil de entender? A veces

las cosas no suceden en ese orden, claro, pero a quién le importa el orden:
todo es una cuestión de efectos”²⁰.

Por lo cual, las apreciaciones acerca de la recepción siempre se tiñen de la subjetividad experiencial. Aun así, podemos afirmar que en la letra de rock el ritmo está representado por el golpe (beat) y su expansión en bases rítmicas, en el estallido con el cuerpo (el parche de la caja, por ejemplo), presenta un acento corporal que le permite al “rocker” habitar una imagen, generar un efecto poético. Una característica (la que hace, como dice Porrúa, del texto poético algo lejano e incomprensible) es que no hay, esbozado anteriormente, para la recepción, una prioridad de inteligibilidad (muchas veces no interesa, como la evidencia el consumo masivo de rock en lengua extranjera de los hispanoparlantes, por ejemplo, que no saben qué dicen las letras): puede importar tanto lo que se dice como lo que permanece oculto en el sonido, los susurros, los gritos, los balbuceos y la pronunciación. Además, el oyente participa activamente, ejecutando lo que oye, tanto a través de movimientos rítmicos con los pies, como mediante el “pogo”, el baile o la gesticulación. Se une a la celebración musical imitando la entonación, el énfasis, el tiempo, la melodía e interpretando la letra desde el anonimato, como parte de un grupo de iguales, con los que comparte el ritual. El ritmo, el canto, el baile, la gesticulación, la imagen, la indumentaria, todo confluye cuando se habla de esta figura metafórica “errante” en el mundo, como la llama Monteleone. Es importante recalcar que el discurso rocker sólo puede ser interpretado en una zona comunitaria de pares, como una lengua de resistencia y cambio, que muchas veces “molesta” socialmente.

20 Link, D. (1994), *Literator V*, Buenos Aires. Del Eclipse. pp.22-24

Según Casanellas (2004), el texto musical es el resultado de procesos discursivos que ocurren en un momento determinado y con características genéricas específicas. El texto musical tiene una estrecha relación con las características socioculturales de sus compositores y su realización, tiene en cuenta el género musical para el que es escrito, además del contexto sociocultural en el que se desarrolla el compositor. Dentro de su discurso, construye al “otro”, a quien se dirige y expone una construcción social de la realidad. Cada artista y cantante se empeña en la transmisión y perceptibilidad del producto de su creación, tanto para los demás como para él mismo..

El valor que se le asigna a una obra artística está determinado por normas condicionadas por el momento histórico en que se reciben. Es vital tener en cuenta la “lectura histórica”. La recepción de la obra no queda librada a la arbitrariedad sino que se produce en relación a un sistema de referencias formulables, que para cada obra sucede en un tiempo determinado, que es el resultado de la experiencia del público, la forma, la temática de obras anteriores conocidas (como por ejemplo, en nuestro caso, los textos en los que se fundamenta la doctrina nacionalsocialista) y el mundo imaginario versus la realidad cotidiana.

Los jóvenes de *14 Palabras* escogen a sus ídolos políticos, retoman el discurso plasmado en su literatura, y lo resignifican en sus canciones. En el arte, es común que los autores se reconozcan en otros autores, en otras melodías, en otros textos o imágenes. Si recorremos la historia de la canción, es fácil identificar intertextos, líneas genealógicas o herencias. En este sentido, en las letras de *14 Palabras* se puede reconocer un diálogo de tema –el más evidente- con el nazismo, donde se

retoman conceptos como la lealtad, el enaltecimiento de los símbolos de la mitología nórdica, la guerra y el orgullo, entre otros; de textos y relatos literarios, como las menciones y referencias hacia el libro *Mein Kampf* (Mi Lucha)²¹; o musicales, cuando veneran la figura de Ian Stuart, líder de *Skrewdriver*²², grupo imprescindible para la música neonazi europea.

Un poco de rock and roll

La música, y en particular el rock, como expresión cultural juvenil, ha logrado constituir un fenómeno internacional porque su lenguaje ha sido y es el punto de encuentro e identidad. Este hecho permite, sin dejar de considerar los aspectos relacionados con los social y en el marco de un enfoque discursivo, focalizar en algo que –más allá de que no pueda examinarse como materia aislada- posibilita dar cuenta en ciertos sentidos de los que construye esa identidad: las letras de las canciones.

En los inicios del rock, los primeros textos no correspondían a la subversión que en sí misma provocaba la música, entendida como instrumentación. Cuando en lo estrictamente sonoro se avanzaba, añadiendo volumen, distorsión, ritmos frenéticos, en las letras se apostaba por la simpleza, se cantaba al amor y a situaciones cotidianas.

21 “Mi lucha” es un libro escrito por Adolf Hitler, en el que combina elementos autobiográficos con la exposición de las ideas de la propia ideología política del nacionalsocialismo. La primera edición fue lanzada en 1925.

22 Skrewdriver es el grupo fundador de la música RAC (Rock Against Communism)

*En lo profundo de Louisiana, cerca de Nueva Orleans.
En el camino de vuelta, entre los árboles de hoja perenne,
hay una cabaña hecha de tierra y madera,
donde vive un chico de pueblo llamado Johnny B. Good
que nunca en su vida aprendió a leer y a escribir,
pero que podía tocar la guitarra
como quien toca una campana.*

*Venga, Johnny, venga.
Venga, Johnny, venga.
Venga, Johnny, venga.
Venga, Johnny, venga.
Johnny B. Good.*

*Solía llevar su guitarra en la funda de una escopeta,
o se sentaba bajo un árbol al lado de la vía del tren.
Oh, un maquinista lo podría ver sentado ahí en la sombra,
rasgueando al ritmo que marcaban con sus trenes.
La gente pasaba y paraba para decir:
“Oh, Dios mío,
¿pero éste pequeño chico de pueblo puede tocar?”*

(Johnny B. Goode, Chuck Berry, 1959. Editada por Chess Records)

Posteriormente, con la rebeldía como bandera, la cultura rock se convirtió en un lugar de producción de significaciones ideológicas y prácticas diversas que condensó relaciones de fuerza presentes en la sociedad, expresó conflictos y manifestó contradicciones. A partir de los 60, los grupos de rock comenzaron a componer letras que hablaban de los problemas que comprometían su presente y su futuro, criticaban al capitalismo, a los modos en que el poder se perpetuaba y a las diferentes formas de sometimiento al poder político y económico.

Dinero, aléjate

Consigue un ejemplo con más paga y tu "O.K."

El dinero es un gas

Agarra ese dinero con ambas manos y haz una fortuna

Coche nuevo, caviar, ensueño de cuatro estrellas

Creo que me voy a comprar un equipo de fútbol

Dinero, vuelve

Estoy bien, Jack, quita tus manos de mi mentón

El dinero es un acierto

No me des esa mierda disfrazada de caridad

Estoy, en el equipo móvil de alta fidelidad de primera clase

Y creo que necesito un jet Lear

(Pink Floyd, 1973. Editada por Capitol)

El rock es, sin dudas, un fenómeno cultural complejo. Representa experiencias que van más allá de lo meramente musical y lírico. Desde su origen, siempre se presentó como parte de la contracultura, de la oposición y la rebeldía frente a lo institucional y oficial, por fuera de las normas establecidas: las tradiciones, los protocolos, los vínculos sociales impuestos, las relaciones con la religión, con la política, con el mundo capitalista. El rock invita a una revisión desde la celebración colectiva, y estrecha la distancia entre músicos y público, como parte de un mismo grupo, creando un vínculo de identificación inquebrantable.

La intensidad y el alto volumen que caracterizan la música popular contemporánea pelean por nuestra atención contra todos los demás ruidos del paisaje sonoro. En

ese sentido, resulta indisociable la escucha del rock y la altura del volumen: no se escucha el rock a bajo volumen. Como afirma Parret existe algo indomable y salvaje en todo ruido. Aún un sonido recortado, como puede ser el de la composición musical no es un ruido totalmente dominado. La sonoridad es naturalmente caótica. Dice Parret “el ruido –mucho más que las cosas visibles- invita a la orgía (el rock y la electrónica amplificada son la fiesta de los cuerpos; al invadirnos, los sonidos resuenan en nosotros y, en esa resonancia, comprobamos la intimidad de nuestra propia carne) (...)”²³

En un principio, el disfrute de la música se entendía en su esfera pública, en conciertos o presentaciones, pero con el tiempo, las relaciones entre lo público y lo privado –particularmente en el acto de escuchar- se modificaron. Oír, como lo define Barthes (1982:243), es una acción fisiológica, *escuchar*, una acción psicológica. El acto de escuchar solo se define por su objeto y no por cuestiones físicas. El autor diferencia tres tipos de escucha. Según la primera escucha el ser vivo tiende su audición hacia indicios (por ejemplo cuando ciertos ruidos nos provocan miedo). La segunda es un desciframiento: ya no se trata de captar indicios sino signos. Por último, la tercera, no apunta a signos determinados a lo que se dice sino a quién habla en un espacio intersubjetivo: es la escucha de una significancia. En efecto, todo ruido difunde desorden en tanto que escapa a lo racional del sentido.

Antes de que se inventara la escritura, se produjo algo que distingue al hombre del animal: la reproducción intencional del ritmo. Según Barthes, todo lleva a pensar

23 Parret, H. (1995) *Ver y escuchar: estesias y sinestesias*. En: *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires, Edicial. p.35

que las primeras representaciones rítmicas coinciden con la aparición de las primeras viviendas humanas. Y que también gracias al ritmo, la escucha deja de ser pura vigilancia, escribe Barthes, para convertirse en creación. Sin el ritmo no hay lenguaje posible.

El movimiento skinhead suele juntarse en pequeños grupos para hacer escuchas privadas del material, y generalmente están a la espera de la organización de algún recital como un ritual inédito y especial. En este grupo se manifiesta esa pertenencia a partir de la exclusividad de la escucha. Dentro de sus funciones, la música, el rock, sirve tanto para intensificar los sentimientos apropiados como para colectivizarlos. Se puede afirmar que en la práctica colectiva de la música rock se experimenta una suerte de “desdoblamiento”, un “salirse de uno mismo” por el cual se prescinde o se trasciende lo material y lo cotidiano. La música es o puede ser una experiencia especial ligada a una forma de individualización, en donde son otros los que han establecido las convenciones con un carácter social y ajeno al que escucha. Puede considerarse como un medio a través del cual negociamos las relaciones que se establecen entre nuestras identidades públicas y privadas. La interacción entre ambas esferas, la inmersión personal en la música y su carácter público es lo que hace de ella algo importante para la ubicación cultural de lo individual en lo social (Frith, 2001:6). La música ha sido siempre muy importante para la construcción de la identidad colectiva y es sabido que ha - las comunidades se reconocen a través de sus recuerdos musicales. En ocasiones la música ha sido manipulada con fines políticos nacionalistas, ya sea en forma de himnos o folclore forzado y no-nacionalista, que puede identificarse con "los otros". La música puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia

inmediata de la identidad colectiva, nos permite crearnos a nosotros mismos una suerte de autodefinición particular, que nos ubica en la sociedad. Nos incluye y nos excluye al mismo tiempo. En relación al contenido de las canciones, como formas públicas de expresiones privadas, la música permite que otros digan lo que uno siente, sin producir un sentimiento de incomodidad o ridículo.

Por otra parte, la función de la música también se relaciona con dar forma a la memoria colectiva, organizar el sentido del tiempo, intensificar la experiencia del presente. Como dice Frith, la música tiene la capacidad para parar el tiempo, para hacernos sentir que estamos viviendo en otro momento, sin memoria o ansiedad alguna sobre lo que ocurrió anteriormente o sobre lo que acontecerá después. Es allí donde entra el impacto físico de la música -la organización del ritmo y de la pulsación que la música controla. “La música conecta con un tipo concreto de turbulencia emocional, asociada a cuestiones de identidad individual y de posicionamiento social, en la cual lo que más se valora es el control de los sentimientos públicos y privados”.²⁴

Es interesante pensar cómo la tecnología facilitó la fruición de la música en esa dualidad de lo público y lo privado, por un lado la soledad de los auriculares y, por el otro, el aturdimiento de los parlantes.

14 Palabras, como grupos, artistas y fans de cualquier estilo hablan de “su música”. Desarrollan un sentido de pertenencia, donde poseen las canciones y las hacen parte de su identidad, de cómo se ven a ellos mismos. Es por eso que no dejan que ataquen eso que los conforma, no dejan que hablen mal de “sus ídolos”

²⁴ Frith, Simon (2001). *Hacia una estética de la música popular*. Las Culturas Musicales. Madrid, Ed Trotta. p.30

y “sus carreras”. En resumen, las funciones sociales de la música popular están relacionadas con la identidad, los sentimientos y la organización del tiempo.

La industria de la música comercial ha convertido la forma en que la música ofrece su sentido de pertenencia (y exclusión) en parte de su persuasión para la venta. A través del marketing de género (heavy, oi!, rock, etc.) o del star system (fans que se identifican con sus ídolos), la venta de discos se ha revelado como un acto de persuasión; se trata de convencernos de que comprar música es más que un hecho que tiene por finalidad disfrutarla, dado que nos vincula con una comunidad determinada.

Entendido desde las "subculturas", definidas como una forma abreviada que hace referencia a los diferentes estilos de vida de los jóvenes, los grupos se definen por su indumentaria, el consumo de drogas, los lugares de reunión y los modismos lingüísticos desarrollados alrededor de los diversos tipos de música y el modo de consumirla. Para Frith, la subcultura más popular, el punk, alcanzó fama gracias a su exhibición pública de la violencia, pero también gracias a su trabajo artesanal y a un capitalismo de escala reducida. Las razones de las subculturas son muchas veces razones que guardan estrecha relación con el trabajo y el ocio. Una de las características salientes es que desafían el mercado, al mismo tiempo que lo nutren con ideas nuevas y de ruptura. Sus miembros se consideran más hábiles consumidores, más dedicados que los que optan por la música convencional.

Para definir el rock, Sergio Pujol se pregunta: *“¿Acaso el rock, o “la cultura rock”, como se prefiere llamar, no presupone un tenso equilibrio entre esas cuatro*

*palabritas -negociación, conflicto, innovación y resistencia- que los estudios culturales han desnudado bajo la luz de su sofisticado y un tanto heteróclito aparato crítico? ¿Acaso no es el rock, en su tumultuoso devenir, testigo y actor, documento e instigador de la vida en sociedad de los jóvenes?”*²⁵ En el rock se han plasmado las transformaciones culturales y sociales, añadiendo nuevos sentidos a la experiencia. Es el ámbito del arte donde se puede vivir desde lo racional, desde lo corporal, a través del ritmo, la melodía, el tono, y desde lo emotivo, en la apropiación de un contenido y la inmortalización de un momento.

La estética del rock está enormemente condicionada por su argumentación en torno a la autenticidad, donde hace referencia a aquello que garantiza que sus intérpretes se resistan o logren subvertir la lógica comercial. La autenticidad se mide con la capacidad que el artista tiene para conservar su individualidad frente al sistema. Aunque este aspecto también es aprovechado para su comercialización y se desprende como una consecuencia ideológica del estilo. El consumo masivo de bienes ya no parece incompatible con el rock, porque la crítica que hace el rock de la alienación y de la complicidad implícita en ese consumo es re-elaborada y transformada en una crítica de los medios de la producción musical. En la cultura rock lo que verdaderamente está en juego es la diferenciación del gusto y no la filiación a ciertas formas de acción cultural. Lo cierto es que, hoy, el rock no desafía el sistema.

25 Sergio Pujol en Rock del País “Estudios Culturales de Rock en Argentina” Edgardo Gutierrez, Universidad Nacional de Jujuy, 2010.

Algo que generalmente diferencia al rock de las subculturas, en el que se incluye 14 Palabras, tiene que ver con el compromiso de sus líderes respecto de una escala de valores estéticos y comerciales. Es algo más que música. La rebeldía forma parte de este "algo más". Por otro lado, la "autenticidad" es la brújula los guía. Se identifica como auténticos a los grupos o a los músicos percibidos como honestos, no corrompidos por el comercio, las modas o las influencias perniciosas, a los que no dejan afectar su trabajo por la industria, a los que no abusan de salir en la prensa, a los que no pactan con las grandes multinacionales, a los que mantienen sus señas distintivas desde su origen. Ofrecen expresiones sinceras de sentimientos genuinos, originalidad creativa o una noción orgánica de la comunidad.

· **Herramientas para el análisis** ·

Con el fin de conocer de qué modo se afrontará la investigación, definiré algunas herramientas que ayudarán a desglosar el material de estudio y que pretenderán iluminar el camino hacia al objetivo del trabajo. Para poder concretar qué líneas teóricas y qué conceptos se pondrán en práctica, se ha trabajado en una selección de autores que sin afán de convertirse en "arbitraria", se presentaban como idóneas para desentramar las líneas de la investigación.

El análisis discursivo, como herramienta fundamental, posibilitará aproximarnos a desentrañar construcciones de identidad discursiva. Se investigará la ideología, las relaciones sociales y las relaciones que se establecen desde lo hegemónico discursivo en los textos analizados. Además de definir y entender en qué consiste y cómo opera el análisis de discurso, se intentará dar cuenta de qué modo se

presenta la subjetividad, a partir de las huellas, de las marcas de la enunciación. Por otra parte, el análisis se realizará desde la conceptualización de tres conceptos claves que lo atraviesan: juventud, identidad y cultura.

· **El análisis del discurso** ·

El Análisis del Discurso estudia la relación entre el lenguaje y el contexto. Es una herramienta que atraviesa lo metodológico y lo teórico, indagando sobre los usos lingüísticos que se suceden en todos los ámbitos de la vida social. Es así que analiza las condiciones sociales de producción y el contexto ideológico histórico y cultural en el que viven los discursos. Para que un análisis del discurso ofrezca resultados óptimos, será necesario investigar la esfera social que explique, describa y critique los problemas que padece la sociedad estudiada. El análisis del discurso estudia las huellas que el contexto deja en los discursos a través de los enunciados, como materia tangible del proceso de enunciación. A través de estas huellas, el investigador podrá ver qué regularidades, particularidades, indicios que identificarán saberes que no necesariamente deberán ser lingüísticos. El discurso, según Helena Calsamiglia y Amparo Tusón, es una práctica lingüística y social que implica una relación dialéctica entre un suceso discursivo particular y las situaciones, instituciones y estructuras sociales que lo configuran. Es en los discursos donde los sujetos manifiestan, de un modo más o menos evidente, sus subjetividades, sus vínculos sociales y sus características socioculturales del proceso histórico al que pertenecen. La aplicación de categorías analíticas permitirá llegar a niveles de comprensión que van más allá de una lectura superficial. Se puede decir que el Análisis de Discurso es una herramienta que

permite reconocer como indicios las marcas discursivas, y formular diversas hipótesis en relación con el problema de investigación. Estas marcas son las portadoras de subjetividad que permitirán al investigador conjeturar una visión del mundo y cómo se posiciona en él. Las marcas o mecanismos del discurso, subjetivemas, presencias polifónicas y modalidades, permiten observar las configuraciones que se tienen del entorno que rodea al hombre. El análisis del discurso, en su vínculo con lo social, necesita apelar a saberes lingüísticos pero también a las ciencias sociales, donde se dan cuenta de prácticas culturales.

En relación a lo expresado, esta tesis comprenderá al discurso como una práctica social, donde el contexto es un elemento constituido por el discurso mismo que opera como estructura de las propiedades de la situación social, imprescindibles para la producción y comprensión de los discursos. La propuesta de análisis discursiva siempre conlleva un recorrido interdisciplinario que focaliza los lugares de cruce intertextual, porque el discurso siempre debe ser considerado como hecho histórico, situado y acentuado a partir de la evaluación social.

Las letras de las canciones de las bandas neonazis son parte de la forma de difusión ideológica, es por ello que resultan un lugar fundamental para cotejar elementos claves que forman parte de las prácticas sociales y valoraciones propias de estos jóvenes.

Para desarrollar un análisis del discurso es necesario identificar quién usa el lenguaje, cómo lo usa, por qué y cuándo lo hace. Las letras de rock neo-nazis son discursos inmersos en un mundo social, anclados en una época determinada, en

la que la identidad social de los individuos se enriquece y complejiza, así como las relaciones que establecen entre sí.

Bourdieu establece un paralelismo entre el mercado económico y el mercado lingüístico concebido como un conjunto de intercambios lingüísticos que los miembros de una comunidad de lenguaje sostienen en un determinado contexto social. El *habitus* sumado a un mercado lingüístico da como resultado el discurso. Se entiende por *habitus* a aquella producción de discurso que se ajusta a una situación, a un mercado lingüístico, una competencia técnica y social, a la vez, capacidad de hablar y hacerlo de una determinada manera, socialmente marcada. El mercado lingüístico es una situación social determinada más o menos ritualizada en el que intervienen leyes de formación de precio de las producciones lingüísticas. A su vez, conforma un campo de interacción con leyes particulares de aceptabilidad, con un conjunto de relaciones de fuerza, y los productos discursivos se legitiman en cada mercado a partir de esa aceptabilidad. Tener capital lingüístico o simbólico es tener legitimidad como enunciador, ser discursivamente valorado en el mercado de acuerdo con las leyes de oferta y demanda del mismo.

Los receptores operan bajo lo que Bourdieu define como *habitus*, por el cual explica la tendencia a agruparse en función del entorno social, en el que se comparten estilos de vida similares. Se trata del conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él, estructuras a partir de las que se generan formas de ver el mundo, percepciones y agentes sociales. Esos esquemas se dan cita en el *campo*, lugar donde confluyen las relaciones y se suceden las actividades del grupo. En él, el capital lingüístico,

los bienes simbólicos, indican quién está autorizado para hablar de una u otra cosa y eso le concede poder sobre el resto de los productores lingüísticos.

Si consideramos, desde esta perspectiva, la banda y las canciones que son objeto de esta tesis, es necesario determinar cuál es el capital simbólico en juego, cuáles son los enunciadores legítimos y quiénes son los receptores que los legitiman, es decir cómo se conforma el micromercado del que participa *14 Palabras*. Es allí donde se establecen relaciones de fuerza que provocan que ciertos productores o productos tengan acceso privilegiado, lo que supone que están unificados y que disponen de un capital simbólico que les confiere legitimidad. Como se verá en el análisis, las letras de las canciones de *14 Palabras* ofrecen múltiples indicios para dar cuenta desde donde se legitima el enunciador, cuáles son las competencias necesarias que delimitan el público receptor y de qué modo se construyen las leyes de aceptabilidad en ese micromercado.

Las letras de las canciones de las bandas neonazis son parte de la forma de su difusión ideológica, es por ello que resultan un lugar fundamental para cotejar elementos claves que forman parte de las prácticas sociales y valoraciones propias de estos jóvenes. Allí dejan manifiesta su ideología, los vínculos sociales y culturales de donde se nutren y el momento histórico en el que están. Para desarrollar un análisis del discurso es necesario identificar quién usa el lenguaje, cómo lo usa, por qué y cuándo lo hace. Las letras de rock neo-nazis son discursos inmersos en un mundo social, anclados en una época determinada, en la que la identidad social de los individuos se enriquece y complejiza, así como las relaciones que establecen entre sí.

· El discurso como práctica social ·

El discurso social, según Angenot, es todo “lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y se argumenta”.

El autor propone tomar en su totalidad la producción social del sentido y de la representación del mundo que, presupone, está cargada de intereses. Angenot considera discurso social los sistemas genéricos que organizan lo decible y lo opinable, y aseguran la división del trabajo discursivo. Este estudio permitirá reconocer doctrinas políticas tanto como, lo que él llama, “murmillos de grupúsculos disidentes”, a los que añade la capacidad de cautivar, encantar, ser eficaces. En el seno de los discursos sociales se producen innumerables temas, jergas, dialectos, modismos, donde según Bajtin, las conciencias están en permanente interacción y donde la legitimidad, jerarquías y restricciones se exponen como parte de un texto polifónico llamado heteroglosia.

Angenot plantea que hablar del discurso social es describir un objeto compuesto por una serie de subconjuntos interactivos, portadores de elementos metafóricos, donde luchan tendencias hegemónicas y leyes tácitas. Los enunciados son tratados como eslabones de cadenas, penetrados por visiones del mundo y tendencias de la época en la que están inmersos. El autor propone las nociones de intertextualidad, como circulación de ideologemas, e interdiscursividad, como la interacción e influencia mutua de las axiomáticas de un discurso.

El análisis discursivo permite detectar la ideología que le es inmanente, ya que partimos de la premisa, junto Bajtin, de que todo lenguaje es ideológico, todo lleva

las marcas de manera de conocer y de representar lo conocido que no son necesarias ni universales, que implican apuestas sociales y ocupan una posición en la economía de los discursos sociales. Para Angenot la hegemonía discursiva es la hegemonía que se establece en el discurso social, el modo en que una sociedad se objetiva en textos y a la vez, el conjunto de mecanismos unificadores y reguladores que aseguran la división del trabajo discursivo y la homogeneización de retóricas, tópicos y doxas transdiscursivas. El autor explica la implicación de los tabúes, los dogmas y los fetiches en el mapa discursivo, donde también interviene la hegemonía en la lucha contra lo aleatorio y lo marginal.. Angenot propone enumerar los diferentes elementos desde los que el hecho hegemónico puede ser estudiado. Comienza con la lengua legítima, que Bajtin define como unificadora y centralizadora del pensamiento literario-ideológico; y discrimina al enunciador "aceptable".

En segundo lugar, habla de la tópica, que produce lo opinable, presupuestos irreductibles del verosímil social que suelen usarse en debates para fundar eso que se está diciendo. Como por ejemplo "el fin justifica los medios", donde se engloban implícitos y presupuestos propios de una época.

La doxa, definida en el Discurso Social como un común denominador social y como un repertorio tópico de un estado en sociedad, por un lado; y como algo estratificado, según los conocimientos y los implícitos propios de una determinada cantidad y composición de capital cultural. En tercer lugar, los fetiches y los tabúes, antes mencionados, representados y producidos por el discurso, ocupan el lugar de lo intocable. Angenot ejemplifica con la Patria, el Ejército y la Ciencia los fetiches y, con el sexo, la locura y la perversión, el lugar de los tabúes. En las

letras analizadas es evidente cuál es el campo semántico relacionado a fetiches que se vinculan con la patria, la pureza de raza, la familia y el honor; y aquellos relacionados con los tabúes que tienen que ver con el OTRO y de aquello de lo que no se habla, como la perversión y la violencia.

En otro orden, el autor plantea como otro componente de la hegemonía discursiva, las temáticas y visiones del mundo, esas temáticas forman un repertorio de temas obligados y a su vez se organizan paradigmáticamente. Todas las temáticas organizan un repertorio de discursos autorizados, que tienen origen en una visión del mundo y que caracterizan todos los aspectos de la vida social que se difunden con insistencia tanto en los lugares comunes de lo periodístico como en el discurso artístico filosófico o erudito. A partir de esos tópicos se rechazan los enunciados incompatibles y se constituye una visión del mundo. En este sentido, las letras de las canciones de *14 Palabras* se construyen como contradiscurso en lo que se refiere a una hegemonía discursiva dominante de las letras de rock.

Ahora si se piensa en función de micromercado lingüístico constituido por las situaciones comunicativas ritualizadas del movimiento neonazi, el discurso del grupo *14 Palabras* ocupa una posición dominante y constituye una visión del mundo acorde con los lugares comunes de ese discurso.

En la actualidad, el discurso social demuestra aparente pluralismo y versatilidad, y en verdad convive un simulacro de lo diverso donde se disimula su monopolio de representación y de legitimación. Para Angenot, toda investigación busca transformar en cierto modo la mirada, indagando sobre las cosas realmente ocultas en el discurso pero analizando también las que "saltan a la vista". Uno de los puntos más importantes es la idea de que los discursos hablan de mucho más

que del tema evidente (en nuestro caso el nacionalsocialismo, por ejemplo), y desprenden aspectos económicos, sociales y políticos latentes del momento de su enunciación.

Los desacuerdos con las ideas impuestas por la hegemonía, presentes en el tejido de los discursos, sacuden el peso de las convicciones aunque, sin saberlo, pueden seguir dependiendo del sistema establecido. Según Angenot, las innovaciones no siempre son innovaciones, muchas veces son retorno de lo olvidado o de lo rechazado, o reactivación de formas arcaicas, como es el caso que me ocupa, un discurso con raíces en el pasado, que ha sido rechazado por el tejido social pero que pervive en el cuestionamiento. Al discurso social se le atribuye la responsabilidad de representar el mundo y en cierta medida de "hacer la realidad", de homogeneizar y legitimar el ocultamiento de temas "menos interesantes" (hoy podría ser quizás el discurso neofascista que se expande por Europa en época de crisis).

Pero la función más importante de los discursos sociales, apunta Angenot, es la de producir y fijar legitimidades. Censura y autocensura, qué, quién y cómo se puede decir. Es así que los discursos de control son indispensables para que la explotación y la dominación funcionen.

Para terminar, el discurso social construye una coexistencia y enlaza en un consentimiento mudo a aquellos a quienes niega el derecho a la palabra. Pero también, entraña un principio de buena convivencia, representa una unidad social, con sus rupturas y continuidades. En el discurso social se identifican las formas de dominación y se rastrea el grado de aceptabilidad de los elementos en el momento en que se producen.

· La subjetividad del discurso y la enunciación · TEORÍA DE LA ENUNCIACIÓN

La teoría de la enunciación, como herramienta para el análisis del discurso, tiene como objetivo rastrear los distintos elementos indiciales que revelan la presencia del locutor en lo que se está diciendo. Es así que se pretenderá analizar cómo el enunciador presente en las letras de *14 Palabras*, se posiciona a través de elementos iniciales que determinan la subjetividad del discurso. En el análisis, el estudio del lenguaje se presenta desde su productividad significativa, en la que el significado depende no sólo de las relaciones estructurales de los elementos que lo constituyen, sino también de los interlocutores implicados y sus circunstancias espacio-temporales. Para el análisis, se aplicarán categorías analíticas como las referencias deícticas, las modalidades, los subjetivemas y se examinarán los aspectos polifónicos y los recursos retóricos y las estrategias connotativas.

Deícticos

Según Emile Benveniste, el primero en hablar de la enunciación en tanto conversión individual de la lengua en discurso, plantea que el hablante se apropia del aparato formal de la enunciación de un modo egocéntrico, se instaura como el locutor e instaura al receptor como alocutario utilizando parte del sistema. Esto lo hace mediante un conjunto de signos específicos, los deícticos, y un conjunto de procedimientos de procesos sintácticos, morfológicos y semánticos que posteriormente fueron denominados modalidades y subjetivemas. Estas marcas del sujeto remiten al locutor a su tiempo y espacio y también al alocutario, cuyo

tiempo y espacio son generalmente los mismos que los del locutor. No es posible pensar al sujeto hablante solo, sino como un locutor que dirige su discurso a otro: el yo implica necesariamente el tú. La polaridad de las personas (el yo y el tú) es el primer argumento de Benveniste para entender el carácter lingüístico de la subjetividad.

El segundo punto para fundar la subjetividad de las formas lingüísticas son aquellas formas deícticas (demostrativos, adverbios, adjetivos) que indican las relaciones espaciales y temporales entorno al sujeto tomado como punto de referencia (esto, aquí, ahora y sus correlatos). Estos elementos iniciales organizan el espacio y el tiempo del discurso, que sucede alrededor del sujeto y está marcado por el ego.

En tercer lugar, el autor analiza la expresión de la temporalidad. Cada discurso configura un tiempo presente en función del cual se podrán entender el resto de tiempos del enunciado. El presente es el tiempo en el que se habla, fuera de discurso el tiempo no tiene justificación.

De estos tres puntos, Benveniste entiende que la subjetividad es una virtualidad contenida en el lenguaje, en las formas generales y "vacías" (pronombres personales/deícticos, etc) que ofrece para su actualización en el discurso.

En *La Enunciación. De la Subjetividad en el Lenguaje* (1980), Kerbrat-Orecchioni plantea la búsqueda de los procedimientos lingüísticos con los que el locutor deja sus marcas en el enunciado y se sitúa en relación a él. Para definir esas huellas, la autora también se detiene en la deixis, en los subjetivemas y las modalidades.

En tanto que el sujeto es el origen del discurso y este es un recorte probable con la marca de su formación social e ideológica, se puede afirmar que la utilización

del lenguaje es siempre subjetiva y que la objetividad no es más que un efecto de sentido. Para lograrla el locutor se oculta, a través de estrategias discursivas.

El recurso más frecuente para borrar el sujeto es la utilización de la tercera persona. Por otra parte es necesario aclarar que aún en los discursos en los que el emisor ha sido borrado para dar relieve al contenido referencial exclusivamente, la elección del contenido y el nivel de especificidad del texto pueden dar cuenta de aspectos subjetivos. Kerbrat-Orecchioni analiza el uso de las personas y considera como puramente deíctica la primera y la segunda. Así como se construye el nosotros, se inscribe el tú en el discurso. A su vez destaca el problema de los pronombres plurales. Nosotros no corresponde a un yo plural. De ahí la diferencia entre un nosotros inclusivo (yo + tu) y un nosotros exclusivo (yo + el) y un nosotros de extensión máxima (yo + tú + él). El nosotros inclusivo es el puramente deíctico ya que cuando conlleva un elemento de tercera persona debe aclararse siempre su antecedente.

En el caso del vosotros/ustedes sólo el que no incluye la tercera persona es el deíctico puro. Estas categorías resultan relevantes para el análisis ya que permiten determinar en las letras de las canciones las configuraciones del locutor en su exclusión o inclusión (nosotros exclusivo o inclusivo) de su alocutario y la determinación de a quien se le habla.

El receptor se hace explícito en el texto canónicamente a través de los deícticos de segunda persona, singular y plural. El tratamiento tiene usos variados en las diferentes comunidades y usos de la lengua. El uso de los deícticos se implementa de acuerdo con el papel que el locutor le asigna a su interlocutor. Lo puede hacer mediante los apelativos, términos del léxico que son empleados para mencionar a

una persona. Los pronombres personales, los términos de relación (compañero, amigo), los títulos (nobleza, jefe), los de parentesco (madre, padre), los términos que designan un ser humano (campeón, flaco) y otros términos que pueden ser empleados metafóricamente para designar al alocutario. Los apelativos presentan tres características ineludibles: tienen un carácter deíctico porque permiten identificar a un referente con indicaciones que aporta la situación; tiene un carácter predicativo porque mediante la elección del apelativo se efectúa una predicación explícita; y manifiesta las relaciones sociales, evidenciando la relación social del locutor con la persona designada.

Otra de las herramientas imprescindibles para el análisis del discurso es la polifonía. Es habitual reconocer varias voces o fuentes de enunciación en un discurso, que pueden estar explícitamente manifiestas o no. Para entenderlo es conveniente hacer referencia al concepto de intertextualidad. Julia Kristeva dice que "en el espacio de un texto, muchos enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y se neutralizan"²⁶. Es así que pueden coexistir varios textos en uno sólo y se hacen patentes mediante diferentes recursos como la cita, la parodia, la paráfrasis, el plagio o la alusión. Por otra parte también es posible detectar, desde lo polifónico, las llamadas interferencias léxicas y los enunciados referidos que según Maingueneau, tienen en común romper la continuidad del discurso, introducir desajustes, abrirlo en otras direcciones. El analista se puede encontrar con "efectos" de sentido no son perceptibles sino por contraste, que se agrupan en cuatro categorías:

26 Kristeva, Julia (1967). *Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela*. En la revista francesa Critique.

- *las interferencias diacrónicas*: copresencia en un mismo discurso de palabras que pertenecen a distintos estados de lenguas (una palabra en español antiguo en un texto de hoy).
- *las interferencias diatópicas*: coexistencia de palabras que no tienen la misma área de utilización (los lexemas pertenecientes a lenguas extranjeras son un claro ejemplo de ellas).
- *las interferencias diastráticas*: contraste entre lexemas de niveles de lengua diferentes (chabón, tipo, hombre).
- *las interferencias diafásicas*: utilización de términos científicos, poéticos, etc., en otro tipo de discurso.

Por último, la detección de enunciados referidos, es decir la estrategia por la cual se integran fragmentos de un discurso en otro resulta verdaderamente importante para este análisis. Se puede realizar de tres maneras: el discurso directo, por el cual se presenta el discurso de otro textualmente señalado con dos puntos, comillas o guiones, de modo que produce un efecto de fidelidad al original; el discurso indirecto, donde aparecen borradas las huellas de la enunciación que le da origen (es una versión); y el discurso indirecto libre, donde la fuente enunciativa no es clara y la voz citada se confunde con la voz citante.

Será importante detectar cómo otros discursos funcionan en las letras de *14 Palabras*, porque estudiar su sentido y su estatus en la nueva estructura en la que se ha integrado, ofrecerá información de la subjetividad inmersa en el enunciado. Las estrategias polifónicas empleadas en las letras del grupo dan cuenta de la inscripción del sujeto en campos semánticos que lo ligan a determinados

discursos canonizados ideológicamente y a su vez establecen una competencia necesaria del alocutario para su comprensión. Además los recursos polifónicos incluyen voces con las cuales el enunciador puede acordar o no.

Ducrot, en relación al sujeto hablante, diferencia: el Sujeto Empírico (SE), comprendido como el productor del enunciado, el Locutor, el ser del discurso manifiesto a través de marcas como “yo”, “me”, “mi”, donde se explicitan las posiciones, juicios e ideología plasmados; y por último, los enunciadores, también seres discursivos, que presentan voces que el Locutor inserta que no corresponden necesariamente a discursos efectivos. Es en esta polifonía donde se dejan ver los puntos de vista.

Ducrot presenta como recursos polifónicos más frecuentes el uso del “pero”, la ironía y la negación, entre otros.

También se pueden incluir como recursos polifónicos habituales la cita, el plagio, la ironía, el calambur, la alusión, la metáfora, las referencias, las reminiscencias culturales y la intertextualidad.

Por último, la retórica, entendida como los medios por los que el discurso resulta inolvidable o persuasivo, es de vital importancia. Es aquí donde intervienen la oposición connotación/denotación. Es en la connotación donde “el sentido es sugerido, y su decodificación es más aleatoria. Los contenidos connotativos son valores semánticos flotantes, tímidos, que sólo se imponen si son redundantes o si, por lo menos, no se contradicen con el contenido denotativo” (Kebrat-Orecchioni 1983). La denotación es el proceso por el cual el sentido es formulado explícitamente, de manera irrefutable.

Asimismo, dentro de la connotación podemos definir varias categorías: las estilísticas, que señalan el código o subcódigo lingüístico particular de donde procede el mensaje para catalogarlo; las enunciativas, que aportan información sobre el emisor del mensaje (compasivo, imperativo, agresivo); las afectivas, que connotan una emoción del locutor o un estado de ánimo; las axiológicas, donde las unidades lingüísticas reflejan un juicio de valor y las connotaciones vistas como valores asociados de diferentes tipos, dentro de las que se encuentran la homonimia, la polisemia, la paronimia, la sinonimia, la intertextualidad, las alusiones, la metáfora, la antonimia, la afinidad semántica, las referencias y reminiscencias culturales, la metonimia, la sinécdoque, el calambur y la ironía. Dentro del análisis, también se incluirán la rima y la paronomasia, el anagrama y el retruécano; las connotaciones prosódicas, sintácticas y gráficas.

· **Las modalidades** ·

Dominique Maingueneau retoma dos conceptos para hablar de modalidad: dictum y modus. El primero hace referencia al contenido representado y el segundo, al acto psíquico que tiene por objeto al dictum.

El autor distingue tres grandes clases: las *modalidades de enunciación*, las *modalidades de enunciado* y las *modalidades de mensaje*.

La modalidad de enunciación se refiere a una “*relación interpersonal, social, y exige en consecuencia una relación entre los protagonistas de la comunicación*”.

Explica la relación que existe entre el locutor y el alocutario a través de actos de habla interrogativos, aseverativos o negativos, exclamativos e imperativos.

Por su parte, la modalidad del enunciado es una categoría menos evidente y apunta a la manera en que el hablante sitúa el enunciado en relación con la verdad, la falsedad, la probabilidad, la certidumbre, la verosimilitud, etc. (*modalidades lógicas*), o en relación con juicios apreciativos: lo feliz, lo triste, lo útil, etc. (*modalidades apreciativas*).

Además las modalidades de mensaje reconoce la existencia de dos elementos dentro de la oración: tema y rema, siendo el primero (casi siempre) el sujeto de la oración, el elemento esencial y el segundo, lo que se dice de él.

La modalización es un concepto que se relaciona directamente con la subjetividad que manifiesta el emisor en su discurso. Se encuentra siempre presente en la producción textual indicando qué actitud adopta el enunciador con respecto a su receptor y a sus propios enunciados. La modalización dispone de dos características: la *transparencia* y *opacidad*. La transparencia entendida como la capacidad del receptor para identificarse con el sujeto de la enunciación y la opacidad como lo opuesto: caracterizada por la poesía lírica, el lector se convierte en sujeto de la enunciación para asumir un enunciado cuyas modalizaciones se le escapan.

·Los conceptos: juventud, identidad, lenguaje ·

Si consideramos al actor social joven como alguien que se construye en una situación histórica y social determinada, cuyas elecciones se orientan a partir de su cultura y aquellas interiorizaciones de la cultura objetiva que responden

siempre a una sociedad, a una época o a una clase, no podemos dejar de tener en cuenta qué entendemos por “cultura”.

Raymond Williams define la cultura como un proceso social, mediante el que comunidades de distinto tipo otorgan valor a ciertos significados que se convierten en principios activos u operantes con capacidad de ordenar lo social.

Estos significados están en permanente transformación y cambio; son construidos por la sociedad y, a la vez, la rigen. En el libro *Marxismo y Literatura*, Raymond Williams (2000) hace un recorrido por las diferentes definiciones de los conceptos de cultura a lo largo de la historia. “Cultura” significó hasta el siglo XVIII la cultura de algo (de los animales, de la tierra, de la mente). Más tarde se la situó en oposición al término civilización, considerado superficial respecto de su sentido, en referencia al lujo y la urbanidad, por lo que el significado de cultura se ligó, entonces, más firmemente, a los procesos de desarrollo interior o espiritual. Se lo asoció a las artes, la familia, la vida personal, la creatividad. El término se afianzó necesariamente como un concepto social, antropológico y sociológico.

Johann Gottfried von Herder elige hablar de culturas antes que de cultura, y propone aceptar su variabilidad y reconocer la complejidad de sus fuerzas configurativas. Es necesario, desde nuestro enfoque, considerarla parte de un proceso social fundamental que configura estilos de vida específicos y distintivos, que constituyen el sentido social comparativo del concepto y que reconocen las diferentes necesidades de las culturas plurales. Para este autor, la cultura es el conjunto interrelacionado de códigos de significación, históricamente constituidos, compartidos por un grupo social que hacen posible la identificación, la comunicación y la interacción.

Una vez aclarado nuestro enfoque acerca del concepto de cultura, podemos integrar en él las reflexiones teóricas acerca del concepto de juventud.

Rossana Reguillo define el concepto de “juventud” como una construcción consensuada por la sociedad expuesta al cambio. Con el fin de evitar una generalización que responde a una acepción biológica, se entiende que la juventud no está determinada por una edad y que presenta un carácter dinámico y discontinuo. Se definen dos tipos de juventud: los disidentes, aquellos que pretenden estar por fuera de las instituciones; y los insertados, aquellos que actúan regidos por las imposiciones de la industria y las reglas institucionales.

Nuestro análisis se focaliza en la producción discursiva de los skinheads de Catalunya, es decir en un cuerpo de textos de canciones de un grupo disidente respecto del discurso hegemónico, alternativo y enfrentado al sistema imperante. Como todo sujeto social, se apropian de objetos sociales y simbólicos que los definen.

Mario Margulis y Marcelo Urresti en *La construcción social de la condición de juventud* (1998) definen la existencia de “juventudes”, en plural, entendiendo, al igual que Reguillo, que se trata de una condición construida históricamente, vinculada a variables como el factor económico, social y cultural; o el género o generación. Describen al joven de la actualidad en función de su disposición del tiempo: son jóvenes aquellos que disfrutan de mucho tiempo libre a diferencia de aquellos que pertenecen a otras generaciones. Los autores también admiten que la definición está en permanente proceso de cambio.

Es a través de procesos culturales donde los jóvenes adscriben a identidades sociales que manifiestan en su estética, en su discurso o en sus prácticas, ya sea de forma efectiva o simbólicamente. Es en esos procesos donde se relacionan con el resto de las identidades, con las que conviven en un espacio-tiempo determinado.

Finalmente, nos queda presentar algunas reflexiones acerca del lenguaje y para ello es preciso hacer un breve recorrido por algunos aspectos históricos.

La historia española es una historia de escisiones, donde la unidad nacional es tema de conflicto. Catalunya ha vivido en una permanente lucha por la reivindicación de un Estado independiente y ha sabido ganar el reconocimiento de España como una nación con identidad propia. Durante los siglos XVIII y XIX, los diferentes gobiernos del país procuraron desmontar al Estado catalán y borrar los rasgos diferenciadores. El éxito de Catalunya, junto al País Vasco, en materia de revolución industrial y progreso (sobre todo en el sector textil y el comercio marítimo), los separaron del resto del conjunto español, quienes no estaban receptivos a este cambio mundial. La cuestión es mucho más extensa y encuentra su raíz en el casamiento de Isabel de Castilla, heredera del reino y Fernando de Cataluña-Aragón, heredero de la Corona de Aragón en 1469; en ese momento aún se respetaban las identidades históricas de ambas regiones pero cuando Carlos I tomó el relevo y conformó la Casa de Austria, la situación comenzó a cambiar. A medida que aumentaba “el absentismo real y se iba castellanizando la corte” (Sobrequés i Callicó 2010), los problemas entre la administración real en Catalunya y Castilla se acrecentaron. A partir de allí, la identidad histórica y la necesidad de supervivencia y conservación de la cultura y valores de la cultura

catalana ha sido una batalla continua. Las dictaduras de Primo de Rivera (1923) y, más tarde, la Guerra Civil y el advenimiento del Franquismo (1939), castigaron la herencia milenaria de la región: hicieron desaparecer la moneda, implementaron el sistema tributario español, prohibieron las escrituras públicas en catalán y las representaciones teatrales en este idioma. El surgimiento de un nacionalismo creciente y el sindicalismo obrero frente a esta opresión definió la historia y el presente de la sociedad catalana.

El exilio y la ocupación nazi en Francia tuvieron consecuencias dolorosas para Cataluña. El ejército alemán delató al presidente de la Generalitat ante las autoridades franquistas y fue condenado a muerte y ejecutado en 1940, se trataba de Lluís Companys, una figura decisiva que fue reemplazada en el exterior por Josep Tarradellas. Fueron fusiladas 3.386 personas en Catalunya. Se cambiaron nombres de calles, pueblos, cartelería, señalización, se prohibió hablar catalán en las escuelas y cualquier manifestación artística que respondiera a él. Cuando en 1975, muere Franco, los grupos clandestinos y líderes catalanistas trabajaron para conseguir la Normalización Lingüística, efectiva ocho años después. Abrieron medios de comunicación en catalán y resurgieron, fortaleciendo su identidad cultural y velando por su preservación.

Tal como señala Pierre Bourdieu en *El Mercado Lingüístico* (2002): en las luchas entre naciones donde la lengua es algo importante en juego, existe una relación de dependencia muy clara entre los mecanismos de dominación política y los mecanismos de formación de los precios lingüísticos característicos de una situación social determinada. Una competencia lingüística solo tendrá valor mientras tenga un mercado. La institución política y la institución lingüística son así

indisolubles, ya sea en los mercados genéricos de la lengua oficial o en los mercados lingüísticos internos de los diferentes campos (académicos, laborales, artísticos, etc) donde se producen intercambios simbólicos sobre un espacio de poder concreto y, en un último nivel, la lengua del estado transmitida a través de las instituciones (escuela, administración pública, normas de aceptación de los ciudadanos) se convierte en la norma con la que se miden objetivamente todas las prácticas lingüísticas. Las llamadas relaciones de dominación lingüística entran en juego en esta realidad, una historia de intentos de dominación cultural a partir de la lengua, como algo más que un símbolo de independencia aglutinador de identidad. La lengua standard es producto de la dominación política reproducida a través de las instituciones, que es a su vez, un instrumento simbólico de poder que regula las prácticas lingüísticas.

En esta tesis, *14 Palabras* presenta un carácter identitario globalizado, donde se reconoce a un Estado Europeo que debe propiciar la unidad de los países que lo conforman y defender su espacio territorial.

En este caso la lengua juega un papel importante en la lucha nacional. En las escuelas, tanto el castellano como el catalán se enseñan como lenguas vehiculares.

Por otra parte, el movimiento skinhead acuerda con un pensamiento nacionalista que responde a la abolición de las lenguas regionales en pos de una lengua estándar nacional española (como el franquismo).

· Un breve resumen del contexto político socio-económico ·

Hay varios puntos temporales en la línea contextual de la investigación. Por un lado, puede identificarse la situación política y socio-económica del momento en que se escribieron las letras a estudiar y, por el otro, un tiempo histórico al que los discursos hacen referencia. Este último revisa, casi de forma permanente, una lucha que no corresponde al tiempo lógico de la cultura juvenil que nos ocupa: el periodo nazi.

El nazismo

No nos detendremos en detalle en explicar el fenómeno del nazismo pero se hará referencia a sus principales características para situar el momento histórico del discurso a estudiar.

La ideología nacionalsocialista gobernó en Alemania entre los años 1933 y 1945 con la ascensión al poder del Partido Nacionalsocialista Alemán de los Trabajadores (NSDAP), aunque venía gestándose desde los años 20. Las condiciones de paz impuestas en el Tratado de Versalles (1919), unidas a la crisis mundial del 29 y el afrontamiento que Alemania debía asumir por la derrota en la Primera Guerra, generaron el caldo de cultivo propicio para extremistas. Adolf Hitler, líder del partido después de una carrera de rápido ascenso, justificó sus propósitos con una supuesta conspiración por parte del pueblo judío que amenazaba el bienestar del ser alemán y que había propiciado la derrota en la

guerra. Esta idea permitía que se enalteciera la raza aria y que se persiguiera a los judíos hasta su reclusión en campos de concentración y su muerte. Con el apoyo y, en parte el sometimiento de la nación, el nazismo sentó las bases del racismo, el nacionalismo y el imperialismo más despiadado que haya vivido la historia. El Tercer Reich tenía como programa: abolir el Tratado de Versalles, unificar en un territorio y bajo un gobierno común a todos los alemanes con tierras y territorios (colonias) suficientes como para mantener a los ciudadanos (La Gran Alemania), disponer que solo los miembros de "la raza" podían ser ciudadanos, expulsar de los territorios alemanes a todos lo no alemanes que hayan llegado desde 1914 y mantener al resto de la población solo con permiso del gobierno y como huéspedes, obligar a los ciudadanos a trabajar física y espiritualmente, abolir los ingresos que no sean del trabajo, entre otras cuestiones. Todo ello se comunicaba a través de una campaña de propaganda y la excelente labor de Joseph Goebbels, "ministro para la educación del pueblo y la propaganda", quien promovía las ideas del nazismo de modos que no se habían visto antes. La habilidad del partido radicaba también en la implementación de medidas de "bienestar", con bajos niveles de impuestos y altos niveles de consumo. Lo cruento del antisemitismo y la aniquilación del pueblo judío siguen siendo hoy la huella más latente del nacionalsocialismo de Hitler aunque también la estructura política y su capacidad de liderazgo son reconocidas incuestionablemente como un sistema creado desde la inteligencia estratégica.

El nazismo en la música, de Londres a Santa Coloma de Gramanet

Carles Feixa llama “antropología de la juventud” a los estudios sobre la construcción de microculturas juveniles, entendidas como manifestación de la capacidad creativa y no solamente imitativa de los jóvenes” (1998). Analiza cómo las dos guerras mundiales supusieron una momentánea regresión del proceso de extensión social de la juventud. La movilización de los jóvenes a la retaguardia, las penurias materiales y morales que acompañaron el trauma bélico, suprimieron en gran medida las costumbres asociadas a la fase juvenil en todos los sectores sociales. El hecho fue considerado como una anomalía natural del ciclo vital, como ponen de manifiesto la frase popular “nos robaron la juventud”. Por otro lado, ir a la guerra significaba la experiencia de libertad y maduración dentro del grupo militar, lo que provocaba que los jóvenes se sintieran protagonistas de la historia. Las instituciones detectaron el poder movilizador de la juventud y actuaron en su provecho: las Juventudes Católicas y los diversos movimientos juveniles especializados procuraron captar su atención. Pero fueron el fascismo y el nazismo los que mejor supieron aprovechar el momento. “Hitler y Mussolini tuvieron en las Juventudes Hitlerianas y en los Barilla italianos sus apoyos más firmes” (Feixa:41).

A principios de 1930, Benito Mussolini publicó un libro titulado Cuestiones firmes sobre los jóvenes, donde hacía cuatro propuestas para la formación fascista de la juventud: programa para rejuvenecer el régimen; preparación de los jóvenes para el totalitarismo; orientación de los mismos hacia el aprendizaje político y

preparación espiritual para el clima moral del fascismo. El dictador italiano había creado una organización juvenil con actividades deportivas y militares para hombres, y con capacitación para ser madres y “cuidadoras de soldados” a las mujeres. Los años 30 fueron un éxito para los fascismo europeos que consiguieron aglutinar a la juventud del momento. Aunque movimientos como los “rebeldes del swing”, ya encontraron en la música una forma de disidencia en Alemania. Después de la Segunda Guerra Mundial, los jóvenes se encuentran derrotados, sin fe, con miedo a la nueva era. Carles Feixa habla de una “generación escéptica” que ve como se derrumban sus ideales de juventud. En España, se nombra a la “generación abatida”, por la necesidad de sobrevivir y despolitizarse después de la Guerra Civil. Pero lo que en un comienzo parecía ser una tragedia sin retorno, comenzó a cambiar lentamente con un crecimiento económico sin pausa.

La juventud como protagonista en la escena pública y el cambio de lo rural a lo industrial, la crisis cultural e ideológica de un tiempo revuelto se hizo notar. El “rebelde sin causa” era un hijo de su tiempo. La Gran Bretaña de los años 60 vio el nacimiento de bandas juveniles que, en un momento cuando la opulencia económica de posguerra era notable, aumentaron su capacidad adquisitiva. Al mismo tiempo, la llegada de inmigrantes de antiguas colonias trajeron nuevas pautas estéticas y culturales, creando barrios pluriétnicos, el caldo de cultivo necesario para la concepción de nuevos grupos juveniles que cogieron de aquí y de allá y originaron diferentes escisiones en la cultura tradicional.

Los 60 marcaron, como escribe Sergio Pujol, el primer gran capítulo del protagonismo mundial de los jóvenes. La expectativa de libertad y el cambio social

en materia educativa y de ocio, transmitida de padres a hijos, señalaron una época de transición y aprendizaje en ambos actores. Los niños comenzaron a ocupar portadas de revistas, long plays, ensayos psicológicos y anuncios. Podían comprar sus propias historietas y productos destinados al entretenimiento. El paradigma educativo de posguerra estaba en crisis y quedaba en evidencia la necesidad de un cambio que apuntó hacia la libertad (prueba de ello es el modelo de “Escuela Placentera” en Argentina). Pero también, esta década presentó el juego de la industria y el consumo -con el apoyo de la televisión- en la cual la alienación de la publicidad y la libertad se retroalimentaban. Fue en la infancia de posguerra donde se refractaron los ideales de esa sociedad protagonizada, en gran medida, por los jóvenes.

El grupo skinhead apareció en Inglaterra en los 60 con un carácter decididamente obrero (propio de la zona industrial inglesa) y la comunión de este grupo con los rastafarians jamaicanos, que traían consigo su música y sus costumbres. Los jóvenes ingleses de clase media que presumían de elegancia, iban en scooters y frecuentaban peleas violentas en las calles, eran conocidos como mods.

En resumen: del encuentro entre los “rude-boys”, jamaicanos amantes del rocksteady y el reggae, también asiduos a la violencia callejera y a señas de vestimenta claras, y los mods, surge el grupo skinhead acompañado de la música ska.

Fueron los jóvenes ingleses de finales de los 60 quienes, admirando señas de los foráneos, comenzaron a visitar discotecas y a radicalizar su actitud (“hards-

mods”): empiezan a usar botas de trabajo, tirantes y se cortan el pelo más corto de lo habitual. Pero no llegan demasiado lejos y pierden fuerza en los años siguientes, opacados por otras corrientes del momento.

Años más tarde, como contrapartida a la comercialización del punk del 77, resurgen los skinheads y van un paso más allá con el llamado “Oi!”²⁷, música más rápida que el punk, que procuraba recuperar las cuestiones que afectaban a los jóvenes de ese momento. Toman la información del movimiento skin del 69 y reaccionan con violencia ante la muerte de amigos en manos de asaltantes inmigrantes, jamaicanos y paquistaníes, lo que favorece la semilla de la xenofobia. La situación económica inmersa en la primera crisis del petróleo²⁸ y la afiliación de figuras de grupos punks (Exploited) y skinheads (Skrewdriver) al National Front (NF, ultraderecha inglesa) no afecta demasiado a los punks pero sí a los skinheads. Las escisiones entre los skinheads “originales”, que comienzan a autodenominarse red-skins, para diferenciarse de los ahora convertidos a la derecha radical, se hacen cada vez más notables. Los partidos políticos de ultraderecha se encargaron de reclutar a personas blancas de clase obrera con ideas racistas o en desacuerdo con la llegada de inmigrantes que competían sus

27 El género conocido como “música oi”, se deriva del punk y está relacionado al movimiento skinhead de la década de los 70. Los grupos más populares son: Sham 69, Cock Sparrer, Skrewdriver y Cockney Rejects.

28 La crisis del petróleo de 1973 (también conocida como primera crisis del petróleo) comenzó el 23 de agosto de 1973, a raíz de la decisión de la Organización de Países Árabes Exportadores de Petróleo (que agrupaba a los países árabes miembros de la OPEP más Egipto, Siria y Túnez) con miembros del golfo pérsico de la OPEP (lo que incluía a Irán) de no exportar más petróleo a los países que habían apoyado a Israel durante la guerra de Yom Kippur (llamada así por la fecha conmemorativa judía Yom Kippur), que enfrentaba a Israel con Siria y Egipto. Esta medida incluía a Estados Unidos y a sus aliados de Europa Occidental. El aumento del precio, unido a la gran dependencia que tenía el mundo industrializado del petróleo, provocó un fuerte efecto inflacionista y una reducción de la actividad económica de los países afectados. Estos países respondieron con una serie de medidas permanentes para frenar su dependencia exterior

puestos de trabajo y los coptaban como militantes activos de sus partidos con tendencias fascistas, racistas y xenófobos. Así surgieron a existir los skinheads nacionalistas y neonazis. Al igual que el National Front, los jóvenes retomaron el legado de la ideología nacionalsocialista de Hitler que profesaba “honor y fidelidad” y lo unieron a la cultura juvenil de los barrios obreros de Londres. Se puede considerar que la música y el fútbol los principales medios de propaganda skinhead. De hecho, los partidos nacionalistas buscaron primero aliados en el punk, debido a su carácter agresivo y al uso (estético y provocador) de la esvástica. Como reclutar a punks no tuvo resultados y, motivados por actitudes como la del cantante del grupo skinhead Skrewdriver, Ian Stuart, que impulsó una ruptura en el movimiento skinheads, afiliándose al partido de extrema derecha inglés National Front en el año 1979 decidieron cambiar el objetivo. Así, de la mano de Stuart surge la primera banda del llamado RAC (Rock Against Communism) y el colectivo skinhead más importante del mundo: Blood & Honour. Posteriormente, sus compañeros de grupo abandonaron la banda y fueron reemplazados por admiradores de esta nueva corriente. Entre su público también surgió la división. Muchos continuaron siguiendo a Skrewdriver y formaron parte del movimiento skinhead neonazi y otros repudiaron la orientación fascista del que había sido su ídolo.

Lo que en primera instancia fue un grupo que reivindicó la rudeza proletaria, los sonidos africanos y el orden como bandera, acabó por atraer, unos diez años más tarde, a adolescentes burgueses, algunos ultraderechistas y racistas.

Es a mediados de los 80 cuando los militantes más radicales del neofascismo empiezan a proliferar por Europa y a asentarse, mimetizándose con las subculturas locales, en diferentes ciudades. En 1981 se registran las primeras manifestaciones violentas de los “cabezas rapadas” dentro de la geografía española, asociadas con los campos de fútbol catalán. La fusión entre deporte y violencia neonazi se producen indistintamente desde la entrada del movimiento skinhead en el país. Pero, al igual que en Gran Bretaña, aquí se había estado gestando el Círculo Español de Amigos de Europa (CEDADE), grupo político presentado en sociedad en 1967, representante de los círculos neonazis catalanes. Su director, Pedro Varela, era propietario de la librería Europa, conocido reducto de reuniones y bibliografía nacionalsocialista de Barcelona. Denuncias, pintadas, juicios y marginación social, no lograron frenar la actividad de este local hasta bien entrados los años 90. La presencia de miembros de grupos musicales en la librería Europa, añadían fuerza y conexión con la juventud a los más antiguos líderes del movimiento nacionalsocialista en Catalunya. Hasta comienzos de los 80, momento de aparición de los primeros grupos skinheads, no se pueden hablar de grupos musicales claramente nacionalsocialistas. “Algunos grupos, como Gabinete Caligari (de Santa Coloma de Gramanet, Barcelona), intentaban provocar a su público iniciando los conciertos con un absurdo: «Heil, somos Gabinete Caligari, somos nazis o con camisetas con la cara de Hitler.» (Salas:78)

Es a finales de la década cuando comienza la verdadera transición de la música pseudonazi a la nazi, facturada por grupos políticamente implicados en la ideología: *Producto Nacional*, *Estirpe Imperial* (que vendió más de 1000 discos en los 90), *Pisando Fuerte*, *Torquemada 1488* (los de Barcelona son muy conocidos

fuera por multitud de conciertos en Europa), *División 250*, *Batallón de Castigo* (más heavys), *Patria* (Barcelona), *14 Palabras* (Barcelona), etc. Hacia el año 2000 la cantidad de grupos por comunidad autónoma es relevante, se organizan para celebrar conciertos y viajan para apoyar a compañeros de movimiento. El líder del grupo Toletum (Toledo, España), Bimbas, marca explícitamente la posición política de lo musical: «La música dentro del movimiento NS tiene que servir como un arma para acercar a las personas, como un arma política y social que, aliada a una buena construcción musical, se torna un medio necesario y fundamental para expandir nuestro mensaje.»

En la última década, las noticias sobre actividad de grupos skinheads neonazis en Catalunya aumentaron. En octubre de 2011, se celebró un concierto de ultraderechistas y un grupo antifascista irrumpió con botellas y piedras en un local de Poblenou (Barcelona). En marzo de 2012, un concierto anti-fascista en Manresa (Barcelona) provocó la reacción de unos quince neonazis armados con puños de americanos, barras de hierro, que gritaban lemas fascistas mientras golpeaban a tres asistentes. Aún más reciente es la desarticulación del grupo de rock neonazi *Batallón de Castigo* en Sabadell (Barcelona), quienes el 30 de octubre organizaron un concierto que fue grabado por los Mossos d'Esquadra (policía de Barcelona) para analizar el contenido de sus letras. En el recinto se vendían banderas, escudos, libros y CD's de ideología nazi. Mientras que en el 2000 se llevaron a cabo tres conciertos, en 2010 y en 2011, el número asciende a 23 y 25 respectivamente.²⁹.

29 politica.elpais.com/politica/2012/05/25/actualidad/1337961488_829810.html

· Skinheads, indumentaria, música y actitud ·

Cuando, ante el creciente número de incidentes violentos protagonizados por los “cabezas rapadas”, la primera ministra británica, Margaret Thatcher sentenció que crucificaría a los skins, inspiró, sin saberlo, uno de los símbolos más emblemáticos para este movimiento: la figura de un skinhead crucificado. Es común detectarlo en banderas e insignias de todo tipo. El término “cabezas rapadas” que usa hace referencia a las cabezas afeitadas al cero o al uno (“skin head” en inglés).

Su indumentaria más característica potencia una imagen de dureza. Consiste en botas militares -especialmente de la marca Doc Martens con punta de acero- y tirantes como los que utilizaban los obreros. El atuendo se completa con las cazadoras bomber, usadas por los aviadores a principios del siglo XX. Valoran mucho a marcas como Levi's (con los dobladillos hacia fuera), las camisas y las chombas Fred Perry y Lonsdale.

El color de los cordones varía de acuerdo con la pertenencia a un sub-grupo u otro. Los blancos simbolizan la supremacía de lo blanco por encima de lo negro. Los rojos simbolizan también el orgullo blanco y son usados por los miembros del Frente Nacional Británico (National Front) y los fascistas, anarconazis y, en ocasiones, por los red-skins.

También resultan característicos, pero no decisivos, los tatuajes abundantes por todo el cuerpo (rostros de Hitler o Rudolf Hess, runas, cruces gamadas, esvásticas, etc)

Es cierto que aunque hay una tendencia a llevar la indumentaria arquetípica, no siempre es fácil identificar a un skinhead sólo por su ropa. Las verdaderas señas son la violencia, el vandalismo y el racismo. Se trata de individuos unidos frente a un enemigo común que los cohesiona y homogeneiza todo un entramado de sentimientos y actitudes. Levantan la bandera de la masculinidad, la dureza y el obrerismo, todo ello bajo el sentimiento de lealtad a la patria.

El fútbol es conocido como el principal lugar de encuentro de los skinheads, donde se los suele identificar como el principal foco de problemas: suelen liderar barrabravas y grupos violentos.

En España es famosa la historia de los Ultra Sur, los aficionados más extremistas del equipo de fútbol Real Madrid que popularizó Antonio Salas en *Diario de un Skin*, donde explica su relación con el movimiento neonazi y su comportamiento dentro y fuera del estadio. El grupo nació en los 80, dentro de la hinchada madridista, como un grupo de jóvenes destacadamente eufóricos en su apoyo al equipo de Madrid. Luego de varios incidentes, se independizaron de la hinchada general y comenzaron a implementar extorsiones a jugadores y funcionarios del club. Uno de sus objetivos era recibir “apoyos” económicos a cambio de alentar al equipo. El episodio más recordado sucedió en el año 1998, cuando antes del comienzo de un partido contra el equipo alemán Ballspielverein, activistas skinheads se subieron a la valla y provocaron su desplome. Esto significó una sanción importante para el club y el comienzo de una etapa de control y seguimiento de la hinchada radical, aunque este hecho es sólo uno de una serie de episodios violentos dentro y fuera de la cancha.

La música que se asoció al movimiento en su revival se llama Oi! y responde a un ritmo acelerado que bien puede ser música punk: letras provocadoras, entonadas con dureza y decisión; y un formato de canción clásico, con estribillos y coros. En la actualidad es común encontrar cualquier tipo de influencia en el estilo musical skinhead en el cual no se presenta una búsqueda de virtuosismo compositivo. Hay grupos que usan el metal épico, el hard rock o el hardcore. Como ellos mismos dicen, lo importante es el mensaje.

A mediados de los 80, surgió una nueva corriente neofascista en España, que se diferenciaba claramente del CEDADE (Círculo Español de Amigos de Europa)³⁰ debido a su protagonismo en acciones violentas gratuitas e indiscriminadas. La adhesión de cabezas rapadas en aquel entonces estuvo más bien ligada a la difusión de la música oi y al fanatismo por el fútbol que a una cuestión decididamente política; pero, aun así, según la investigación sobre la ultraderecha española que desarrolló Xavier Casals, la ideología se pegó “por osmosis” y los skinheads se convirtieron en los títeres de la ultraderecha, convirtiéndose en actores activos del panorama político. Se dividieron en: Skins ultra nacionalistas catalanes, Skins neonazis catalanes, Red Skins y Núcleos de Skins Against Racial

30 En el 2013 se cumplieron 20 años de la disolución del Círculo Español de Amigos de Europa (CEDADE), fundado en 1966 bajo la influencia de organizaciones nazis y fascistas europeas –con las que su fundador, Ángel Ricote, mantuvo contactos durante los primeros años sesenta–, y de antiguos combatientes nazis como Friedrich Kuhfuss, así como de líderes nazi-fascistas entre los que destacan el belga general de las Waffen SS, Leon Degrelle o el coronel austriaco Otto Skorzeny. CEDADE desarrolló la mayor labor de producción y difusión de propaganda nazi y textos negacionistas del Holocausto hasta la actualidad durante casi treinta años. Fue la escuela de muchos de los actuales ideólogos del nazismo español, pero el tiempo ha obligado a muchos neofascistas a abandonar las referencias al pasado y a adaptar sus discursos a un nuevo mundo globalizado, muy distinto al que se fraguaba durante los últimos años del franquismo. Para entender el origen y la supervivencia del nazismo en España es necesario hablar de CEDADE y de su herencia, y de hasta dónde han llegado sus fieles a lo largo de estos veinte años.

Perjudices (SHARP) – los últimos dos grupos surgen como respuesta a los primeros. Es así que su relevancia político-cultural, a través de fanzines y música (principalmente), cobra fuerza de la década del 80, aumentando hacia la actualidad.

· Las 14 palabras ·

El nombre del grupo barcelonés tiene origen en las palabras de David Lane (1983), líder supremacista blanco, escritor y criminal estadounidense, en la siguiente cita: "*Debemos asegurar la existencia de nuestra raza y un futuro para nuestros niños blancos*". Fundó el grupo The Order (La Orden), el cual tenía como propósito lo que llamaba "la liberación de nuestro pueblo de los judíos y la victoria total de la raza aria"; se unió al Ku Klux Klan y pasó sus últimos años en prisión. Los grupos neonazis no se consideran a sí mismos racistas, aunque en la práctica sí lo sean. Su ideología retoma los principales estandartes del universo nacionalsocialista y a Hitler como figura clave. Así como en la Segunda Guerra Mundial, el nazismo impulsó el genocidio del pueblo judío, en los 80, con el surgimiento del neonazismo, el enemigo se convirtió en el inmigrante, el que creían responsable del desempleo y la delincuencia. Además, retomó el "socialismo" como alternativa al comunismo y el capitalismo; y manifestó su deseo de expansión territorial. La defensa de la nación en oposición a la idea de globalización y la defensa de la identidad de los pueblos, son pilares

fundamentales de la ideología nazi, donde el trabajador del campo es más importante que el que trabaja en las fábricas, símbolo del capitalismo que repelen. David Lane creía que la supremacía de la raza blanca era de vital importancia. Las naciones blancas debían eliminar a quienes fuesen una amenaza para su pureza racial. Consideraba traidores a los blancos que apoyaban las "conspiraciones sionistas" como "traidores a su raza" y veía a América como "pesadilla multirracial" (Lane: 1983).

"Aquellos que nos traicionen con el gobierno sionista estén alertas. Si llegamos a nuestra meta expresada en las 14 palabras *debemos asegurar la existencia de nuestra raza y un futuro para los niños blancos*, su traición será castigada. Si no lo logramos y la raza blanca sigue el mismo camino que los dinosaurios, la última generación de niños blancos incluyendo los suyos pagarán por su vil complicidad con las manos de las razas de color que heredará el mundo" (Lane: 1983)

No hay datos acerca de qué tuvo origen en primer lugar, si el nombre del grupo o la canción que abre el único disco que el grupo editó de forma oficial. El título del mismo es "Esperanza..." (El huevo de la Serpiente, 2003) y es sabido que se reeditó en dos oportunidades debido al "éxito" conseguido a nivel europeo.

La canción que abre el álbum tiene el mismo nombre que el grupo, por lo que, además de repetir el juego intertextual polifónico del nombre, es representativa de la formación. El texto de David Lane, en el cual aparecen las catorce palabras, es un referente dentro del mundo nazi. Aquí se genera una relación de dos textos en donde el significado de las catorce palabras funciona en un nuevo sistema de significación. Se resemantiza para formar parte de un contexto nuevo, en el cual se continúa la vigencia de la propuesta de Lane, por un lado y, por otro, se genera

una mirada cómplice y de receptores calificados que son competentes para la lectura del mensaje. Es decir, entran a participar de un sistema dado en el mundo del rock y dentro de éste, del rock neonazi.

Por otra parte, la presencia implícita de David Lane en el discurso produce la autenticación a través de la cita-reliquia, encargada de aportarle un sello de veracidad histórica al texto. Según D. Maingueneau (1989), la interferencia léxica y los enunciados referidos tienen en común el hecho de romper la continuidad del discurso, abrirlo en otras direcciones. Las interferencias aparecen como rupturas semánticas y, en este caso, se trata de una interferencia a una diafásica, si se tiene en cuenta que la cita de Lane actúa como discurso legítimo, de autoridad para el locutor. Y, como enunciado referido, se integra un fragmento de discurso mediante el modo indirecto, donde el discurso citado pierde su autonomía, se subordina sintácticamente al discurso del citante y éste borra las huellas de la otra enunciación. De esta forma, al hacerlo suyo, pone en evidencia sus propias ideas. Presenta parte del discurso de David Lane, una autoridad con la que comparte ideología y lo presenta a través de sus palabras.

Al mismo tiempo, propone, desde los enunciados del texto, un receptor que entiende la cita, que la reconoce. Entonces se expone, desde el título y desde el nombre del grupo, el conocimiento y el acuerdo del intertexto.

· **El análisis** ·

14 Palabras (canción)

*Cuánto tiempo hemos perdido
tiempo que nos da la razón
cuando te veo seguir adelante
me llenas de orgullo y de razón
nunca pensaste en el abandono
la llama siempre arde en tu corazón*

14 Palabras que nos marcaron el destino

14 Palabras Sangre y Tierra tu camino

14 Palabras que nos han hecho reflexionar

14 Palabras por las que siempre hay que luchar

La S.S es tu herencia

y tu alma tu pureza,

en tus ojos camarada veo bondad y confianza

la educación de tus hijos nuestra única esperanza.

14 Palabras que nos marcaron el destino

14 Palabras Sangre y Tierra tu camino

14 Palabras que nos han hecho reflexionar

14 Palabras por las que siempre hay que luchar

Debemos asegurar la existencia de nuestro pueblo y un futuro para los niños blancos

14 Palabras

14 Palabras

14 Palabras

14 Palabras

14 Palabras que nos marcaron el destino

14 Palabras Sangre y Tierra tu camino

14 Palabras que nos han hecho reflexionar

14 Palabras por las que siempre hay que luchar

Demuestra ser hijo de España

y no cambies tu camino

si no luchas por tu pueblo

eres polvo en el camino

demuestra ser hijo de Europa

y no cambies tu camino

si no luchas por tu tierra

eres un traidor en el camino

14 Palabras

14 Palabras

14 Palabras

14 Palabras

Estructura formal

La canción tiene ocho estrofas y una frase. El estribillo de cuatro versos se repite cinco veces de las cuales dos de ellas se abrevia coreando sólo el título de la canción “14 Palabras”. Es una estructura clásica de canción popular.

La rima consonante del estribillo se presenta de la siguiente forma: 1º y 2º verso (“destino” y “camino”) y 3º y 4º verso (“reflexionar” y “luchar”).

En la primera estrofa se usa la rima consonante “razón / razón / corazón” en los versos 2, 4 y 6. El verso 1 y 5 presentan rima libre o blanca

La segunda estrofa presenta rima libre en 1º y 2º verso (“herencia, pureza”). El 3º y 4º verso presentan rima consonante (“confianza / esperanza”). Luego aparece la frase desanclada de las estrofas y de los estribillos: “Debemos asegurar la existencia de nuestro pueblo y un futuro para los niños blancos” que corresponde a las 14 palabras acuñadas por Lane.

La tercera y última estrofa es la que tiene más versos con un total de ocho. Repite en cuatro ocasiones la palabra “camino”: en el 2º, 4º, 6º y 8º verso.

El verso 1º, 3º, 5º y 7º, presentan rima libre y trazan un hilo semántico entre “España / pueblo / Europa / tierra”.

“Camino”, además de dar la rima con la misma palabra, presenta una repetición que hace al contenido, aporta énfasis y con ello sentido. Toma al mismo término para incluirlo en las distintas frases con el fin de marcar un rumbo inevitable, el camino del “tú” pero también el camino “compartido por los hijos de España”.

Como planteamos en el desarrollo teórico, se reconocen tres grandes conjuntos de hechos lingüísticos en los que se inscribe la subjetividad del discurso y que serán fundamentales para el desarrollo del presente trabajo: deícticos, subjetivemas y modalidades.

La referencia deíctica se plantea como unidades lingüísticas cuyo funcionamiento semántico referencial tiene en cuenta elementos constitutivos de la situación de enunciación. Es uno de los elementos lingüísticos fundamentales para dar cuenta de la relación que establece el locutor en su situación enunciativa, en tanto instituye un interlocutor de una manera determinada y se (lo) ubica espacial y temporalmente respecto de su presente y su lugar enunciativo.

La frase inaugural “Cuanto tiempo hemos perdido” reconoce al enunciador dentro de ella como parte de un grupo al que se dirige. El autor de la canción comparte la “pérdida” de ese tiempo con más gente que aún no identificamos en estas palabras.

El uso de la primera persona del plural incorpora al locutor en un grupo, asociándose a un colectivo, es decir que utiliza un “nosotros inclusivo”, por el cual el interlocutor queda incluido. La segunda persona a la cual se apela, el “tú” que enuncia el discurso, comparte las mismas competencias, forma parte del el grupo al cual se dirige, conoce el significado de las 14 palabras, así como qué es lo que han perdido y qué significa que les den la razón. El “yo poético” se incluye en un nosotros que comparte con el receptor esos saberes ideológicos y culturales.

“Perder el tiempo” es una figura retórica metafórica, corriente en la lengua coloquial, que constituye ya una frase hecha. El hecho de que esté lexicada, que esté instalada en el uso del lenguaje, da cuenta de la necesidad de compartir un

uso de la lengua con el receptor de la misma, quien le otorga el sentido conocido en un contexto social. La metáfora se da a partir de considerar el tiempo como algo concreto y material que pueda ser perdido, cuyo sentido puede leerse por un desplazamiento respecto del hacer: no es el tiempo el que se pierde sino el sujeto locutor el que no hizo cosas en ese tiempo, de ahí su lectura como desaprovechar las horas, no extraer provecho del momento adecuado. A su vez, el término tiempo es polisemántico, ya que puede referirse a una época, a un período cronológico concreto, a un plazo disponible, y también oportunidad, coyuntura u ocasión. En el texto se juegan tanto los sentidos de extensión de tiempo determinado como lo referidos a la circunstancia para hacer algo.

*Cuanto tiempo hemos perdido
tiempo que nos da la razón
cuando te veo seguir adelante
me llenas de orgullo y de razón
nunca pensaste en el abandono
la llama siempre arde en tu corazón*

En primer lugar, hay un juego de oposición pasado/presente: “hemos perdido” “dar/ver/llenar”. La oposición, además de ser temporal, se realiza desde el eje mejor/peor, pues, por un lado se presenta un pasado de connotaciones negativas (“tiempo perdido”), cuando se desaprovechó el “tiempo”, y, por otro lado, un resultado positivo, un presente en el que ese mismo “tiempo” les da la razón, les llena orgullo y de razón. Además, en “tiempo que nos da la razón” se presenta una

metáfora que incluye la figura de animismo, por la cual se le atribuye una cualidad de los seres animados y corpóreos (“dar la razón”) a un ser inanimado y abstracto, es decir, al tiempo. Esta atribución también constituye una frase coloquial, otra metáfora lexicalizada, por la cual el locutor otorga a una esencia abstracta (y con un saber indiscutible para juzgar hechos) que podemos identificar como la historia con mayúscula, la perspectiva histórica como conocedora irrefutable de la verdad. El enunciado identifica una línea de tiempo que marca dos instancias, una derrotista (el pasado) y una que apela a “seguir adelante”, a continuar la lucha.

Esta segunda línea enuncia: “Tiempo que nos da la razón”. La anáfora que se usa al repetir la palabra “tiempo” intensifica la expresión y resalta la importancia de este sustantivo en la primera parte de la canción. Se le otorga un valor añadido: la responsabilidad de su buen uso lleva a la victoria y su mala gestión, a la derrota. Relaciona la palabra “tiempo” a dos situaciones opuestas. Por un lado, lo han perdido y, por el otro, será él mismo quien les otorgue la razón, el orgullo y el “seguir adelante”.

Cuanto te veo seguir adelante

Me llenas de orgullo y razón

En los versos precedentes aparece una segunda persona visibilizada por el locutor. El enunciatario es el lector ideal del texto, la figura equivalente a enunciadore en el texto, pero desde la instancia receptora. El locutor identifica a una persona a la que ve “seguir adelante”, lo cual implica una dirección en el

tiempo, vuelve a contraponer un pasado y un presente. “Adelante” indica un punto en el espacio y en el tiempo, que a su vez lleva implícito un “atrás” y que codifica, mediante su condición de adverbio de lugar, un movimiento. “Seguir adelante” también forma parte de los lugares comunes discursivos por el cual el locutor configura el hecho de continuar el esfuerzo para lograr objetivos propuestos, de tal modo que a través de la metáfora espacial se abarca la temporalidad futura y energía bien empleada. La dirección queda sobreentendida como acertada: adelante se asocia a progreso y atrás a retroceso, falta de crecimiento.

Al igual que la intertextualidad planteada anteriormente, la frase establece la comprensión del sentido direccional que implica “seguir adelante” y continúa la cadena de connotaciones establecidas en el sobreentendido, en la cual se presupone por qué seguir adelante, pero no se dice. Gramaticalmente, falta la frase preposicional que completaría la expresión (“Seguir adelante con algo”). Entendiendo que el “progreso” para el grupo estudiado significa lograr la puesta en práctica de la ideología nazi y de las 14 Palabras, podemos deducir que “seguir adelante” enuncia continuar con la lucha nazi.

El locutor plantea dos objetos de las palabras “llenar”: “orgullo” y “razón”, como consecuencia de lo que el yo poético es capaz de “ver”. El agente del proceso (en segunda persona) al que se le atribuye “seguir adelante” no se identifica en esta estrofa, pero sin dudas esa segunda persona representa los valores y los objetivos que identifican al locutor. Más adelante lo califica como camarada (“*en tus ojos camarada...*”), por lo que podemos entenderlo en –al menos– dos sentidos: aquellos que siguen los mismos lineamientos ideológicos o aquel que se prefigura como líder y que da el ejemplo con su perseverancia.

En dos versos se da la repetición del término “razón” que, además de usarse como rima consonante desde el ámbito fonológico, se representa con dos significados distintos. En la primera aparición, es el tiempo el que da la razón al locutor. Es decir, es el “yo” el que tiene “razón”, como equivalente a lo cierto, lo verdadero, lo correcto, y en la segunda aparición del término, el significado se orienta hacia lo que da argumentos al “yo” para enorgullecerse, le da motivos de orgullo.

El verbo “ver” está empleado de una forma particular. No se vincula exclusivamente con el sentido de la vista sino con algo más general que se relaciona con el conocimiento de cierto comportamiento actual del “tú”.

“la llama siempre arde en tu corazón” aparece como la metáfora continuada (“llama”, “arder”) relacionada con el fuego tiene que ver con la continuidad en el tiempo del ímpetu y el tesón en lograr los objetivos. En todo caso, es el motivo de orgullo del yo poético. Además de la rima de estos dos pares de sustantivos, “Llama” / “llena”, “razón” / “corazón”, la referencia al entusiasmo, la lucha, la voluntad, etc, se connota a partir de la figura de “la llama” que se une al verbo “arder”, marcando una instancia en el ahora, ya que el verbo está en presente. En el juego metonímico, se menciona el lugar donde convencionalmente se ubican los sentimientos de la persona (corazón) por la persona.

Por otro lado, no se puede dejar de lado la connotación del fuego en el imaginario nazi. “Fue con un desfile de antorchas como Hitler celebró su toma de poder” (Sala: 2003: 45) y con ellas que se celebran los eventos más significativos de la historia del nacionalsocialismo alemán. El fuego causaba una profunda impresión

en el espectador, tenía una enorme riqueza dentro de la iconografía nazi. Se lo asociaba como portador de luz y progreso.

El fuego ha mantenido una estrecha relación con el nazismo y ha ido protagonizando algunos de sus momentos más importantes: el incendio del Reichstag (1933), donde ardió simbólicamente el comunismo alemán; las universidades alemanas hicieron arder el intelectualismo judío en el que, inspirándose en el antecedente de la quema de obras antigermánicas del jubileo luterano de 1817, los libros de autores de la talla de Erich Maria Remarque, Thomas Mann o Emil Ludwig fueron alimento de las llamas; en 1938, la conocida como Noche de los Cristales Rotos, fue el incendio de las sinagogas alemanas, encarnación de la identidad judía. Otro punto fue la incineración de los judíos en los crematorios de los campos de exterminio, o en las recientes actividades incendiarias de los grupos neonazis perpetradas en residencias de inmigrantes o asilados políticos. Históricamente, el fuego se entendía como elemento purificador, aspecto que se pone de manifiesto en el lenguaje empleado en los discursos y arengas que acompañaron a la quema de libros de 1933, en la que se señaló la “transformación interior del hombre alemán” como de la “caída de la vieja era para anunciar la irrupción de una nueva época”. Representa un elemento de la destrucción inevitable de un mundo materialista y caduco que permitió el advenimiento de un mundo mejor marcado por el nazismo. Ya en 1527, Paracelso, médico y astrólogo suizo que creía que había logrado la transmutación del plomo en oro mediante procesos alquimistas, lanzó simbólicamente la hoguera de San Juan los escritos de sus antecesores en la ciencia médica, afirmando que “las hebillas de mis zapatos poseen más sabiduría que los propios Galeno y Avicena (médicos ancestrales persas)”.

Identificaba al fuego con la vida, que necesita consumir vidas ajenas para alimentarse, lo cual permite asociar el fuego al arrebatado pasional liberado de la razón, a la ira legítima, a la vitalidad desatada. “El fuego como elemento sacralizado y su empleo en la celebración, en los solsticios del movimiento excursionista juvenil de los Wandervogel, fundado en Berlín en 1895, que con su espíritu anticivilizador y vitalista constituye en muchos sentidos un antecedente de la concepción existencial promovida por el nazismo. Se implementó el ritual de hacer rodar bolas de fuego por los valles para celebrar los solsticios, práctica que sumó al mismo Heidegger. En las ceremonias matrimoniales nazis, se solía incorporar un cuenco metálico donde debía arder el fuego sagrado. Las juventudes nacionalsocialistas incorporaron el salto al fuego como labor educativa en la cosmovisión nazi: ayudaba a superar el dolor, al tiempo que humillaba a los cobardes, y preparaba mental y físicamente a los muchachos para el futuro bautizo de guerra. La lista de asociaciones del fuego al universo nazi es más extensa. Tanto es así que hasta Hitler encargó construir un lanzallamas giratorio con fines estrictamente militares e intimidatorio, que según él, sería el principal medio para contener la invasión de los aliados. Prometeo, conocido por robar el fuego a los dioses, profesaba que, según su uso, el fuego podía iluminar o quemar. Representa a la luz que ilumina a los que actúan de acuerdo a su conciencia, proporcionando elevación a niveles de dimensiones espirituales, de paz interior. No así para el inconsciente, para el cual se torna en llamas en el infierno. Es también el inicio de la evolución humana, el elemento determinante para el salto de una estructura primitiva a una evolucionada, sociabilizada y estructurada.

Además, el fuego tiene el valor simbólico de “purificador”. Tuvo su presencia en el crematorio de los judíos; en las actividades incendiarias de los grupos neonazis perpetradas en casas de inmigrantes o asilados políticos; en los libros antigermánicos hechos cenizas en el periodo nazi y, como consecuencia, comenzó a incluirse recurrentemente en los discursos. El “fuego” advertía del advenimiento de un mundo mejor.

“Arder” se encuentra en presente genérico o gnómico, es decir el presente de las máximas y las definiciones, con lo que se subraya la perdurabilidad de la llama encendida, reforzada con “siempre”.

En el caso del estribillo, se otorga énfasis al título y nombre del grupo: 14 Palabras. En esta ocasión, la repetición del nombre no sólo remarca una idea sino que representa un efecto sonoro rítmico, un recurso muy usado en la canción popular en los estribillos. La canción se presenta como emblema que actúa como canalizador identitario del grupo, portador de su lema principal y fundador, que “cambiará” el funcionamiento del mundo. La anáfora le da énfasis a la significación emblemática de la frase, que es seguida en cada repetición de conceptos atributivos que refuerzan su importancia.

14 Palabras que nos marcaron el destino

14 Palabras Sangre y Tierra tu camino

14 Palabras que nos han hecho reflexionar

14 Palabras por las que siempre hay que luchar

“Que nos marcaron el destino” es una consecuencia de las *14 Palabras*. Hay una personificación, se les otorga a las catorce palabras la capacidad de “marcar el destino”. En el primer verso “14 Palabras” se acompaña de una proposición que las califica como agentes del proceso “marcar”, que a su vez tiene como objeto “el destino” y como destinatario a una primera persona del plural.

Esta misma estructura se repite en el tercer verso causativo (dos veces “hacer”: las 14 palabras nos hacen “reflexionar”, donde esta última significaría el segundo “hacer” algo a alguien algo a alguien) se pone como proceso “reflexionar” y como agente del proceso nuevamente una primera persona del plural. Ese nosotros inclusivo, como antes, restringe a quienes no comparten “ese destino” y ese “reflexionar” y a su vez refiere al interlocutor directo que lo incluye como competente para comprender de qué se habla. Ambos verbos aparecen en pasado por lo que se puede establecer un eje temporal del presente y generar, a partir de la diferencia, la oposición del sujeto poético antes de las “14 Palabras” y después de las “14 Palabras”.

En los versos segundo y cuarto las estructuras son diferentes. En el segundo se encuentran dos sustantivos coordinados, escritos con mayúsculas yuxtapuestos a la frase nominal “tu camino”.

El complejo conglomerado ideológico que subyace tras “Sangre y Tierra” (Blut und Boden), acuñada por el escritor naturalista alemán Georg Michael Conrad en 1901, hunde sus raíces en una larga tradición de la propia identidad germánica y de su vinculación con el territorio. Ya Julio César había acuñado la visión del germano como bárbaro guerrero y cazador, apenas sedentarizado y sin sentido de posesión territorial. En el Renacimiento el humanismo alemán cargó a este

término de connotaciones positivas. Se revalorizó el ideal de pureza de sangre vinculado a un territorio definido que se hallaba presente en el viejo ideal griego de la autoctonía como instancia legitimadora en las contiendas bélicas. Se interiorizó la antítesis originaria entre germanos bárbaros y romanos civilizados para convertirla en una oposición entre la primitiva cultural rural tradicional y la denostada forma de vida de las grandes urbes, vinculadas a la industrialización y el progreso. A su vez, esta idea favoreció el antisemitismo, a través de la cual se identificó lo genuinamente nórdico (el campesino como representante rural), en oposición al tradicional nomadismo, encarnado en los judíos que adquirían territorios “cristianos” a su paso. El cultivo del terreno patrio era esencial dentro de la doctrina nacionalsocialista. El principal divulgador del concepto “sangre y tierra” fue Richard Walther Darré, quien asoció al nomadismo a un parasitismo de comerciantes indigno de la verdadera raza nórdica, fundamentado en teorías raciales que en consideraciones históricas. Aseguraba que los pueblos germanos habían tenido siempre la agricultura como base de su sustento, a diferencia de los celtas y eslavos: la unidad misma entre sangre y tierra era la causa esencial de su preservación racial, al menos hasta que la “vida urbana contaminadora de razas” (simbolizada en el asfalto) había empezado a amenazarla.

El argentino nazi Richard Darre (1985) profesaba sus ideales de “Sangre y Suelo” consecuencia de un fuerte vínculo que lo unía a las tareas agrarias que trasladaba a textos y discursos utilizados en el mundo nazi. En 1928 escribió “El campesino como fuente de vida de la raza nórdica” y dos años más tarde el mismo Hitler lo escoge como Delegado Político Agrario del Partido. Su idea expresada a través de las palabras “Sangre y Suelo” dieron origen a la teoría nacional-socialista, “Blu-

Blo" (Blut und Boden"), en la cual se defiende la propiedad de la tierra, se destierran las ideas cosmopolitas del cemento y se anima al hombre a nutrirse de su suelo. Por otra parte, el filósofo Hipólito Taine analizaba cualquier producción del hombre como producto determinado por raza, lugar y tiempo, ideas que se corresponden con el determinismo histórico desarrollado en el siglo XIX, en el positivismo europeo. Para lograr el fin de la prolongación de la raza, se revitalizó el derecho sucesorio germánico (Odal), según el cual, a diferencia de los bienes inmuebles, las tierras únicamente podrían pasar indivisas a un solo heredero varón y dicho heredero debía añadir un certificado que acreditase su pureza racial; y una vez concedida la tierra debía colgar en el portal de su casa una runa Odal, considerada la "la clave de la comprensión de la cosmovisión germánica", el símbolo de los valores "sangre y tierra".

Al mismo tiempo, la autosuficiencia, era otro de los principios fundamentales. Se perseguía no depender de la importación de alimentos.

Las ansias expansionistas del Tercer Reich se justificaban por la necesidad de albergar a una cantidad de población alemana cada vez mayor. Es así que propone la figura del campesino-soldado, al que se le dotaría de un campo armado para que defienda la tierra, a cambio de facilidades en todos los ámbitos del Estado (nuevas tierras, cargamento y hasta incluso la poligamia). En la propaganda nazi se dio un protagonismo al binomio en películas y pinturas, donde las representación del mal y el bien, coinciden con la idea de campo vs ciudad, sangre vs contaminación.

El nacionalsocialismo enalteció la pureza de la raza en comunión con un territorio definido. Se enfatiza en un mecanismo asociativo fundado en la alusión a términos

que el receptor ya conoce, a una fórmula familiar dentro del grupo. Es una reminiscencia cultural en donde la persona que recepciona el discurso sabe de qué se está hablando. La repetición de “14 Palabras” es una figura del discurso que da forma al estribillo y constituye una anáfora que enfatiza el *leit motiv* global del discurso. Apela a que el título quede en la memoria del receptor, inaugura una suerte de himno de batalla.

Tanto los sustantivos coordinados como la yuxtaposición a éstos de “*tu camino*” pueden leerse como un recorrido de sinonimia de las “14 palabras”, es decir en la acumulación de frases que para el yo poético tienen el mismo significado, la identificación de las “14 palabras” con la consigna alemana que alude al purismo racista y con el “*camino*” del tú – Lane, su mentor – que se corresponde con “el destino” marcado del nosotros inclusivo por las “14 palabras” de ese tú.

El cuarto verso une “14 palabras” a una frase preposicional causal (“*por las que...*”), que es complemento de la frase verbal con valor de obligación “*hay que luchar*”, ese carácter obligatorio cierra, como una conclusión, el estribillo a partir de la imposición, el deber, la necesidad que connota el recorrido iniciado desde la primera estrofa, donde se podría pensar en un campo semántico de significación dado a través de las conexiones entre: *razón, orgullo, destino, camino, reflexión y lucha*. Esa red de significados constituye fundamentalmente la línea que atraviesa el sentido fundado en las “14 palabras” de D. Lane, que justifican para el yo poético la necesidad de enfatizarlas. Además, la “lucha” tiene un protagonismo importante dentro de la cosmovisión nazi. *Mein Kampf* (Mi Lucha) fue escrito por Hitler durante los trece meses que pasó en la prisión. A través de él se pretende presentar una evolución de la vida del autor y su programa político. Tal como

señala Rosa Sala Rose (2003:259), fue el libro más vendido y menos leído de la historia alemana nazi. Porque la contundencia sonora de su título *Mein Kampf* es conocido en todo el mundo pero su contenido, tachado de dramático, novelesco y encasillado en “pura propaganda política”, no despertó el verdadero interés de los lectores. Hasta el mismo Hitler, al ver la reacción general, quitó importancia al libro y evitó su traducción literal al inglés y francés moderando sus comentarios. Aún así conocido como la biblia de la doctrina, *Mi Lucha* es uno de los elementos simbólicos más populares del nazismo y, es por eso que el uso de estas palabras de culto apela al universo de significaciones arraigado e ineludible para este pensamiento.

A su vez, en la frase se agrega un adverbio temporal “*siempre*” que subraya la no existencia de caducidad para estas “*14 palabras*”.

Por último, es necesario señalar la focalización de términos, que necesariamente se establece en el estribillo, donde el foco se centra en la frase repetida al inicio de cada verso “*14 palabras*” (por ello foco por posición inicial) y lo que se adjunta a ella, si bien se tematiza a partir de ella, destaca en los distintos versos, atributos (*marcar destinos* y *hacer reflexionar*), sinónimos (*sangre, tierra* y *camino* de Lane) y el deber ser (*deber luchar*) de las “*14 palabras*.”

Demuestra ser hijo de España

y no cambies tu camino

si no luchas por tu pueblo

eres polvo en el camino

demuestra ser hijo de Europa

*y no cambies tu camino
si no luchas por tu tierra
eres un traidor en el camino*

En el primer verso aparece el verbo “demostrar” que tiene por objeto “ser hijo de España”.

“Demostrar” está en segunda persona del modo imperativo y manifiesta una orden o pedido, que habla del ahora y está dirigida a ese receptor al que se le habla. El locutor le pide a quien habla que demuestre “ser hijo de España”, el concepto de vínculo directo, (co-sanguíneo) y la situación de inevitabilidad que tiene la relación biológica es la manifestación indiscutible de la identidad genuina. Luego se repite la misma petición, pero España se sustituye por una suerte de hiperónimo: “ser hijo de Europa”. Si bien la mención tanto de España como Europa puede pensarse como la inclusión de todos los que las habitan, esa totalidad queda recortada, limitada, desde el título y el contenido de la frase de Lane. No todos son incluidos en España o en Europa, sólo aquellos que mantienen su pureza sanguínea y comparten esa visión del mundo. Por lo tanto “España”, “Europa” y luego “pueblo” constituyen sinécdoques por las cuales se menciona el todo por la parte.

Por otra parte se usa la figura retórica de la personificación. Para atribuirle a “España” y a “Europa” la capacidad de tener hijos. La idea de ser hijo apunta fundamentalmente al determinismo biológico, la herencia genética que garantiza la filiación.

Hablar de “España”, además, tiene relevancia desde el aspecto histórico-político-social. La relación entre Catalunya y España a lo largo de la historia ha sido

compleja. Ya en el siglo XII, durante el gobierno del conde de Barcelona Ramón Berenguer III consolidó los términos “catalán” y “Catalunya” para denominar al conjunto de gente y tierras gobernadas bajo su influencia, un pueblo que hablaba un idioma propio y conservaba costumbres de sus ancestros. Si se analizan los diferentes momentos históricos que configuraron la identidad catalana, es sencillo determinar porqué se mantiene una relación marcada por la diferencia y la ruptura política, económica y cultural. Como explicar el proceso desde el comienzo, supondría enumerar siglos de acontecimientos, haremos un breve repaso de la historia reciente que ha incidido en la necesidad separatista de Catalunya del conjunto español. En 1923, Miguel Primo de Rivera instauró, con el apoyo de la monarquía y de amplios sectores de la derecha española, una dictadura que se prolongó hasta 1930. El nuevo régimen contó en su fase inicial con el apoyo de la burguesía catalana, y reprimió con dureza a los movimientos nacionalistas y al sindicalismo obrero. Intensificó el centralismo de Madrid, persiguió los símbolos de Catalunya, como el himno Els Segadors y la bandera, prohibió el uso público del catalán y declaró fuera de la ley a los partidos políticos. Eso fortaleció la cultura de la resistencia, tanto en el interior como en el exterior. La herencia de la dictadura fue la profundización del divorcio entre Catalunya y la monarquía, que apoyó en todo momento el proceso dictatorial; y entre la periferia y el centro peninsular. Al mismo tiempo se produjo una radicalización nacionalista de las clases medias y de la pequeña burguesía. Esta última representó el eje fundamental que vertebró luego la vida política en la región durante la segunda república e impulsó, junto a sectores del ejército y al propio rey Alfonso XIII, la caída de la dictadura de Primo de Rivera. Poco después, en 1930, España reconoció, a través del pacto de San

Sebastián, la necesidad de un régimen de autonomía política para Catalunya, una de las primeras veces que se reconoce el autogobierno. Dos años más tarde, se firma el estatuto de autonomía de Catalunya, la única manera de que la república tenga cierta viabilidad. Este modelo tuvo muchos opositores, no sólo entre los grupos de ideología fascista. El traspaso de competencias del estado a la Generalitat (gobierno catalán) fue lento y estaba lejos de acabarse cuando se produjo, en julio de 1936, la rebelión militar, el inicio de la Guerra Civil. El militar gallego Francisco Franco asume el poder en pos de ideales unificadores de la cultura y la lengua españolas- la cultura catalana y las de todas las autonomías regionales como las del País Vasco, donde se procura suprimir el Euskera y hasta se cambia de nombre calles de la región, y Galicia, y el galego. Años antes Luis Companys, presidente de la Generalitat de Catalunya, había denunciado la agresión política continua del gobierno de Madrid y podía presumir de una gestión política y económica de gran modernidad y muy progresista. En el lado opuesto, los pensadores y políticos fascistas, entre ellos José Antonio Primo de Rivera (falange española) pedía la “extirpación de los focos regionales que den a sus aspiraciones un sentido de autonomía política”. La dictadura, resultado de una cruda guerra civil se prolongó tres años, duró hasta 1975 y en ella se protagonizaron matanzas en todo el país. Los llamados “Hechos de Mayo”, hacen referencia a un enfrentamiento que se extendió a muchos lugares de Catalunya, con un saldo trescientos muertos y con un despliegue de cinco mil guardias de asalto, responsables de “pacificar” la zona. Las consecuencias de este hecho se manifestaron en la pérdida de la autonomía del gobierno catalán, sobre todo a partir del establecimiento del gobierno central en Barcelona en octubre de 1937.

Las relaciones políticas entre catalanes y gobierno central fueron tensas a partir de este momento. En la guerra y en la posterior dictadura impuesta, Franco recibió aviones, soldados, artillería de la Alemania nazi y aviones de la Italia fascista. Fueron décadas de sometimiento cultural, social y político. En este tiempo se liquidó el Estatut, y se cambió la orden que hablaba de la “unidad de la patria” y revirtió el traslado de las competencias del estado a Catalunya. Encarceló a políticos, pensadores y sindicatos aplicando duros castigos, lo que se tradujo en la urgencia de exilio de muchos de ellos. Expulsó a profesores, creó campos de concentración, habilitó nuevas prisiones. Los catalanes que vivieron fuera del país organizaron “casals” (casales), donde mantuvieron viva su “catalanidad”: editaron libros, periódicos, notas de opinión y discursos en su lengua, con el propósito de dar a conocer la represión que estaba sufriendo su país. Durante los 40 años que duró la dictadura de Franco, Catalunya sufrió la represión de su cultura, de sus derechos y de su estructura político-económica, lo que significó, una vez acabado el proceso, la reafirmación de un sentimiento de unidad del pueblo catalán y la necesidad de la memoria histórica como herramienta necesaria para la pervivencia de la identidad catalana. Se cambiaron nombres de pueblos, se desmembró el sistema político que había conseguido la Segunda República Española de Manuel Azaña. Se bombardeó Barcelona y se comenzó una larga y pesada estrategia de desgaste para imponer el español como lengua nacional y unificar la cultura.

Y no cambies tu camino

El verso comienza con una conjunción coordinante, “Y”, que añade una segunda idea: “no cambies tu camino”. Nuevamente el locutor conmina en una modalidad deóntica negativa a que el interlocutor no modifique su dirección, mediante la repetición del lugar común del camino como forma de concebir el mundo o ideología. Es una metáfora lexicalizada: “camino” pueden ser muchas cosas: la vida, la escuela, las ideas políticas, la religión, etc. La palabra se reitera en muchos versos con la misma pluralidad de sentido.

si no luchas por tu pueblo

eres polvo en el camino

La construcción con condicional, como su nombre lo indica, señala que para que se realice algo es necesario cumplir determinada condición. En este caso se presenta una condicional condicional negativa asociada a “luchas”. En “tu pueblo” se presenta el objeto de la lucha y se subraya la idea del colectivo (volk en alemán), un concepto fundamental para el nazismo, surgido de la idea romántica de pueblo, que permite sostener una identidad étnica, racial o cultural. En este caso, teniendo la referencia de “España” en el verso anterior podemos identificar que “pueblo” refiere al país, en sinécdoque, antes nombrado.

El “pueblo” representa, dentro del universo nazi, lo que Hans F. K. Günther analizaba como inherente a la herencia y la fuerza. Lo compara con el mundo animal, donde los ejemplares más capaces son apartados de aquellos con inferioridad de condiciones, y añade la limitación de la reproducción a los mejores.

“Pueblo, estado, herencia y selección” señala la cuestión de la *higiene hereditaria* como un punto clave en la consolidación de ese pueblo: “un ser humano noble, un alemán” (Günter: 1979). Cuando se refiere a la descendencia, no está hablando de un bienestar económico sino de una importancia biológica emparentada directamente con el mundo animal. Günther insiste en que no hay que avergonzarse de esta comparación, la naturaleza es la madre más sabia de todas. “Para una mejor receptividad de la instrucción y una más profunda capacidad de juicio”, aclara (Günter: 1979). Reniega de la instrucción indiscriminada, para el nazismo es una forma de disminuir la calidad de los hombres que verdaderamente “sirven” en la construcción de un pueblo sólido. El responsable y más importante engranaje de la sociedad es el campesino, la base vital del Estado y el pueblo. La tradición *völkisch* fue la semilla del nazismo europeo y estaba asociada a principios racistas y estereotipos antisemitas. Las consecuencias que el pueblo alemán pagó después de la Primera Guerra Mundial y la alineación causada por la República de Weimar posibilitaron que el movimiento de base *völkisch* comenzara su avance desde la periferia social al centro y trazara profundos surcos en la sociedad alemana. “Volk” significa “gente” o “pueblo” y encierra muchos significados. Hacia el siglo XIX, la palabra *völkisch* significó la condición de un pueblo que vive en armonía con su entorno natural. Esta idea era opuesta a la civilización corrupta y mecanizada de la ciudad moderna. En la propaganda nazi, el término cobró mucha relevancia: “volk” se convirtió en la denominación oficial para “comunidad de sangre” y raza que el nazismo se esforzó en instituir. El elemento central de esa comunidad sería la exclusión de aquellos sectores sociales que por “tener sangre contaminada” eran inadecuados para formar parte

de la comunidad. Por lo que “alimaña del Volk” pasó a denominar a los judíos e indeseables dentro de los discursos de nazis. A muchas otras palabras se les añadió el prefijo “volk” o se incluyó dentro de lemas, como la “furia volk”, para denominar la ofensiva nacionalsocialista o “volkswagen”, para nombrar al coche del pueblo.

*Demuestra ser hijo de España
y no cambies tu camino
si no luchas por tu pueblo
eres polvo en el camino
demuestra ser hijo de Europa
y no cambies tu camino
si no luchas por tu tierra
eres un traidor en el camino*

“eres polvo” añade una metáfora que se suele usar en la lengua popular, otro lugar común (“estoy hecha polvo, lo haremos polvo, etc). Se puede decir que “polvo” es empleado connotativamente como sustantivo axiológico peyorativo para dar cuenta de la consecuencia de no luchar por el pueblo. La condición presenta de ese modo una oposición donde no hay opción intermedia: luchar por el pueblo o ser “polvo”, cuya cadena de asociaciones puede establecerse con la nada, la destrucción, con la materia convertida en partículas pequeñas, disuelta e insignificante. Además si consideramos que ese polvo está “en el camino”, se enfatiza la idea de disolución. En los versos pares, en los que se repite el

sustantivo camino, no sólo se intensifica la importancia de la palabra, también se establece un recurso morfo-sintáctico llamado “paralelismo”, es decir la repetición de estructuras morfológicas y sintácticas que provoca que las oraciones ocupen el mismo espacio y continúen el juego sonoro de las palabras en rima.

La lucha dentro de la simbología nazi tiene una importancia fundamental que se irá viendo a lo largo del cancionero de *14 Palabras*. Es interesante ver cómo “lucha” aparece en contraposición al “ser traidor”. Esta relación referencial trae consigo una carga simbólica a través de la cual no aferrarse a la “lucha”, entendida como la principal herramienta para la victoria, trae como consecuencia convertirse en “traidor”, sustantivo de fuerte carga peyorativa que desvaloriza la posible situación del “tú”. En el siguiente verso, el enunciador repite el condicional negativo “si no” que tiene por objeto a “tierra” y ocupa el lugar que antes tenía “pueblo”, y la palabra que se reafirma es “lucha”, como uno de los pilares relevantes del texto.

demuestra ser hijo de Europa

y no cambies tu camino

si no luchas por tu tierra

eres un traidor en el camino

La última parte de la canción repite el patrón del primer verso, el verbo “demostrar” tiene como objeto “ser hijo de Europa”, una Europa personificada (igual que España en versos anteriores).

Se pueden interpretar dos instancias en esta parte de la canción: primero “ser hijo de España”, que habla del sentimiento de nación y luego “serlo de Europa”, continente al cual los skinheads locales ven también como país del sentimiento nazi. “Se calcula que sólo en Europa pueden existir 2.000 componentes de la HSN (Hammerskins, asociación skin head americana radicada en España)” (Salas: 2003). En mayo del 79 se crea el Rock Against Communism y, desde entonces, cada año se irán realizando recitales skins RAC en toda Europa. En los primeros años de los ochenta los grupos skins comienzan a extenderse por Europa y EE.UU., pero en Inglaterra la rigidez policial y el alarmismo de la prensa en su contra hacen muy difícil el panorama para el movimiento. En otros países, como en Alemania, se comienzan a crear leyes en contra de los skinheads neonazis. Pero tanto las disputas como la represión, en lugar de destruir al movimiento, lo hacen cada vez más grande y más fuerte. La muerte del neonazi británico Clive Sharp en manos de comunistas a finales del 1979 marcó un punto significativo en la historia de la unión. A partir de este momento, se creó la rama más conservadora: el RAC (Rock Against Comunism), lo que significó la revitalización del movimiento e impulsó un momento de crecimiento y expansión de los skinheads por Europa y Estados Unidos.

Orgullo Nacional

*Podemos ver nuestra nación
perdiéndose en la oscuridad
nuestro pueblo engañado
por esta falsa sociedad
¿Dónde está vuestro orgullo?
¿Vuestro sentimiento nacional?
¿Dónde está vuestra lucha
contra esta sociedad?*

*¡Orgullo Nacional!
¡Orgullo Nacional!*

*Comencemos a construir una
grande y fuerte nación
con una ética correcta con firmeza y convicción
comencemos a construir una
grande y nueva nación
y no estará sometida a los hijos de Sión*

¡Orgullo Nacional!

¡Orgullo Nacional!

No más paro ni más drogas

ni sociedad multiracial

no más prensa terrorista

manipulada por el capital

¡Orgullo Nacional!

¡Orgullo Nacional!

Estructura Formal

Esta canción tiene tres estrofas y tres estribillos que se repiten.

La primera estrofa presenta rima consonante en 2º y 4º verso (“oscuridad” y “sociedad”) y el resto lo componen versos blancos.

La segunda estrofa presenta rima consonante en el 2º, 3º, 5º y 6º verso (“nación”, “convicción”, “nación”, “Sión”).

La tercera estrofa presenta rima asonante en los tres últimos versos. El primer verso es libre.

El estribillo tiene una estructura sintáctica carente de verbo. Constituida por un sintagma nominal que tiene como núcleo el sustantivo “Orgullo” y como complemento el adjetivo relacional “nacional”, que presenta una cualidad

intrínseca del primero, entendido como lo natural a la nación en oposición a lo extranjero.

Podemos ver nuestra nación

perdiéndose en la oscuridad

nuestro pueblo engañado

por esta falsa sociedad

¿Dónde está vuestro orgullo?

¿Vuestro sentimiento nacional?

¿Dónde está vuestra lucha

contra esta sociedad?

El título “Orgullo nacional”, repetido en el estribillo, es una construcción muy usada dentro del discurso nazi y de la ultraderecha en general, que funciona dentro de la relación paratextual con ellos. Los nazis profesan la necesidad de promoverlo desde todos los ámbitos del Estado. “También la ciencia tiene que servir al Estado Racista como un medio hacia el fomento del orgullo nacional” (Hitler:1930), que se basa en no tener vergüenza de las clases sociales, en tener una Nación “moralmente sana”. Se lo define como un sentimiento elevado que remite a la conciencia de grandeza de un pueblo.

El enunciador se incluye dentro del texto con el nosotros inclusivo a través de “Podemos ver”, en primera persona del plural, que a su vez tiene por objeto a “nuestra nación”, lo que reafirma la pertenencia a un grupo con el posesivo y da

lugar a un avistamiento grupal metafórico. No es posible usar el sentido de la vista para ver la Nación ni tampoco que ella se “pierda en la oscuridad”, como añade en el siguiente verso. Usa el recurso de la personificación y connota, mediante una metáfora lexicalizada y el uso de “oscuridad”, una situación negativa, donde algo no va bien. Usualmente “perderse” hace referencia a algo negativo y más aún si es en un sitio sin luz. Existe la idea de “perderse” distanciada de “perder” algo. Se trata de una cuestión más psicológica, ideológica y hasta espiritual-interior que física. Cuando alguien “se pierde”, se hace referencia a la falta de control de las acciones, a la carencia de dirección, valores, honor, etc. Sería lo opuesto a “encontrarse” a uno mismo. Además, “perderse en la oscuridad” refuerza el sentido del verbo en el uso lexicado, en la frase hecha de quien “se pierde”. El enunciatario se identifica por el posesivo “nuestro” como parte de un “pueblo engañado”. El adjetivo subjetivo axiológico peyorativo proviene del verbo “engañar” y deja una huella en la que el yo poético se deja ver en el texto. La preposición “por” denota causalidad y tiene por objeto a “esta falsa sociedad”. Por su parte, los adjetivos evaluativos axiológicos reflejan juicio de valor personal del enunciatario, aluden particularidades de su competencia cultural. Pone en oposición, mediante una relación semántica referencial, un “pueblo engañado” y a una “falsa sociedad”; un inocente y un culpable, los esclarecidos (“el pueblo engañado”) y los que no lo son (“esta falsa sociedad”). Construye al “Otro” como contrario a la verdad, capaz de engañar con las apariencias. Luego cambia la voz, se desmarca del enunciado y recupera la segunda persona del plural, manifestando un valor afectivo derivado del significante tipográfico (¿?), donde pregunta de forma retórica y mediante una intertextualidad con el título de la

canción “¿Donde está vuestro orgullo?”, identifica al “Otro” en el posesivo, se diferencia de él. En esta ocasión en el enunciado se modaliza una relación social, de tendencia aleccionadora y acusatoria, con el uso de una argumentación reflexiva. Continúa con otra pregunta que complementa la anterior y conforma una rima semántica, “orgullo” en el 5º verso y “nacional” en el siguiente. La repetición del posesivo “vuestra/o”, reafirma la posición del enunciatario respecto del alocutario, las preguntas no buscan una respuesta, sino indicar ausencia de los elementos citados: “orgullo” y “sentimiento nacional”, dar énfasis a esta carencia. La serie de versos acaba con “lucha contra esta sociedad”, la sociedad a la que antes se subjetiviza con “falsa”, aquí se indica su posición, mediante un demostrativo, que es “esta” y no “otra”; y es señalada en oposición a través de la proposición “contra”. Opone “vuestra lucha” a “esta sociedad”. Las interrogaciones constituyen así un reto, un reproche y una provocación a la acción.

En el estribillo se usan signos tipográficos (¡!) que connotan la emotividad del enunciatario, un recurso, junto a la repetición, muy común en las canciones populares que enfatiza los momentos claves.

*Comencemos a construir una
grande y fuerte nación
con una ética correcta con firmeza y convicción*

Se vuelve a identificar a la primera persona del plural donde se inscribe el enunciatario, “Comencemos a construir”, frase que se repite en el 4º verso, usando el recurso del paralelismo, donde se reitera la estructura morfológica y

sintáctica; la anáfora (repetición de una palabra) y la conversión (elementos que repiten hasta el final del párrafo). El primer verso tiene como objeto “una grande y fuerte nación”, construida con el recurso del hipérbaton con el fin de mantener la rima consonante con el tercer verso: el orden de las palabras es lógico, se entiende que la forma correcta sería: “una nación grande y fuerte”. Los dos adjetivos calificativos axiológicos enseñan cualidades inherentes al sustantivo. La elección del verbo “construir” puede entenderse como una alusión a la idea de progreso, esperanza, mejora, renovación. Por su parte la proposición “con”, funciona como suma de características e indica lo que debe tener el sujeto del párrafo, la nación. La “ética”, lleva a una serie referencial inmediata, implica moral, virtud, deber, felicidad y buen vivir, y la subjetivación evaluativa resultante de “correcta”, connota un juicio del enunciatario, en contraposición a “incorrecta”, la construcción de la “otra” como diferente a la “nuestra”. A ella se añaden dos sustantivos que se relacionan a conceptos como constancia, entereza, convencimiento, a no dejarse dominar ni vencer, a la adhesión a ciertas ideas (“firmeza y convicción”). La inclusión de estos elementos indican que para el enunciadore son las carencias que actualmente sufre la nación.

*comencemos a construir una
grande y nueva nación
y no estará sometida a los hijos de Sión*

En los versos que siguen se añade el adjetivo “nueva” que implica la existencia de una nación actual que no se ajusta a las pretensiones del sujeto de discurso. La

conjunción “y”, añade, en tiempo futuro y con el uso de un adjetivo afectivo peyorativo derivado del verbo “someter” (“sometida”); una acción futura en la línea de tiempo del discurso (“no será sometida”), que tiene por complemento “a los hijos de Sión”. “En diciembre de 1901 un oscuro personaje conocido por el alias de *Serguéi Nilus* tradujo al ruso unos textos que en conjunto se titularon *Los Protocolos de los sabios de Sión*. Un libro que demostraba la conspiración judía, de carácter planetario, para hacerse con el dominio absoluto del mundo. Como toda buena mentira, los Protocolos tienen un germen de verdad, constituyendo una amalgama de documentos inventados y genuinos panfletos políticos de carácter más o menos revolucionario que se distribuían por las convulsionadas calles de la Europa del siglo XIX” (Camacho:2005). La relación con textos antiguos designa una situación de intertextualidad, y connota una intención de oponerse al “otro” (“los hijos”) y de señalarlos como el enemigo. El uso de una reminiscencia histórica como Sión, indica que la batalla tiene al mismo contrincante hoy que ayer; y que el alocutario dispone de un conocimiento previo, de los códigos y símbolos para descifrar el mensaje, es un receptor competente.

No más paro ni más drogas
ni sociedad multiracial
no más prensa terrorista
manipulada por el capital

La última estrofa está modalizada como si se tratase de un discurso electoral, una proclama. “No más” no sólo ocupa un lugar en el juego sonoro anafórico, también

repite el recurso del paralelismo (1º y 3º) reforzando la enumeración e indicando un punto en el tiempo del enunciado, un cambio de estado, un ahora donde conviven el “paro”, las “drogas”, una “sociedad multirracial” y “la prensa terrorista manipulada por el capital” y un después señalado con el “no más”, donde esa convivencia cambie. Esta enumeración reúne lo que liga al OTRO y por tanto, lo configura, a la oposición. Esas características que se añaden al enemigo, lo construyen como diferente al YO poético del discurso. A diferencia del resto de la letra, en esta parte se incluye un sustantivo (“paro”) que hace referencia a la historia reciente de España. Nombra al Seguro de Desempleo creado por el gobierno socialista, que gestiona la Seguridad Social española, un sistema que en los últimos años ha sido cuestionado por la opinión pública de derechas: el número de personas sin trabajo que cobra esta prestación ha crecido considerablemente producto del alto índice de desempleo. Pone en una situación de equivalencia a “paro”, “drogas”, “sociedad multirracial”, “prensa terrorista manipulada por el capital”; construcciones léxicas con sustantivos de carga peyorativa, una red de significados que podríamos asociar al tiempo en que se emite el enunciado, a la democracia, al gobierno de los “otros”.

Vieja Europa

*Nuestra Europa sufre una gran represión
paro delincuencia miseria y corrupción
joven nacionalista esta es la rebelión
no te rindas jamás lucha por tu nación*

¡No te dejes humillar!

¡Vieja Europa despierta ya!

¡No te dejes humillar!

¡Vieja Europa despierta ya!

*Nuestros antepasados trabajaron estas tierras
su herencia nos dejaron*

*Trabajo, Sangre y Tierra
orgullosos de nuestra historia
tenemos que luchar
nuestra arma es la verdad,
nuestro lema la lealtad*

¡No te dejes humillar!

¡Vieja Europa despierta ya!

¡No te dejes humillar!

¡Vieja Europa despierta ya!

Unamos nuestras brazos hermanos Europeos

Con sudor y sacrificio

todos juntos venceremos

Unamos nuestras brazos hermanos Europeos

Con sudor y sacrificio

todos juntos venceremos

¡No te dejes humillar!

¡Vieja Europa despierta ya!

¡No te dejes humillar!

¡Vieja Europa despierta ya!

La canción tiene siete estrofas. Repite tres veces el estribillo.

Los dos primeros versos tienen la misma rima consonante (“corrupción” y “nación”) (“represión” y “rebelión”).

El estribillo, presenta dos versos con rima asonante (“humillar” y “ya”).

La cuarta estrofa tiene cinco versos. Las dos primeras frases tienen rima asonante (“Tierra” e “historia”). El 4º y 5º verso presentan rima consonante (“verdad”, “lealtad”).

La quinta y última estrofa tiene rima asonante (“Europeos”, “venceremos”).

*Nuestra Europa sufre una gran represión
para delincuencia miseria y corrupción
joven nacionalista esta es la rebelión
no te rindas jamás lucha por tu nación*

El título de la canción introduce el adjetivo “vieja” desde un enfoque particular, que se opone al lugar común de resistencia naturalizada de la juventud frente a “lo viejo” El adjetivo se puede pensar en una dualidad peyorativa/elogiosa. Por un lado, la vejez, en muchas culturas, es símbolo de sabiduría, experiencia y respeto; pero, por otro lado, desde una mirada moderna, para la cual lo viejo es desechado, representa todo lo que debe ser sustituido por lo nuevo. “Europa”, además de representar un continente occidental involucrado de forma decisiva en las Guerras Mundiales; es, para el enunciatario, el centro, lo más puro de la raza blanca, el responsable de aportar la evolución. el que debe aportar más fuerzas evolucionarias. Además, “Vieja Europa” connota una intertextualidad vinculada a los discursos de ultra-derecha, a ciertas declaraciones de la Iglesia y a textos del nacionalsocialismo. Se otorga valor al antes en contraposición al ahora. Se plantea la oposición pasado-presente y el futuro necesario y solicitado es una vuelta a ese pasado idealizado. El enunciatario usa el nosotros inclusivo mediante el deíctico posesivo “Nuestra”, por el que no sólo manifiesta un sentido de pertenencia sino la identificación de un grupo, en donde incorpora al receptor en referencia al emisor. El primer verso, además de estar hablando del continente occidental en el que el locutor se instala como YO y desde el cual lo exhorta, establece una personificación a través de la cual le atribuye a Europa la

capacidad de “sufrir”. Europa sufre una gran represión. Este sustantivo derivado del verbo “reprimir” tiene una carga peyorativa que se enfatiza por el adjetivo evaluativo no axiológico “gran”. Luego enumera, omitiendo signos ortográficos, lo que podemos interpretar como cuatro consecuencias-objeto de la gran depresión. El paro, la delincuencia, la miseria y la corrupción son sustantivos subjetivos desvalorizadores que, además de reparar en la rima consonante (depresión/corrupción) reforzando su equiparación, cargan con una significación vinculada al presente. Se plantea un juego temporal, donde en el primer verso se apela al pasado y a nacionalismos de derecha, valorizados por los sectores conservadores que recurren a la idealización del pasado y al problema de la tradición perdida. Con el uso de “Vieja Europa”. En esta segunda estrofa, se enumeran conceptos que se vinculan directamente a la actualidad, dentro de los cuales se inserta “el paro”: situación que vive más de un 25% de la población que no tiene trabajo y cobra un seguro de desempleo en función de los aportes que ha generado en sus últimos años de actividad. propio de la realidad actual. Además, se apela a la competencia del alocutario quien, se estima, conoce el funcionamiento de las prestaciones civiles de la democracia española de hoy. Del paradigma de significantes en el uso de la jerga política y en el vocabulario periodístico, el locutor escoge “delincuencia” en lugar de “inseguridad”, y “miseria”, en lugar de “pobreza” o “deterioro social”. Se trata de una conceptualización del mundo a través de la selección léxica: el locutor establece una red semántica tal que evidencia su competencia ideológica de rechazo por la situación europea actual a través de esta selección léxica.

En el primer verso, ya se había detectado una identificación del locutor con un colectivo (“Nuestro”). Ahora el enunciado presenta al “joven nacionalista”, como agente destinatario de la exhortación, como interlocutor directo del locutor del proceso. La doctrina nazi cree fundamental la educación e inculcación de la responsabilidad y la fe en su “credo ideológico” (Hitler:1930) y el valor de confesar sus faltas. La puesta en marcha de políticas de formación juvenil es la instancia posterior a la transmisión del sentimiento de raza, el significado de la pureza de sangre y su “necesidad”, sólo de esta manera, insiste Hitler en *Mi Lucha* (1936), se establecerán las condiciones para la conservación de los fundamentos raciales y el desarrollo cultural.

Si se hace referencia al tiempo verbal, en modalidad imperativa se evidencia la intención del enunciatario: enseñar cuál es “la verdad”, aleccionar, dirigir. El demostrativo “esta” señala un tiempo presente, el momento presente de la enunciación, y lo identifica como “la rebelión”, la que se exhibe como urgente desde ese presente enunciativo y, a su vez, hace referencia deícticamente a la lucha de los jóvenes nacionalsocialistas en la actualidad. El sustantivo “rebelión” está vinculado a la relación con un momento de cambio, de rechazo a la autoridad, de insubordinación, de resistencia armada. Es interesante detenerse en la oposición “rindas” / “lucha”, dos palabras habitualmente presentes en las letras de *14 Palabras*. El enunciado sigue identificando al joven nacionalista como receptor a quien se interpela: “no te rindas jamás lucha por tu nación”. La conjugación verbal en presente indica una orden sin fecha de caducidad, un presente de mandato: siempre “debes luchar por tu nación”. Por su parte “jamás”, es un adverbio de tiempo que forma parte de una modalización lógica donde se

manifiesta una certidumbre inapelable. Rendirse y luchar, por otra parte, forman parte de tópicos comunes bélicos, con valores opuestos, cuya contraposición se establece con la negación doble en el primero (no rendirse jamás).

¡No te dejes humillar!

¡Vieja Europa despierta ya!

Si bien no se presenta convencionalmente como el estribillo de la canción, la modalidad deóntica, reforzada por la modalidad de enunciación exclamativa de ambos versos, hacen que funcionen como tal. No vuelven a repetirse pero se destacan en intención y énfasis. Se puede identificar al enunciatario; al receptor del mensaje, a quien se está indicando la acción y a un tercero, a quien no se nombra. La oposición pasado / presente establecida desde el comienzo evidencia que la lucha y la oposición debe darse con la situación actual, es la Europa “nueva” la que tiene “paro”, “delincuencia”, “miseria” y “corrupción”, es esa Europa la que puede humillar al joven nacionalista. El segundo verso tiene por receptor a “Vieja Europa”, donde nuevamente se la personifica, mediante una modalidad deóntica, y se la insta, en una metáfora verbal, a despertar. Por un lado, Europa se trata de uno de los primeros territorios “civilizados” del mundo, en donde se asentaron los romanos en época de la “polis” y se comenzaron a gestar las primeras organizaciones socio-políticas y económicas. Referirse a la vieja Europa implica la valoración de ese territorio fundante de lo “civilizado”, genuino y puro que se ha corrompido en la actualidad. La antigüedad proporciona autoridad y privilegios respecto de la pertenencia, al momento de tomar decisiones o

apropiarse de territorios. El enunciado, de orden imperativo, le exige al continente que “despierte ya”, lo que implicaría -literalmente- un estado de letargo o sueño, y -metafóricamente- una sumisión a valores indeseables, contrapuestos a los del viejo continente. Se representa así algo más que la actividad de dormir, habla del darse cuenta, del reaccionar o tomar cartas en el asunto. Esta significación tiene que ver con el mundo de las frases lexicalizadas, donde este verbo se usa como metáfora de cambio. Existe una oposición entre el “estar dormido” o “despierto”, entre “realidad/sueño”, se entiende con una connotación peyorativa la idea de dormirse.

*Nuestros antepasados trabajaron estas tierras
su herencia nos dejaron*

Aquí se revela la presencia del locutor como parte de un colectivo con el posesivo “Nuestros antepasados”, en el que se identifica un nosotros inclusivo. El enunciatario indica que tienen los mismos antepasados y que todos ellos “trabajaron” estas tierras. Se incluye en un grupo que, según el enunciado, tienen el mismo origen y la misma forma de ganarse la vida. Cuando señala “estas tierras”, si consideramos la identificación del locutor con el sujeto empírico, podemos decir que habla de Catalunya, región donde ha crecido el grupo en cuestión. El hecho de “trabajar la tierra” también se suele usar como metáfora y hace referencia no sólo al arado, cultivo y labores ligadas directamente al campo, sino a la sociedad, organización política, la adquisición de riquezas, el ámbito cultural y el progreso, la educación, etcétera. Continúa con “su herencia nos

dejaron”, donde aparece el posesivo para volver a mencionar a los antepasados, identifica su inclusión en el grupo con el demostrativo “nos” y emplea “dejar” metafóricamente como la acción de legar, otorgar. El colectivo en el que se incluye parece compartir el mismo origen social y les adhiere los mismos objetivos e intereses. Lo hereditario es fundamental en el racismo. Desde el nacionalsocialismo se habla de la “herencia histórica” y de la “herencia genética”, la herencia da la pureza. Esta idea conecta con el siguiente enunciado enumerativo: “Trabajo, Sangre y Tierra”.

Trabajo, Sangre y Tierra
orgullosos de nuestra historia
tenemos que luchar
nuestra arma es la verdad,
nuestro lema la lealtad

La estrofa siguiente habla de “Trabajo, Sangre y Tierra”, tres conceptos en letras que realzan su importancia con el uso de mayúsculas. Se pueden señalar “Trabajo” por un lado y el binomio “Sangre y Tierra” como relevantes en la simbología del nazismo. Acuñada por el escritor naturalista alemán George Michael Conrad en 1901, este estandarte de la ideología, está vinculado a la identidad germánica y a la relación con el territorio. Decía que la sangre era la principal prueba de la pureza racial. Defendía “la autoctonía como instancia legitimadora en las contiendas bélicas” (Sala Rose:2003:335). Tiempo más tarde, se cambió la idea de lo autóctono por la teoría de la ocupación aria. Sangre y

Tierra connotan un sentido por la preservación de la raza. Estos valores son parte de la historia del nacionalsocialismo, constituyen motivo de orgullo, de ahí que el adjetivo evaluativo axiológico “orgullosos” manifiesta una posición afectiva del locutor y el grupo al que pertenece. Se refleja una particularidad de la competencia ideológica del colectivo en el que enumeran estos tres conceptos como productores del sentimiento de “orgullo”, palabra que se repite en los textos nazis y que representa un deber para sus defensores. La historia es otro aspecto importante dentro de la doctrina. Siempre se la señala como un bastión de batalla, como un aval. Los primeros conquistadores y la “Vieja Europa” son parte de una historia del mundo que los postula como los primeros, los privilegiados. Hitler en *Mi Lucha*, señala la enseñanza de la historia como una responsabilidad para el porvenir. “Los jueces del este Estado pueden condenarnos tranquilamente por nuestras acciones; más, la Historia, que es encarnación de una verdad superior y de un mejor derecho, despreciará un día esta sentencia, para absolvernos de toda culpa” (Hitler:1930:409) En la historia de los dictadores, la justificación de sus actos se repite: la historia los absolverá, les dará la razón.

Como si se hablase a sí mismo, el yo poético incluido mediante el nosotros inclusivo en el deber del “tener” (modalidad deóntica: implica una orden), vuelve a incidir sobre la necesidad de “luchar”. La “lucha” es una palabra que describimos con anterioridad como una de las que constituyen las tópicos más comunes dentro de las palabras nazis. Luego, el enunciatario señala, mediante una metáfora: “nuestra arma es la verdad”. Se entiende que el locutor manifiesta su presencia en el texto junto al colectivo y se atribuye la posesión de “la verdad”, la transforma en un objeto con el que poder luchar. Cuando escoge esta palabra y no otra, está

creando una diferencia del “otro” al que, implícitamente, le añade otro tipo de armas: las opuestas, las que no tienen la verdad, las falsas, las mentirosas. Lo que también se lee en la siguiente frase, en la que “nuestro lema es la lealtad”. Aquí se pueden identificar dos palabras relacionadas que ejercen la rima: “verdad”/“lealtad”, dos valores que el enunciario, incluido en el nosotros, dice tener. Por un lado, la verdad como arma con la que luchar y, por el otro, la lealtad, entendida por Hitler como una de las mejores cualidades de la organización administrativa en Alemania, como el lema. “Se impone darle aspecto a toda significación que merece: Lealtad, espíritu de sacrificio y discreción son virtudes indispensables a un gran pueblo; virtudes cuya enseñanza y cultivo en la Escuela tienen más importancia que muchas de las asignaturas que llenan los programas escolares” (Hitler:1930:247), así explica la relevancia de la lealtad en la sociedad germana.

Unamos nuestros brazos hermanos Europeos

Con sudor y sacrificio

todos juntos venceremos

En la mayor parte de esta canción, el locutor se hace explícito respecto de la cuestión ideológica más que en otros textos. En este caso, en forma de proclama, alienta a que unan sus brazos, metáfora a través de la cual se alienta a la unión como forma de fortalecerse. Los nombra en un apelativo como “hermanos Europeos”, donde vuelve a emplear una metáfora de alusión al origen común y sinécdoque que nombra el todo por la parte: pues “europeo” es el de la “vieja

Europa”, el que tiene sus antepasados con pureza de sangre. Y, además, pone una mayúscula en el gentilicio que le añade notoriedad. La estrofa constituye una exhortación a los europeos nacionalistas a que unan sus fuerzas, que luchen en la misma dirección, que reúnan el deseo colectivo. Luego añade “Con sudor y sacrificio todos juntos venceremos”, con una modalidad lógica de certeza. Semánticamente, “sudor” y el “sacrificio” están ligados. Hacer un sacrificio es realizar esfuerzos que comprometen el cuerpo, lo terrenal implicado, por lo cual el acto de sudar, aún en sentido connotativo, es un efecto necesario del trabajo de resistencia, de lucha y abnegación. Asimismo, el sudor se puede leer en la vinculación de éste a la fuerza del trabajo, al mundo del obrero. En la época del gobierno nacionalsocialista, Hitler pedía a Alemania “el sacrificio de los intereses culturales por una preparación militar” (Hitler:1930:365), afirmaba que todo sacrificio por la libertad política estaba justificado y que ningún sacrificio sería demasiado grande para la consecución de los fines del movimiento. El cometido de “vencer” se emparenta a la idea de la lucha, ambas muy presentes en la discursividad de la doctrina nazi.

Nuevo amanecer

*Ya amanece el día del ataque final
batallones que ya marchan
ya no habrá ni un paso atrás
bajo el cielo rojo, ensangrentado
lucharemos por Odín estamos, preparados*

*Marcharemos hacia adelante
nuestra lucha es constante
se acercan tiempos de guerra
Victoria o Valhalla nos esperan*

*Tyr y Odín guían nuestras espadas
la lealtad será recompensada
en el horizonte vemos la salvación
Sangre eterna si mi vida doy, por mi nación*

*Marcharemos hacia adelante
nuestra lucha es constante
se acercan tiempos de guerra
Victoria o Valhalla nos esperan*

*Está al llegar la eterna victoria
nuestra Sangre alcanzará la gloria*

cerveza ya en cuernos
victorias celebramos
por el pueblo de midgard
nosotros ya brindamos

Marcharemos hacia adelante
nuestra lucha es constante
se acercan tiempos de guerra
Victoria o Valhalla nos esperan

Estructura formal

Cuenta con seis estrofas. Se repiten tres veces el estribillo.

La primera estrofa cuenta cinco versos. El 1º y el 2º tienen rima asonante (“final”/”marchan”). El 4º y el 5º, tiene rima consonante (“ensangrentado”/”preparados”). En la segunda estrofa, presenta rima consonante en el 1º y 2º verso (“adelante”/”constante”) y asonante en el 3º y 4º (“guerra”/”esperan”).

La cuarta estrofa tiene rima consonante en el 1º y 2º verso (“espadas”/”compensada”) y repite en el 3º y el 4º (“salvación”/”nación”). “Victoria” y “gloria” presentan rima consonante en el 1º y 2º verso de la quinta estrofa. El 3º y el 5º tienen rima libre (“cuernos”/”midgard”) y el 4º y “6”, rima consonante (“celebramos”/”bridamos”).

Ya amanece el día del ataque final

batallones que ya marchan

El nombre de la canción, “Nuevo amanecer”, puede pensarse como un lugar común metafórico para calificar el comienzo de una etapa de inicio de algo, es decir que forma parte del grupo de las frases hechas, lexicadas. Representa un nuevo comienzo, un renacer, un volver a empezar, una nueva oportunidad. Por lo cual se manifiesta un proceso temporal, la contraposición entre un antes y un después, algo que se deja atrás, que se supera por una posibilidad de cambio, por un tiempo mejor. La imagen metafórica del título se retoma en los primeros versos para formar parte de una metáfora continuada que desarrolla el avance del ejército de Odín hacia una batalla épica, mitológica, que sirve como modelo ejemplar bélico. El adverbio de tiempo “ya” denota urgencia, proximidad. Se hace referencia al “día del ataque final”, del que no hay más datos, por lo cual, una vez más, desde la canción, se prefigura un receptor competente que entiende la referencia. Tampoco se sabe quién es el objeto de ese ataque. Habla una primera persona en un nosotros inclusivo.

“Ataque” es un sustantivo frecuente en la jerga nazi, ya que el significado de la guerra, del enfrentamiento con armas, es decisivo para lograr el objetivo nacionalsocialista de expansión y purificación. Al añadir el adjetivo “final”, da por supuesto, por un lado, que hubo más ataques predecesores, que es una batalla que se viene librando con anterioridad. Por otro lado, que no habrá más, porque es la decisiva, la última. Idea que permite dar sentido a la conceptualización de una nueva situación (“Nuevo amanecer”). Toda la canción configura una red

semántica de guerra, constituye una isotopía de significados relacionados con lo bélico: ataque, batallones, ensangrentados, lucharemos, marcharemos, lucha tiempos de guerra, espada, victoria, nuestra sangre, gloria...

ya no habrá ni un paso atrás

bajo el cielo rojo, ensangrentado

lucharemos por Odín estamos preparados

Se puede seguir trazando un camino de la temporalidad mediante el adverbio “ya”, presente por tercera vez y, en este caso relacionado a una metáfora que implica no dejarse vencer, no retroceder. La significación de “dar pasos hacia atrás” en la lengua coloquial hace referencia al retroceso frente a los obstáculos. Por otra parte, en este contexto bélico y de lucha por imponer un sistema de ideas, “dar un paso atrás” también hace referencia a la cobardía, al fracaso, a la falta de éxito, a la ausencia de progreso. Si se dice que “ya no habrá ni un paso atrás”, el futuro marca una diferencia con el tiempo pasado en el cual ese paso atrás fue dado. Es sabido que en la Segunda Guerra Mundial, el Ejército Alemán no resistió los ataques soviéticos y no consiguió liberar Berlín, lo que empujó a su principal líder al suicidio, al abandono de la lucha. El verso “bajo el cielo rojo, ensangrentado”, constituye una metáfora que hace referencia al color estereotipado que se le otorga a la sangre (imagen cromática enfatizada) con otro adjetivo, “ensangrentado”, en una clara redundancia. Además se personifica el cielo al atribuirle la capacidad de estar herido, de poder emanar sangre. Es importante el hecho de mencionar a Odín, dios de la guerra y de la muerte en la mitología

nórdica, como ideal de la lucha. Recordemos que el protagonismo de Odín se extendió en el romanticismo alemán, fundamentalmente como principal figura de óperas épicas (*El anillo de los Nibelungos* de Richard Wagner) y fue usado como símbolo de los neo-nazis y supremacistas blancos, entre otras razones, por ser la divinidad de ideal guerrero, que concibe la guerra como forma natural de existencia. Popularizado por el Ku Klux Klan, fue adoptado por el National Front de Inglaterra, y por el grupo Skrewdriver para representar el “orgullo blanco”. Es común encontrar la Cruz de Odín en panfletos, webs o discursos nazis. Se cree que es uno de los símbolos más antiguos del mundo y que originó lo que más tarde sería la esvástica. Está formado por una cruz dentro de un círculo que representa el calendario solar y que originalmente, significaba: el movimiento de la vida, el buen augurio, la acción del “principio del mundo”, el centrifugado y centrípeto, el movimiento del centro hacia fuera, el principio y el fin, entre otros. Aunque se trata de un elemento milenario, que se reconoce presente en las comunidades más diversas del planeta desde la Edad de Piedra, su asociación a los grupos nacionalistas es innegable y aún se sigue debatiendo sobre la prohibición de su uso.

La incorporación de las figuras y los conceptos de la saga épica-mitológica (Odín, Valhalla, Tyr, Midgard) establece una genealogía de pertenencia, una apropiación nazi de esa línea que enfatiza la pureza por relación directa con los ancestros del mito de origen.

*Marcharemos hacia adelante
nuestra lucha es constante
se acercan tiempos de guerra
Victoria o Valhalla nos esperan*

*Tyr y Odín guían nuestras espadas
la lealtad será recompensada
en el horizonte vemos la salvación
Sangre eterna si mi vida doy, por mi nación*

Se vuelve a mencionar a Odín, pero esta vez junto a Tyr, uno de sus hijos en la mitología nórdica, dios del combate simple, la victoria y la gloria heroica. Se le atribuye la acción de “guiar” las luchas, mediante una metonimia donde se reemplaza “luchas” por las armas con las cuales se combate (“espadas”) en el siguiente verso, se dice que “la lealtad será recompensada”; “la lealtad”, sustantivo elogioso, valorizador, se presenta con un determinante definido, es decir que no se le atribuye directamente a una persona. A su vez se presenta en una hipálage, por la que la acción de recompensa se atribuye a la lealtad en lugar de a quienes son leales. En el cuarto verso de esta estrofa, la condicional en primera persona del singular aclara cuál es la recompensa: “sangre eterna”, un juego metonímico y de elipsis en el que la sangre es “sangre pura” y sustituye a las generaciones que sostienen esa lucha.

La figura retórica de la metonimia presenta la “sangre” como el lugar en el que se deposita la pureza racial, de ahí que se presente como recompensa si se lucha, si

se da la vida. A través de la frase lexicada, se remite al universo semántico bélico, al patriotismo y la lealtad.

*Está al llegar la eterna victoria
nuestra Sangre alcanzará la gloria
cerveza ya en cuernos*

Esta estrofa comienza con una referencia temporal de proximidad (“está al llegar”) y presenta a la “eterna victoria” en una personificación. Se repite el adjetivo, “eterna”, usado en relación a “sangre” en la estrofa anterior, refirmando el concepto de validez a través de los tiempos. En la siguiente frase, “nuestra Sangre” (siempre en mayúsculas) tiene el valor metonímico, añadido por el nacionalsocialismo, que la convierte en raza. Quien “alcanzará la gloria” será la lucha nazi, expresada mediante una metáfora donde no se explica cómo se logrará ni qué significa la gloria en sí misma. Podría leerse como una victoria cuya celebración se hace con “cerveza ya en cuernos”. La bebida se presenta como sinónimo social de celebración la cultura alemana, con la afirmación de saberse conocedores del triunfo de antemano, por eso el uso del adverbio de tiempo “ya” y el uso de cuernos para beber, una reminiscencia cultural que pueda asociarse a los vikingos nórdicos (Odín, Tyr, Bauldr, Frey, etc), a los dioses griegos o cualquier cultura milenaria. La cerveza se considera para de una tradición muy antigua que tiene como precedente a los celtas y el llamado “hidromiel” en el 1700 a.c, que consistía en una mezcla de agua y miel, con un 10% de graduación alcohólica. Antes de conocer el lúpulo, los alemanes usaban hierbas aromáticas y plantas del

campo, logrando una cerveza más ligera, de poca duración y no apta para transportarla. En el siglo XII, el rey Juan Primus, combatió el hambre de su pueblo con el cultivo de cebada e impulsó la fabricación de la cerveza como hoy se conoce. A partir de este momento, la diversificación y popularización de esta bebida creció sin freno, y ocupó el lugar predilecto en las celebraciones germanas. La trama de verbos explica una victoria, en presente, que “está al llegar”; una gloria, en tiempo futuro que se alcanzará; y el presente otra vez, con la “cerveza en cuernos”, celebrando.

En el final se insiste con el triunfo “victorias celebramos” y “por el pueblo de Midgard”, el mundo de los hombres creado por los dioses Odín, Villi y Ve tras el combate con el gigante Ymir. Cuenta la mitología que con las partes del cuerpo del gigante construyeron la “tierra del medio”, usando su sangre, piel, sudor, huesos para dar vida al mar, las costas, los campos, etc. En los verbos de la estrofa final se da la ambigüedad presente/pretérito, posibilidad dada por la primera persona del plural (Yo celebro, brindo / nosotros celebramos, brindamos = en presente y Yo celebré, brindé / Nosotros celebramos, brindamos = en pretérito). Esta ambigüedad que se presenta a través de la conjugación de la primera persona del plural permite hacer alusión a dos lecturas: ya han celebrado antes, celebran ahora; ya han brindado antes, brindan ahora. De ese modo se fusionan el triunfo mítico y el triunfo histórico del presente.

victorias celebramos

por el pueblo de midgard

nosotros ya brindamos

Hijo de Odín

*He tenido que nacer
con el corazón duro como el acero
para no decaer al ver morir todo lo que quiero
invocando a nuestros Dioses
fuerza en la lucha yo les pido
nuestra Sangre será eterna
para defenderla he nacido*

*Hijo de Odín reclamando nuestra tierra
Hijo de Odín manteniendo nuestra fe
Hijo de Odín defendiendo nuestra raza
Hijo de Odín por nuestra sangre lucharé*

*Siento en mi corazón la fuerza
de nuestra sangre
que refleja nuestra historia
con su pasado de gloria
se esconden en nuestro pasado
muchos mitos y leyendas*

Hijo de Odín reclamando nuestra tierra
Hijo de Odín manteniendo nuestra fe
Hijo de Odín defendiendo nuestra raza
Hijo de Odín por nuestra sangre lucharé

Batallas y tradiciones que recordamos
en nuestras canciones
Sangre y Muerte nos esperan
ya veo los cuervos volar
oigo los truenos del cielo los
Dioses nos dan la señal
si las valkiriras me observan
no las voy a defraudar
por mi Sangre y mi Tierra mi vida
y mi alma voy a dar

Estructura Formal

La canción tiene cinco estrofas de las cuales dos son estribillos.

En la primera estrofa, el 2º verso y el 3º presentan rima consonante (“acero” y “quiero”), al igual que el 5º y 7º (“pido” y “nacido”).

La segunda estrofa se compone de cuatro versos que repiten el título de la canción en anáfora. En la tercera estrofa, el 4º verso y el 5º presentan rima consonante (“historia” y “gloria”).

Todos los versos de la cuarta estrofa presentan rimas libres.

*He tenido que nacer
con el corazón duro como el acero
para no decaer al ver morir todo lo que quiero
invocando a nuestros Dioses
fuerza en la lucha yo les pido
nuestra Sangre será eterna
para defenderla he nacido*

Odín es el dios más importante dentro de la mitología nórdica, tal como explicamos con más detalle anteriormente. El sujeto discursivo usa la autoreferencia en primera persona, el locutor se hace agente en los procesos y modaliza deónticamente sus enunciados. Es decir que da el sentido del deber con la elección del verbo “tener” y la construcción subordinada sustantiva. “he tenido que”, que además de presentarse en pasado en relación al hecho de nacer, en una hipérbole determinista que necesariamente construye el destino del yo poético, se establece como una exigencia a la que se le añade “con el corazón duro como el acero”, una metonimia a través de la cual se enuncia el lugar que se

considera vulgarmente como el depositario de los sentimientos – el corazón -, en el que la metáfora adjetival “duro” representa la suspensión de las emociones, reforzada con la comparación, para expresar la valentía, la fortaleza para resistir una derrota. Además, el corazón, en jerga de batalla, juega un papel importante. Por un lado, los pertenecientes a un ejército o dispuestos para una batalla deben tener el corazón frío para poder matar sin culpa, sin afectar a la sensibilidad del guerrero. Y, por otro lado, las espadas, balas o ataques, son más eficaces si van a ese miembro, así se asegura la muerte del oponente.

Mediante una sinécdoque del todo por la parte se plantea la razón de la fortaleza que también constituye una hipérbole metafórica: “ver morir todo lo que quiero”. El juego de oposiciones, que es frecuente en casi todas las canciones analizadas anteriormente, vuelve a presentarse. Aquí a través de la metonimia “corazón duro” y el verbo en infinitivo “decaer”. Continúa identificando un grupo, mediante el uso del posesivo “nuestros” y con la intervención divina a través del pedido de ayuda. Tanto “invocar” como “pedir” o el concepto de “eternidad” refieren a este universo de la divinidad, conforman una cadena léxica referencial de verbos en el texto. La alteración del orden sintáctico, es decir el hipérbaton, se fuerza para establecer cercanía fonológica entre “quiero” y “pido”. A su vez, el locutor, en primera persona del singular (yo poético) se presenta como el nexo de palabra entre los dioses (“nuestros dioses”) y la “lucha”, a través del “pedido” de “fuerza”. Es decir que aquí se establece una cadena léxica vinculada con lo religioso en pos de la defensa de la perpetuidad de la “Sangre”. Vuelve a aparecer este sustantivo al que, a lo largo del discurso se le añade la noción semántica de “raza” y se acompaña del posesivo “nuestra”. En el mayor número de casos se identifica al grupo cuando se

habla de “Sangre” y se añade la victoria en tiempo futuro (“será eterna”). La metáfora está presente en toda la letra. La “sangre” se personifica y se constituye nuevamente en una figura metonímica de la pureza racial, como se presentó anteriormente. La modalización siempre apunta al universo del “deber hacer”, es deóntica.

Hijo de Odín reclamando nuestra tierra

Hijo de Odín manteniendo nuestra fe

Hijo de Odín defendiendo nuestra raza

Hijo de Odín por nuestra sangre lucharé

Es habitual encontrar al recurso de la anáfora en los estribillos de las canciones de rock. En este caso se repite cuatro veces, anafóricamente, el apelativo por el cual se nombra al interlocutor y, en cada una de las tres primeras de ellas, se añade, en una anáfora estructural, una construcción (de gerundio + frase sustantiva) a modo de procesos que acompañarán el proceso principal del yo poético, dado al final del último verso, en un notable hipérbaton: “(Yo) lucharé por nuestra sangre, reclamando, manteniendo, defendiendo...”

Los objetos de cada gerundio (verboides que por un lado cumplen función de adverbios y por el otro conservan los modificadores del verbo), pertenecientes al colectivo en el que se identifica el locutor (“nuestra”), señalan la “tierra”, la “fe” y la “raza”; los tres objetivos fundamentales del nazismo. En primera instancia, hace alusión a la guerra y a la conquista de los territorios que, según su doctrina

expansionista, les pertenece; de forma implícita se puede estar queriendo hacer mención a la guerra. “Mantener” la fe, se presenta como el respaldo espiritual e ideológico que el nacionalsocialismo promueve para lograr su propósito. “Defender” la raza está relacionado con el último verso en el que vuelve a aparecer el objetivo de la lucha, la “sangre”, como sinónimo semántico de “raza”. La línea de tiempo señala tres puntos: un pasado, en donde se repasan los hechos históricos que condicionan su presente, el que presentan como corrupto, inmoral, desgastado, y un futuro en el que lucharán, como siempre lo han hecho.

*Siento en mi corazón la fuerza
de nuestra sangre
que refleja nuestra historia
con su pasado de gloria
se esconden en nuestro pasado
muchos mitos y leyendas*

La siguiente estrofa continúa alternando la primera persona del singular y el plural. Se inicia en una primera persona del singular que se hace cargo de lo colectivo, a través de la percepción emotiva del yo poético, de una frase hecha metonímica para expresar los sentimientos (“siento en mi corazón”) se presenta una especie de argumentación de la veracidad de “la fuerza de la sangre”. La metáfora vuelve a presentar “nuestra sangre” como la idea principal de la letra, al compromiso

latente con la raza, que es de “todo” el grupo en el que se identifica. Se le atribuye a esa “sangre” la capacidad de reflejar la historia, otra vez junto al posesivo “nuestra”; y a la historia un “pasado de gloria”, lo que implica un presente que no lo tiene. El paralelismo entre el 4º y 5º verso sitúa a “pasado” en relación a la historia y a “nuestro pasado” La acción de “esconder” “muchos mitos” y “leyendas” pertenece a las frases lexicadas. “Mitos” y “leyendas” son los textos que fundan cultura, que otorgan raíces y explican el universo desde las creencias de origen, que establecen la pureza de raza y legitiman la pertenencia al linaje. De ahí que el sentido en la canción es ambiguo, puede tener lecturas opuestas: por un lado, lo que circula en los que no saben y no pertenecen a ese pasado; por otro, lo que hay que dar a conocer para dar cuenta de la pureza de tradición y origen.

Batallas y tradiciones que recordamos

en nuestras canciones

Sangre y Muerte nos esperan

ya veo los cuervos volar

oigo los truenos del cielo los

Dioses nos dan la señal

si las valkiriras me observan

no las voy a defraudar

por mi Sangre y mi Tierra mi vida

y mi alma voy a dar

El locutor atribuye al grupo en el que está inscripto la acción de “recordar”, que se relaciona con hechos en el pasado. En este caso “batallas” y “tradiciones”, la guerra y los elementos de culto que son representativos de la mitología nórdica y de la tradición de las armas. Cuando se señala el formato mediante el cual las recuerdan, aparece la intertextualidad autoreferencial: nuestras canciones. La autorreferencia metapoética se incluye como instrumento de mantener la tradición y el sentimiento de culto a través de la memoria. En la metáfora siguiente, “Sangre” y “Muerte”, los sustantivos se inscriben personificados, con capacidad de “esperar” al enunciatario y su grupo. El primer término entendemos que vuelve a hacer referencia al concepto de raza y el segundo, a la consecuencia de la guerra o a la muerte simbólica de un régimen político opuesto a los intereses del nazismo.

La inclusión de “cuervos” fortalece la idea de muerte, ya que estos pájaros carroñeros forman parte del imaginario animal que se vincula literariamente a la muerte. El adverbio “ya” indica que es algo que sucederá de un momento a otro, está próximo o manifiesta la expresión de deseo del yo poético que quiere que en ese momento se avecine, como “una señal” de los dioses, el encuentro con “Sangre” y “Muerte”. La argumentación del texto se vale de una suerte de proclama política anclada en la historia milenaria, en el sufrimiento y la lucha. En la renuncia a pos del logro de los propósitos de la batalla.

Por una parte, la metáfora visual cromática (el negro de los cuervos) y auditiva (los truenos) alude a algo oscuro, atronador y catastrófico que se está por venir, pero, por la otra, esa oscuridad estridente es necesaria para lograr el objetivo anhelado, señalado por la visión de los cuervos y los ruidos de los truenos. Dentro de la

mitología, los causantes de los fenómenos meteorológicos, capaces de controlar la naturaleza, son los Dioses. De esta forma, la frase “dar la señal”, lleva implícita una puesta en aviso, una alerta, la implicación de un cambio. Las Valquirias son las mujeres guerreras que sirven a Odín en la mitología nórdica, la más conocida es Xena, instauradora de un reino del terror, con poderes como encender el fuego o convertirse en una llama eterna. Además, ellas son las encargadas de acompañar a los guerreros muertos en batalla al Valhalla. Por eso, el enunciario indica “si las valkiriras me observan, no las voy a defraudar”, porque serán ellas quienes juzguen su entrada al paraíso del soldado. Se identifica en la primera persona del singular, como si hablase consigo mismo. Entendemos “defraudar” en asociación a no perder la lucha nazi. El hipérbaton “por mi Sangre y mi Tierra mi vida y mi alma voy a dar”, señala la intenciones del locutor mediante una metáfora y el uso del posesivo “mi”: no es posible “dar el alma”, pero se entiende que tiene que ver con la muerte, con la entrega absoluta a la causa, en este caso el objeto es la “Sangre”, que connota la lucha por la raza y “Tierra”, la necesidad de expansión y el nacionalismo sin concesiones.

por mi Sangre y mi Tierra mi vida

y mi alma voy a dar

Muerte al ZOG

*Queréis tener sometido a todo pueblo y nación
destruir cualquier cultura pueblo o tradición
utilizando cualquier
medio pagaréis vuestra traición
maldito gobierno sionista de ocupación*

Muerte al ZOG

Muerte al ZOG

Muerte al ZOG

Muerte al ZOG

*El poder mundial vuestra única meta
en el capitalismo radica vuestra fuerza
nuestra cultura y nuestra raza queréis eliminar
y que seamos siervos del nuevo orden mundial*

Muerte al ZOG

Muerte al ZOG

Muerte al ZOG

Muerte al ZOG

*Destruir vuestro sistema es nuestra salvación
revolución del Pueblo Ario*

*nuestra única solución
destruir el capitalismo
que impera en toda nación*

Muerte al ZOG

Muerte al ZOG

Muerte al ZOG

Muerte al ZOG

*El poder mundial vuestra única meta
en el capitalismo radica vuestra fuerza
nuestra cultura y nuestra raza queréis eliminar
y que seamos siervos del nuevo orden mundial*

Muerte al ZOG

Muerte al ZOG

Muerte al ZOG

Muerte al ZOG

Destruir vuestro sistema es nuestra salvación

revolución del Pueblo Ario

nuestra única solución

destruir el capitalismo

que impera en toda nación

revolución del Pueblo Ario

nuestra única solución

Estructura formal

La canción se divide en cinco estrofas de las cuales dos son estribillos.

La primera estrofa presenta rima consonante en los versos 1º, 2º, 4º y 5º (“nación” / “tradición” / “ocupación”); la segunda estrofa repite en anáfora la misma frase (“muerte al zog”), la tercera estrofa tiene rima asonante en el primer y segundo verso (“ea – ea”) y el 3º y 4º (“ia-ia”), en la tercera, se presenta la rima consonante en los versos impares (“salvación” / “solución” / “nación” / “solución”) y se repite el verso en 2º y 6º (“revolución del Pueblo Ario”), que conserva rima asonante con el cuarto verso (“io-io”)

Queréis tener sometido a todo pueblo y nación

destruir cualquier cultura pueblo o tradición

utilizando cualquier

medio pagaréis vuestra traición

maldito gobierno sionista de ocupación

El enunciatario le habla a una segunda persona del plural (“vosotros”). Es interesante porque lo pone de interlocutor al “otro”, al enemigo, al que quiere eliminar. Más adelante a esa segunda persona se la nombra como “maldito gobierno sionista”, “capitalismo”, “nuevo orden mundial”, “sistema”, a quienes objeta “tener sometido a todo pueblo y nación”. La argumentación aparece en forma de regla. El uso de la generalización “todo pueblo y nación” y en el verso

siguiente “cualquier cultura pueblo o tradición”, indica cómo el locutor construye a ese otro, atribuyéndole verbos como “someter” y “destruir” (peyorativos); y diciendo que todos son sus enemigos. Luego, a modo de lección, indica: “utilizando cualquier medio pagaréis vuestra traición”, donde se entiende que el locutor y su grupo, tácitos en el verso, harán cualquier cosa (la guerra de armas, quizás) para que el “maldito gobierno sionista de ocupación” pague su traición. “Pagar una traición” es una metáfora lexicalizada, vinculada al concepto de venganza, donde quien la enuncia se compromete a que el responsable de la falta no quede impune del hecho. El verbo “pagar” no implica el intercambio de dinero, sino el sufrimiento de un hecho igual o semejante que el perpetrado, de la misma magnitud, implica venganza. No se sabe exactamente a qué refiere cuando usa “traición”, quizás tenga que ver con la ocupación de tierras germanas o el pensamiento nazi de invasión ideológica, biológica y cultural. A través del adjetivo axiológico afectivo desvalorizador “maldito”, se establece una reacción emocional del enunciatario donde se refleja su competencia ideológica, quién es su enemigo (“gobierno sionista”, “capitalismo”, “nuevo orden mundial”) y cómo lo construye. Para terminar agrega “de ocupación”, indicando una característica más del otro: el estacionamiento de las fuerzas del ejército en territorio nacional. “Ocupar” también está relacionado al modo anarquista de uso de la propiedad, por el cual entran a viviendas deshabitadas para vivir o establecer, por ejemplo, un centro cultural.

*El poder mundial vuestra única meta
en el capitalismo radica vuestra fuerza
nuestra cultura y nuestra raza queréis eliminar
y que seamos siervos del nuevo orden mundial*

El uso del recurso literario de la elipsis, suprime el verbo “ser” del primer verso, aunque no pierde sentido. Sigue dirigiéndose a esa segunda persona, el gobierno sionista, capitalista, mediante el posesivo “vuestra”, añadiendo más información sobre sus intenciones: “el poder mundial”, que puede estar haciendo referencia a la implementación del judaísmo, a un explícito antisemitismo, a la alianza de poder en occidentes con sectores, gobiernos, empresas y capitales judíos o de un orden contrario al nacionalsocialismo. Cuando añade a “meta” el adjetivo evaluativo “única”, queda implícito que el enunciatario considera que es un propósito excluyente, que no hay nada más, que la lucha sionista se reduce a ello. “Radicar” significa “que se halla en”, por la frase connota que el enemigo tiene su fuerza en la ideología, una metáfora usada en contextos políticos, donde “la fuerza de un partido está en sus ideales”. Asimismo continúa aportando datos sobre el otro. Los dos últimos versos cambian el frente y el enunciatario se identifica con su grupo a través de “nuestra cultura y nuestra raza”, dos términos habituales dentro del discurso nazi y dentro de las canciones del análisis; ambos objetos del exterminio judío, según el enunciado (“queréis eliminar”), de tinte acusatorio. Se hace relevante, entonces, la contraposición de nosotros/ustedes (o vosotros). Acaba con la acción de “ser siervos”, término relacionado al feudalismo, que denomina la relación del señor feudal y el campesino, el sometimiento de éste hacia su amo;

en este caso el “nuevo orden mundial”, antes mencionado, cuando el Pueblo Sionista gobierne sobre el globo.

Destruir vuestro sistema es nuestra salvación

revolución del Pueblo Ario

nuestra única solución

destruir el capitalismo

que impera en toda nación

revolución del Pueblo Ario

nuestra única solución

En esta estrofa la oposición “vuestra” / “nuestra”, identifica al enunciatario y su grupo frente a una segunda persona del plural, que podemos señalar, como ya dijimos, como el enemigo. La elección del verbo “destruir”, de carga peyorativa, está asociado al “sistema” de ese sujeto discursivo. Lo usa en infinitivo porque lo usa como objeto (es un verboide, funciona como sustantivo y puede tener los modificadores del verbo). Por “sistema” podría entenderse la política, economía e ideología cultural de la democracia actual, el capitalismo europeo. Acabar con él es el sujeto de la salvación del colectivo del locutor, lo que puede significar el triunfo del pueblo ario, presente en el siguiente verso. A este último se le añade el concepto de revolución que puede entenderse como un cambio, una transformación que, a su vez, implica un pasado. La “revolución” tiene por objeto “nuestra única solución”, que además de respetar el juego sonoro con la rima consonante, indica exclusión mediante el adjetivo axiológico evaluativo “única”. El

recurso de la anáfora (“destruir”) con la que comienza el siguiente verso, es análoga a la idea de transformación, que en este caso tiene por objeto al “capitalismo”, señalado como oponente. Se le adjudica el estatus de “emperador” a través del verbo, conjugado en presente, “imperar”; acción que sucede en “toda la nación”.

“Revolución”, “salvación” y “solución” pueden ser sinónimos semánticos, la revolución es la salvación, que a su vez es la solución y así sigue. El párrafo acaba repitiendo dos versos, que puede ser lo que determine una suerte de estribillo final. El resumen de la canción en pocas palabras.

Armada europea skinhead

*En estos tiempos no muy buenos
nosotros somos la única esperanza
con nuestra música y nuestras bandas
tenemos la carta ganadora*

*Armada Europea Skinhead
luchando por la causa de nuestra nación
Armada Europea Skinhead
tenemos el poder y en las calles somos la ley*

*En las calles por la noches
luchando por salvar nuestra Patria*

contra los rojos ¡Poder Blanco!

por Europa nosotros luchamos

Armada Europea Skinhead

luchando por la causa de nuestra nación

Armada Europea Skinhead

tenemos el poder y en las calles somos la ley

Heil Odín! Heil Führer!

y con la fuerza del martillo de Thor

en las calles o en el valhalla

nos veremos al luchar por la raza

Armada Europea Skinhead

luchando por la causa de nuestra nación

Armada Europea Skinhead

tenemos el poder y en las calles somos la ley

En las calles por la noches

luchando por salvar nuestra Patria

contra los rojos ¡Poder Blanco!

por Europa nosotros luchamos

Estructura Formal

La canción presenta nueve estrofas de las cuales 5 son estribillos.

La primera estrofa presenta rima asonante en el 2º verso y el 3º (“esperanza”/”bandas”).

El estribillo presenta rima libre en 2º y 4º (“nación” / “ley”) y repite la frase inicial (“Armada Skinhead Europea”). La siguiente estrofa del estribillo presenta rima libre en el 1º verso y el 2º (“noches” / “patria) y asonante en el 3º y el 4º (“blanco” / “luchamos”).

Al igual que la estrofa siguiente (“Führer” / “thor” - “valhalla” / “raza”).

*En estos tiempos no muy buenos
nosotros somos la única esperanza
con nuestra música y nuestras bandas
tenemos la carta ganadora*

Comienza identificando un momento en la línea temporal (“En estos tiempos”) y lo califica de forma negativa (“no muy buenos”). El segundo verso se inicia con el deíctico puro “nosotros inclusivo”, en el que el locutor se manifiesta y señala como “la única esperanza”. En esta estrofa se identifica a un sujeto discursivo, al enunciatario y a su grupo; a las armas en la lucha, “nuestra música y nuestras bandas”, en la que utiliza el recurso de la intertextualidad autorreferencial, dado a partir de la alusión metamusical en la que se habla del soporte dentro del mismo soporte (“con nuestra música y nuestras bandas”). Es sabido que en muchas

obras la metatextualidad utiliza como objeto representado a las acciones del sujeto y por ello se vuelven autorreferenciales. en este caso es una banda de rock skinhead que habla de las bandas de rock skinhead y las ubica en el lugar del poder y de esperanza de salvación (“nosotros somos la única esperanza / con nuestra música y nuestras bandas/ tenemos la carta ganadora”). Además, tanto la *música* como las *bandas* responden a un universo ideológica común que permite la apropiación, son “nuestra música y nuestras bandas”.

Acaba con una frase que apela al conocimiento del receptor, “tener la carta ganadora” significa estar dotado de suerte y connota una victoria asegurada, es una metáfora que indica el triunfo futuro del enunciatario y su grupo.

Armada Europea Skinhead

luchando por la causa de nuestra nación

Armada Europea Skinhead

tenemos el poder y en las calles somos la ley

El estribillo se inicia con sustantivo, “Armada”, al que se añade (con mayúsculas), su procedencia “Skinhead” y su nacionalidad “Europea”. Se señala como nombre propio, y se la vincula al servicio de la defensa de un país con el uso de armas. Este grupo tiene por objeto a la siguiente acción, que sucede en un tiempo presente, y al que le atribuye “la lucha por la causa de nuestra nación”, en donde la “causa” puede leerse como la implantación de la ideología nazi y “nuestra nación”, como el Estado nacionalsocialista. Se incluye en una primera persona plural (“tenemos”) que se adjudica el “poder” y ser “ley” en el mundo exterior que

se presenta en la metonimia lexicalizada de “calle”. “Ser la ley en la calle” forma parte del mundo de las frases hechas, significa: ser quien pone las reglas, ser capaz de juzgar los actos ajenos y condenarlos, sin respetar la legislación oficial vigente. La modalidad argumental del texto juega con un intertexto que parece ser la de un panfleto político o, incluso religioso, basado en el uso de la repetición del nombre propio.

*En las calles por las noches
luchando por salvar nuestra Patria
contra los rojos ¡Poder Blanco!
por Europa nosotros luchamos*

El verboide en gerundio, “luchando”, tiene por objeto la frase sustantiva “por salvar nuestra Patria”, donde se repite la intención del estribillo: el objetivo, la razón de esa lucha (“por la causa de nuestra nación”). La acción en presente continuo implica repetición en el tiempo y el espacio, se puede entender que se trata de una contienda que no cesa. Asimismo “Nuestra Patria” reafirma la pertenencia al grupo. El enunciatario utiliza el juego metonímico por el que “causa de nuestra nación” ocupa el mismo lugar semántico en el enunciado que “salvar nuestra Patria”. El objeto de la lucha se identifica como “salvar nuestra Patria”, “Europa” y, en la estrofa anterior, “la causa de nuestra nación” y; en oposición manifiesta, identificando al OTRO a través de la proposición “contra”, al enemigo “los rojos”. Podemos pensar que la causa, es la causa nazi; que la “nación” y la “Patria”, representan a “Europa” y que la “salvan” del capitalismo actual, de, enemigo.

El OTRO se identifica como “los rojos donde se usa el recurso de la metonimia donde se sustituye el nombre propio por un adjetivo. Se desarrolla entonces una oposición cromática que se identifica con nosotros/ellos = blancos/rojos. Se asocia este color con el Comunismo porque era el principal color de la bandera soviética, en España se relaciona a los militantes leales a la Segunda República en la Guerra Civil del 36 y también puede estar hablando de cualquier movimiento de izquierdas. La modalidad de enunciación exclamativa “¡Poder Blanco!” le da énfasis a la emotividad del enunciatario, la efusividad de la batalla, la fuerza. La metáfora del “poder blanco” puede indicar la capacidad de vencer del pueblo ario en su lucha. El “ser blanco” en relación al color de la piel es uno de los principales elementos de la ideología nacionalsocialista, basada en la idea de pureza de raza, donde todos deberían ser blancos, rubios, fuertes, sanos y descendientes de países nórdicos. Termina cambiando el orden sintáctico de la frase, con el que mantiene la rima asonante, poniendo el objeto primero, focalizando por posición inicial, “por Europa”, estableciendo nuevamente el sujeto mediante el deíctico puro “nosotros” y repitiendo “luchamos”, la noción tal vez central de la letra.

Heil Odín! Heil Führer!
y con la fuerza del martillo de Thor
en las calles o en el valhalla
nos veremos al luchar por la raza

Este párrafo empieza evocando, mediante la intertextualidad con el discurso y símbolos del propio Hitler, el saludo típico que adoptó el dictador, originario de la

realidad de la Edad Media germana. Primero se dirige a Odín, el dios nórdico mencionado anteriormente y luego al “Führer”, modo en que llamaban a Hitler, que significa “líder” en alemán. En verdad no tiene ninguna connotación negativa dentro de su idioma, pero fuera de Alemania se lo asocia al nazismo. A esto añade, una metáfora que alude a la mitología nórdica e incluye a Thor, dios del trueno y representante de la justicia, quizás sea por eso que aparece junto a la “fuerza un martillo”, elemento que usa el juez en la corte. Luego, “en las calles o en el valhalla”, señala un elemento de la realidad con uno del universo simbólico, comentado anteriormente. Aquí se ponen enfrentadas las únicas opciones posibles: “en las calles”, lo que a través de una cadena de asociaciones por significado connotaría el hecho de estar vivo (calle= lucha= valor= ser que pelea= con vida), mientras “en el valhalla”, connota mediante la metonimia topográfica que indicaría el lugar en vez del estado del ser, la muerte de los guerreros arios. Los apelativos iniciales que evocan a Odín y a Hitler los pone como interlocutores, indica que el enunciatario se está dirigiendo a Odín y a Hitler, a quienes les dicen “nos veremos al luchar por la raza”, un futuro que vuelve a estar acompañado de la idea de lucha y del propósito: la raza.

Ian Stuart R.I.P.

*Ellos fueron los que te escogieron
para sacarnos de la oscuridad
tu creaste el movimiento
para alumbrarnos la verdad
Ian Stuart eres uno de ellos
tú ya estás entre los dioses blancos
tú nos has marcado un camino que no podemos abandonar*

*Hasta pronto Ian Stuart
sigues estando entre nosotros
descansa en paz
sigue velando por nosotros*

*Himnos de lucha los que creaste
canciones, conciertos, inolvidables
seguiremos en la lucha
con la esperanza de tus canciones
cuánto hemos aprendido
con tus mensajes en Skrewdriver
la mejor banda que hemos visto
tu recuerdo es inolvidable*

*Hasta pronto Ian Stuart
sigues estando entre nosotros*

descansa en paz
sigue velando por nosotros

Tú fuiste un destello en la noche
tú eres el líder del Blood & Honour
tú creaste el ejército que
lucha en las tinieblas
tú eres la voz de la libertad
tú eres la luz de la verdad
un diamante en las cenizas
la llama que nunca morirá

Hasta pronto Ian Stuart
sigues estando entre nosotros
descansa en paz
sigue velando por nosotros

Estructura formal

La canción presenta seis estrofas, de las cuales tres son estribillos. La primera estrofa presenta rima asonante en el 1º, el 3º, el 5º y 6º verso (“escogieron” / “movimiento” / “ellos” / “blancos”) y consonante en 2º y 4º (“oscuridad” / “verdad”).

La segunda estrofa presenta rima asonante en el 1º verso y el 3º (“Stuart” y “paz”) y repite palabra en el 2º y el 4º (“nosotros”).

La tercera estrofa presenta rima asonante en los versos 1º, 2º y 8º (“creaste”, “inolvidable”, “inolvidables”), rima libre en el 4º y 6º (“canciones”, “Skrewdriver”). Y rima asonante en el 5º y el 7º (“aprendido”, “visto”).

La cuarta estrofa presenta rima libre en 1º y 3º (“noche”, “que”) y rima asonante en el 4º, el 7º y el 8º (“tinieblas”, “cenizas”, “morirá”).

Ellos fueron los que te escogieron

para sacarnos de la oscuridad

tú creaste el movimiento

para alumbrarnos la verdad

Ian Stuart eres uno de ellos

tú ya estás entre los dioses blancos

tú nos has marcado un camino que no podemos abandonar

La tercera persona del plural (“ellos”) a quien Benveniste llama “no persona” porque no puede referir cosas, animales, personas o frases, necesita una explicación. Hace falta una aclaración de quiénes son, un cotexto. En la estrofa se

presenta un juego de personas establecido por la tercera del plural (“ellos”), la primera del plural (“sacarnos”) y la segunda del singular (tú), que comparten la misma ideología y se ubican en una jerarquía que se asemeja a las estructuras religiosas que se constituyen a partir de la decisión de “elegir” un líder que les “alumbra” el camino espiritual. El enunciatario se dirige a alguien, “el escogido”, mediante el pronombre demostrativo “te” y el pronombre personal “tú”. Se encuentra una primera metáfora lexicalizada que lleva implícita la idea de que el paso a la zona de la luz, es símbolo de bienestar en oposición con la oscuridad, asociada al peligro, al miedo, al final. “Ver la luz” es un lugar común de éxtasis religioso por el cual el agraciado se convierte en un privilegiado. Para llegar a esa instancia siempre hay guías, ayudas que intervienen como mediadores. “Ellos” podrían ser los dioses, capaces de “escoger”, de “nombrar” al elegido. Una posibilidad, más débil argumentativamente que la anterior, es que “ellos” se refiera a los acólitos que reconocen en “Ian Stuart” el líder que necesitan, pero en la estrofa quinta queda descartada porque se dice “ya sos uno de *ellos*”, pronombre que se aclara en la sexta: “estás entre los dioses blancos”. Queda enfatizada a través de su mención con nombre y apellido, “Ian Stuart eres...”, personaje que da nombre a la canción, fundador de grupo neonazi inglés Skrewdriver, impulsor del movimiento skinhead. “Alumbrarnos” aparece en oposición a la “oscuridad” antes mencionada, y se relaciona con “verdad” a través de una metáfora. “Sacar” / “oscuridad”, “alumbrar” / “verdad”, verbo y sustantivo que hacen referencia a dos estados, negativo y positivo. Tal como dije antes, se confirma que, el enunciatario, considera al sujeto discurso al que le habla, “Ian Stuart”, como un dios. Teniendo en cuenta que este cantante murió y se lo reconoce como clave dentro del nuevo

movimiento neo-fascista, se lo equipara con los dioses nórdicos, los “dioses blancos”. Al igual que los discursos religiosos de cualquier índole, a estas figuras se les atribuye la capacidad de guiar, marcar, aleccionar, indicar y, comúnmente, la metáfora acompaña la acción con el sustantivo “camino”, que puede ser leído las pautas, las reglas, los valores, la ideología nacionalista. Además, se añade la idea del “no poder abandonar”, la que puede leerse como un sacrificio que se dice a sí mismo, una obligación, un mandato divino. “Sacar de la oscuridad”, “alumbrar la verdad”, “dioses blancos” y “marcar el camino” conforman la red semántica que responde a una isotopía de significado relacionado con lo religioso.

Hasta pronto Ian Stuart

sigues estando entre nosotros

descansa en paz

sigue velando por nosotros

El estribillo comienza con un saludo a Ian Stuart, una despedida donde el enunciatario inscribe que se verán en un plazo corto de tiempo. Sabiendo que el personaje ha muerto, se puede entender que habla de un reencuentro más allá de la vida. Con el uso de la metáfora, indica que “sigues estando entre nosotros”, una frase hecha que habla de la creencia de la existencia del alma sin cuerpo, de la permanencia de los difuntos entre los seres vivos, de una vida después de la muerte. Es habitual, en la discursividad funeraria, saludar aludiendo a una despedida. La idea se reafirma con “descansa en paz, sigue velando por nosotros”, dos frases polifónicas, ya que hay una intertextualidad que se presenta

claramente en las frases lexicadas que funcionan dentro de los discursos de vivos a muertos. La idea de “seguir” implica que la acción ya ha sido empezada anteriormente, o comienza en el pasado y continúa en el presente.

*Himnos de lucha los que creaste
canciones, conciertos, inolvidables
seguiremos en la lucha
con la esperanza de tus canciones
cuánto hemos aprendido
con tus mensajes en Skrewdriver
la mejor banda que hemos visto
tu recuerdo es inolvidable*

“Lucha” se repite en dos ocasiones en esta estrofa, primero asociada a “himnos”, representaciones musicales que pueden hablar de una victoria o un suceso, con el que una nación, pueblo o colectivo se siente identificado. Además está relacionado al mundo militar, más aún cuando presenta cercanía con la palabra “lucha”. La segunda persona de la conjugación “creaste”, vuelve a señalar a quién le habla el enunciatario. El siguiente verso comienza con una yuxtaposición de dos sustantivos y un adjetivo: “canciones, conciertos, inolvidables”, los dos términos forman parte del mismo universo semántico metamusical. Las canciones pueden ser himnos o viceversa y los conciertos (recitales) son el lugar donde se celebran esas canciones ejecutadas por músicos en directo. Pero en la enumeración, el tercer término del verso es un adjetivo evaluativo no axiológico que califica a

ambos sustantivos. Continúa la proclama con “seguiremos en la lucha”, incluyendo en primera persona del plural, al colectivo que rinde culto a Ian Stuart y reitera el significado de la “lucha” como el principal objetivo de su movimiento. Los sujetos discursivos se construyen a partir de la dialéctica nosotros – tú, “la esperanza de tus canciones”, que hace referencia al legado de Skrewdriver, es el objeto de “cuánto hemos aprendido”, donde el uso del adverbio de cantidad implica “mucho”. El uso de la preposición “con” no sólo funciona en anáfora con el primer verso, sino que también indica “suma”. Los “Mensajes” – además de unirse al intertexto de la red semántica religiosa, en la que el guía espiritual “da sus mensajes acólitos”- pueden ocupar el lugar de “esperanza en tus canciones” y el demostrativo “tus” resalta el papel de Stuart “en” Skrewdriver, la importancia de su trabajo como cantante y letrista del grupo, al que el enunciatario, incluyéndose en el grupo con la primera persona del plural (“hemos visto”), define como “la mejor banda que hemos visto”. El adjetivo evaluativo axiológico “mejor” explica el sentimiento del colectivo neonazi en el que el yo discursivo se incluye, que termina de manifestarse en el último verso, indicador de algo que sucedió en el pasado (“tu recuerdo”) y la reiteración del adjetivo evaluativo no axiológico “inolvidable”.

Tú fuiste un destello en la noche

tú eres el líder del Blood & Honour

tú creaste el ejército que

lucha en las tinieblas

tú eres la voz de la libertad

tú eres la luz de la verdad

un diamante en las cenizas

la llama que nunca morirá

Si se piensa en el intertexto religioso, esta estrofa puede funcionar como las infaltables palabras de panegírico hacia la divinidad que generalmente incluyen las estructuras de plegarias. La diferencia fundamental es que el ensalzamiento del dios forma parte de las plegarias suplicantes: siempre se ensalza primero a la divinidad y se le recuerdan todas los favores y beneficios otorgados, para después realizar un pedido, pues de esa manera se expresa la garantía de salvación del dios.

Aquí sólo se recuerda la participación importante en la iniciación en la organización y luego se hace el panegírico. Pero la intertextualidad más fuerte en este sentido es la de la *oratio finus*, que responde al canto griego denominado *panegírico*, a través del cual se hacía una alabanza o un canto de homenaje a alguien.

Oratio finus es el canto de homenaje a un muerto, al que se recuerda a partir de sus acciones relevantes y virtudes

La metáfora con la que se inicia la siguiente estrofa describe una acción en pasado (“Tu fuiste”) y comienza un anáfora de cinco versos por la que se enfatiza a quien se alaba. El “destello en la noche” implica una luz en la oscuridad, lo que puede significar la idea de esperanza antes mencionada, si la leemos como una frase hecha. El juego “fuiste/eres” de los dos primeros versos implica continuidad de la presencia de Ian Stuart, quien sigue siendo el “líder del Blood & Honour”, promotor de música neo-nazi y movimiento político surgido en el año 87,

organizador de los conciertos conocidos como los “white power”, también llamado “Hitler Youth” (Juventud Hitleriana). Al sujeto discursivo del “tú” se le atribuye la creación de “el ejército que lucha en las tinieblas”, una metáfora que podría estar hablando del movimiento neo-nazi en la batalla por sus ideales. La rima consonante de las metáforas “la voz de la libertad” y “la luz de la verdad”, expresiones lexicadas En lugar de la segunda persona del singular (Ian Stuart), se realiza una paráfrasis que la califica como “la voz de la libertad” que vuelve a resaltar la condición de portavoz del líder de Skrewdriver, al igual que “la luz de la verdad”, donde se le atribuye el arraigo a los supuestos personales, sociales y culturales del enunciatario y su grupo. Además, el hilo de sustantivos “tinieblas/voz/libertad luz/verdad”, hace referencia a dos mundos, uno de la oscuridad, popularmente relacionada a la fuerza del mal, que en este caso podría tratarse del presente, de la injusticia que vive el enunciatario y su grupo; y uno de la luz, a la que se asocia “la voz” (Ian Stuart), la “verdad” y la “libertad”, que podría ser la victoria de la lucha nacionalsocialista. Por otra parte, encontramos un juego que ya vimos en otra canción, las imágenes sensoriales referidas a la vista y el oído, como modos perceptivos principales en lo iniciático del grupo. “Un diamante en las cenizas” podría implicar el uso de la figura literaria del emblema, una imagen simbólica que, en este caso, puede entenderse como la presencia de Stuart en la lucha, destacado en su entorno, entre las cenizas. El diamante implica no solo un valor monetario sino un referente de status, nobleza y pureza que genera una hipérbole metafórica de Stuart al ubicarse entre “cenizas”. El último verso, reafirma la sensación de continuidad mediante una metáfora y también,

quizás, como emblema: la llama que nunca muere representa la perpetuidad de los ideales, del legado de Ian Stuart.

Un nacionalista muerto

*Por ser una persona honesta
y por defender su pueblo
¡cosas de esta democracia!
un nacionalista muerto
con la cabeza bien alta
y un gran amor a su pueblo
pero era nacionalista
y le mataron por eso*

*Un nacionalista muerto
Un nacionalista muerto
pagaréis vuestro atrevimiento*

*Por luchar contra la tiranía
por ser bueno y honesto
y habrá otra madre llorando
y otra familia destrozada
y habrá otra deuda en la cuenta
que por ti nos cobraremos
diste tu vida por tu tierra*

y nosotros te vengaremos

Un nacionalista muerto

Un nacionalista muerto

pagaréis vuestro atrevimiento

En una ciudad cualquiera

de nuestro sagrado suelo

¡cosas de esta democracia!

España se está muriendo

Un nacionalista muerto

Un nacionalista muerto

pagaréis vuestro atrevimiento

Estructura formal

La canción tiene seis estrofas de las cuales tres son estribillos. Los versos 1, 3, 5 y 7 presentan rima libre (“honesta / democracia / alta / nacionalista”). Los versos 2, 4, 6 y 8 tienen rima asonante (“pueblo / muerto / pueblo / eso”).

La segunda estrofa, el estribillo, a diferencia del resto, tiene sólo dos versos y estos presentan rima asonante (“muerto / atrevimiento”).

La tercera estrofa, el verso 1, el 4 presentan rima libre (“tiranía”, “destrozada”) y el 5 y el 7 rima asonante (“cuenta / tierra”). El verso 6 y el 8 presentan rima consonante (“cobraremos / vengaremos”).

En la cuarta estrofa presentan rima libre (“cualquiera / democracia”) y el 2 y el 4, rima asonante (“suelo / muriendo”).

Los títulos de las canciones suelen anunciar el contenido que leeremos a continuación. Al igual que en un poema, texto o discurso, el título acostumbra a ser una presentación, un resumen; aunque no siempre es así.

*Por ser una persona honesta
y por defender su pueblo
¡cosas de esta democracia!
un nacionalista muerto
con la cabeza bien alta
y un gran amor a su pueblo
pero era nacionalista
y le mataron por eso*

La primera estrofa comienza con una preposición que implica consecuencia (por “esto” sucede “esto otro”). En este caso la consecuencia es un diálogo con su paratexto, con el título de la canción, “Un nacionalista muerto”. A quien se le adjudica el valor de “persona honesta”, adjetivo axiológico afectivo, que deja ver el sistema de valores del enunciatario; y se le atribuye la acción de “defender a su

pueblo”, de los que no son nacionalistas, de los que no son “su pueblo”, de ahí que la palabra “pueblo” es una sinécdoque en la que se menciona el todo por la parte, pues cuando se habla de “pueblo” se habla de una totalidad, pero aquí el recorte ideológico está evidenciado en la figura del “otro” al que, no sólo no se lo incluye, sino que se lo ubica en una tercera persona plural – “mataron” (la “no persona” de Beneviste), con lo cual en esta canción se lo quita del lugar de la interlocución. “ellos” son los enemigos, los que mataron al nacionalista. Entre medio de esta causa/efecto, el uso del recurso de la exclamación implica un desahogo de sentimientos del enunciatario. “Cosas de esta democracia” hace referencia a la política, cultura, economía y sociedad actual, la que no está a la orden del nacionalismo. El uso del pronombre demostrativo “esta”, remarca la idea de la diferencia: es esta y no otra, es la que está sucediendo en el momento en que se enuncia el discurso. Además rompe con la modalización inicial, en este punto adquiere carácter de queja, lamento y es porque la frase forma parte del decir popular como “cosas de la vida” o “cosas del querer”, referentes de los problemas y ventajas que padecen. La siguiente descripción incide sobre el concepto de orgullo, superioridad, nobleza y confianza en las creencias, que habitualmente se relaciona a llevar “la cabeza bien alta”, metáfora que se atribuye al “nacionalista muerto” junto al “gran amor” que siente por su pueblo, “amor” que puede entenderse como su labor en el combate por la causa del movimiento, su fe ciega, su entrega absoluta, y todas las características que este sentimiento implica. La conjunción “Pero” indica que el concepto anterior se antepone a lo que vendrá, “ser nacionalista”. Se añade, como conclusión final “y le mataron por eso”, por ser nacionalista. No se indica quién lo ha provocado pero sí un motivo

ideológico en la acción. La enumeración de virtudes del nacionalista (honestidad, defensa del pueblo, cabeza bien alta, amor a su pueblo) como causas de lo que provocó su muerte constituye, por un lado, un discurso polifónico irónico en el cual el locutor le hace decir a un enunciador, que pone en la escena discursiva, “cosas absurdas”, de modo que no se hace responsable de ese discurso y se burla de él (no se mata a las personas por ser buenas, o – mejor dicho – no se argumenta discursivamente el asesinato de alguien por haber hecho acciones valiosas y amar al prójimo). por otro lado, las virtudes también funcionan por oposición con “ellos”, los que lo mataron, y todos los valores positivos del muerto, en la calificación irónica del locutor - a través de un enunciador – descalifica *ipso facto* a los que asesinaron al nacionalista y con él a esos valores.

El nacionalista muerto puede tratarse de un símbolo, en el que no estén hablando de una persona en concreto sino de un estereotipo de la batalla, de todos los nacionalistas que dan su vida en el combate, del héroe que muere en la lucha por lo ideales nazis. En el estribillo aparece a través de una anáfora, reforzando su significación e importancia.

Un nacionalista muerto

Un nacionalista muerto

pagaréis vuestro atrevimiento

El estribillo reincide en la intertextualidad con el título y cambia al receptor, identificando mediante un verbo en futuro, y en segunda persona del plural (“pagaréis”), a los enemigos, a los perpetradores de la muerte, acción que se

enuncia como “atrevimiento”, sustantivo que puede tener una carga positiva, asociado al valor en la toma de decisiones o peyorativa, relacionado a la falta de respeto, la insolencia. Es un uso del futuro que no está empleado como tiempo sino como modo. Generalmente el futuro acompañado de la primera persona tiene valor de certeza, seguridad, promesa (“iré”); con la segunda persona tiene valor deóntico, de deber, de imperativo (“honrarás a tu padre y a tu madre” o el ejemplo en este enunciado: “vosotros pagaréis”) y con la tercera tiene valor de probabilidad (“serán las ocho”).

La idea de “pagar por algo”, es una metáfora lexicada que implica venganza, entendida como respuesta a una mala acción percibida que, en este caso, poco tiene que ver con el dinero.

*Por luchar contra la tiranía
por ser bueno y honesto
y habrá otra madre llorando
y otra familia destrozada
y habrá otra deuda en la cuenta
que por ti nos cobraremos
diste tu vida por tu tierra
y nosotros te vengaremos*

Con el uso del recurso de la enumeración, esta estrofa repite la construcción de la primera, determina acciones y consecuencias. La preposición “contra” señala al “otro”, definido como “tiranía”, sustantivo evaluativo peyorativo que deriva del

adjetivo “tirano”, asociado al Gobierno que obtiene su poder de forma ilegítima y abusa de él, podemos imaginar que habla de una democracia que sucedía en el momento que “el nacionalista murió” o que enuncia una metáfora en la que en esa lucha constante siempre tiene el mismo enemigo, el gobierno que no es nacionalista. Las estrofas anteriores señalan que la segunda persona, “el nacionalista muerto”, al que se le atribuye la acción de la lucha, y ahora el enunciador se reconoce implícitamente, adjetivándolo de forma subjetiva con el uso de “ser bueno y honesto”, enseñando un juicio de valor. Entre el recurso de la enumeración y la polisíndeton (uso de conjunciones innecesarias para dar sentido a la expresión), indica que “habrá otra madre llorando”, donde el verbo en futuro connota suposición y el adjetivo “otra”, la existencia de más personas en este estado, distintas de que se inscribe en el enunciado. También se puede considerar que la imagen de una madre llorando está asociada a las consecuencias directas de la muerte de alguien joven, es la figura a la que más sufrimiento se le reconoce socialmente, frase con la que el enunciatario puede estar modalizando con el fin de conmover, de explicar las secuelas de la acción del “otro”. Intención que reafirma en el siguiente verso implicando más número de afectados (“familias destrozadas”), una gradación que primero usa “llorando” y va in crescendo con “destrozada”, como causa de una gran pena o dolor, una huella de la afectividad del enunciador. La metáfora “y habrá otra deuda en la cuenta”, hace referencia al mundo de la economía en su lectura literal pero, como antes “pagaréis vuestro atrevimiento”, puede estar hablando de los “atrevimientos” del enemigo, de las “deudas” que el enunciatario y su grupo están dispuestos a “cobrar” por “el

nacionalista muerto”, a vengar su honor. En el ámbito militar, “dar la vida por la tierra” es motivo de condecoración, de orgullo y de respeto, de lealtad y principios.

*y habrá otra deuda en la cuenta
que por ti nos cobraremos
diste tu vida por tu tierra
y nosotros te vengaremos*

En la última estrofa se establece la contraposición de un suelo “sagrado”, adjetivo afectivo y evaluativo axiológico, que implica la existencia de uno “profano”, una construcción implícita del “otro” como el amoral, pecador, oscuro. Dentro del “sagrado suelo” no importa de qué ciudad se esté hablando, el adjetivo “cualquiera” indica que en ese suelo no hay diferencias. Se reafirma el sentido del discurso en el verso “¡cosas de esta democracia!”, donde el enunciador deja ver su huella de forma clara, demostrando emotividad y reflexión y concluyendo con una sentencia que personifica a España mediante una metáfora de agonía. El emisor señala, mediante la conjugación en presente continuo, una forma de enfocar el proceso en su desarrollo, en lo que está sucediendo. Se origina en el pasado y sigue hasta el tiempo de emisión del discurso.

*En una ciudad cualquiera
de nuestro sagrado suelo
¡cosas de esta democracia!
España se está muriendo*

Signos de historia

*En la cima de la montaña
observando el horizonte
bosques verdes grandes lagos
bajo el cielo estrellado
esta es mi madre tierra
donde yo he nacido
por amarte y defenderte
muchos son los que han caído*

*Mi querida Europa
Cuántos años de gloria
no se pueden olvidar
tantos siglos de historia*

*El lamento de la madre tierra
grita y grita sin parar
y sus hijos orgullosos
la vida por ella van a dar
escuchando nuestros corazones
y con la fuerza de los Dioses
lucharemos por mantener
tu cultura y tradiciones*

Estructura Formal

La canción tiene cuatro estrofas de las cuales dos son estribillos. La primera presenta rima libre. En el 3º y el 4º verso hay rima asonante (“lagos” / “estrellado”). La segunda estrofa presenta rima libre en 1º y 3º verso (“Europa” / “olvidar”) y rima consonante en el 2º verso y el 4º verso (“gloria” / “historia”). La tercera estrofa presenta rima libre en el 1º y el 3º (“tierra”/ “orgullosos”) y rima consonante en el 2º y el 4º verso (parar” / “dar”). En el 5º y 8º versos hay rima consonante (“corazones” / “tradiciones”) y en 6º y 7º verso, rima libre (“Dioses” / “mantener”).

*En la cima de la montaña
observando el horizonte
bosques verdes grandes lagos
bajo el cielo estrellado
esta es mi madre tierra
donde yo he nacido
por amarte y defenderte
muchos son los que han caído*

El título “Signos de historia” hace referencia a huellas, marcas que ha dejado la historia ya que el término “Signos” sin duda alude un síntoma, a una señal. Un signo siempre representa y sustituye a otro u otros objetos.

Mediante el recurso de la imagen visual del paisaje natural del lugar, el enunciatario manifiesta su presencia física en la que enuncia como su “madre tierra”, una personificación de la Tierra asociada a los dioses (en la mitología nórdica era llamada Nerthus). El gerundio “observando” está en lugar de un verso conjugado como frase yuxtapuesta a “esta es mi tierra”, con lo cual genera ambigüedad respecto de su agente, pues quien observa puede ser el Yo Poético y a la vez la “madre tierra”. El punto de vista del observador es desde la altura, desde arriba, desde donde es posible abarcar la totalidad de lo que se nombra: montañas, bosques, lagos... “la madre tierra”. Por un lado, esta posición permite esa visión totalizadora del espacio territorial, y, por otro, posibilita dar la imagen de la caída de quienes lucharon por defender esa tierra (“por amarte y defenderte” / “muchos son los que han caído”). Los demostrativos “esta” “mi” y el deíctico puro “yo” evidencian la ubicación del yo, la pertenencia y en ello la diferenciación. “Por amarte y defenderte”, el primer verbo subjetivo/de sentimiento/evaluativo deja ver el juicio del enunciatario, señala la relación afectiva con la tierra. La utilización del sustantivo “madre” como atributo de “tierra” establece el vínculo relacional que es irreversible, es el lazo incuestionable e incondicional que determina, a su vez, la herencia, lo genético. Los deberes de un hijo hacia una madre forman parte de aquello que se presenta como indiscutible en el discurso hegemónico de occidente. El amor a una madre implica entre muchas acciones el cuidado, la protección, en este caso “defenderla” ante el enemigo. En el último verso aparece el grupo en el cual el locutor se identifica: “muchos son los que han caído”, donde “han caído” implica un tiempo pasado vinculado al presente (uso propio del español de España, pero no de Argentina) y donde “caer”, en su modalidad

poética, significa, más que la acción de perder el equilibrio o desplazarse desde arriba hacia abajo, connotativamente, sobretodo en un registro de guerra, “morir”.

Mi querida Europa
cuántos años de gloria
no se pueden olvidar
tantos siglos de historia

La estrofa que puede considerarse estribillo comienza con un pronombre posesivo que señala la pertenencia afectiva del enunciatario en el texto. El uso del adjetivo “querida” antepuesto al sustantivo connota, además de un valor poético por posición, una relación emocional con Europa, a quien personifica y dirige el discurso. El enunciado indica un pasado, en el cual mediante el adverbio de cantidad “cuántos” indica que para el locutor el peso de la tradición histórica (como para todo conservador fundamentalista) es un argumento esencial a la hora de calificar el valor de las cosas, en este caso la existencia de muchos “años de gloria”, podría estar haciendo referencia al gobierno nacionalsocialista de Hitler. En los dos versos siguientes se enuncia como una verdad general dada a través del presente genérico o de definición, como una sentencia universal, “no se pueden olvidar tantos siglos de historia”. El verbo impersonal, que no exista un agente del proceso determinado, subraya el valor de verdad universal, de argumento válido para comprender la lucha y el orgullo que configuran el campo semántico de esos “signos de historia”.

El lamento de la madre tierra
grita y grita sin parar
y sus hijos orgullosos
la vida por ella van a dar
escuchando nuestros corazones
y con la fuerza de los Dioses
lucharemos por mantener
tu cultura y tradiciones

La estrofa final incluye una serie de símbolos. Se vuelve a personificar la tierra como la “madre” y en este caso, en una estructura genitiva del sustantivo subjetivo derivado del verbo lamentar, “lamento”, que revela el rasgo axiológico desde su significado, asociado al sufrimiento, a la desdicha. A su vez el recurso de la imagen sensorial auditiva, señala a la madre tierra en la acción de gritar, acción reforzada por la conjunción y la repetición de la palabra, que le añade dramatismo expresivo a la escena, indica continuidad sin límites (“grita y grita sin parar”). La metáfora señala a “sus hijos orgullosos”, adjetivo presente en casi todas las canciones, que además de manifestar una relación de parentesco, uno de los valores fundamentales del movimiento nacionalsocialista hacia su tierra, el orgullo. En esta estrofa se reincide en la idea de “dar la vida por ella”, y el verbo se presenta en la forma perifrástica - que comúnmente se utiliza para sustituir al futuro – para dar de ese modo la certeza de que sucederá. “Escuchando nuestros corazones” forma parte de las metáforas lexicalizadas a través de la imagen auditiva “escuchar” y la metonimia de “corazón” por el lugar de

las emociones, que implica seguir los dictámenes de los sentimientos y no de la razón, de la mente. Se trata de una relación emocional con la lucha. El uso del posesivo “nuestros” incluye la presencia del enunciatario y su grupo como sujetos del discurso. “Y con la fuerza de los Dioses” es una metáfora que incluye lo trascendente, algo relevante en este imaginario, la fe que ayudará en la lucha “por mantener tu cultura y tradiciones”. Seguir lo que dicta sentimiento, el afecto por la tierra (entendido como “amor por la patria”, metonímicamente la tierra es el lugar al que pertenece por nacimiento y que pertenece por derecho natural) y tener la fuerza emanada del apoyo de la divinidad se presentan como soporte de la lucha por la tradición cultural.

escuchando nuestros corazones

y con la fuerza de los Dioses

lucharemos por mantener

tu cultura y tradiciones

Conclusión

Si bien son conocidos desde el discurso historiográfico los elementos y los conceptos que forman parte del imaginario de los grupos neonazis, las canciones se ofrecen como un compendio, bastante elemental y poco elaborado poéticamente –en el sentido de que el lenguaje que se emplea en las canciones nunca opaca el sentido, sino por el contrario es claro y directo- de las nociones

básicas que todo skinhead debe conocer. Por una parte, lo explícito y evidente del discurso poético se relaciona con el objetivo político de ampliar el número de seguidores pero, por otro lado, las permanentes alusiones a la simbología, las divinidades, las conceptualizaciones propias de quienes forman parte del grupo, es decir de quienes son competentes para entender de qué se habla, hacen que en su comprensión quede ceñida a la doxa de la secta. De ahí que el análisis de las canciones que se ofrecen como muestra en este trabajo, permite concebir un grupo (quienes integran las bandas neonazis) que no surgiría o no se iniciaría desde lo musical, sino que musicalizarían ideas ya instaladas en su imaginario grupal. Por eso, pertenecer al grupo skinhead nazi no es para cualquiera. Para escuchar a los Rolling Stones no hace falta leer la Biblia o un tratado sobre arqueología, pero para ser admitido en un grupo neonazi, existe cierta bibliografía imprescindible: las canciones retoman palabras del *Main Kampf* (Mi Lucha), como verdades universales, principios indiscutibles que perseguir. La LUCHA es universal y diaria y se opone a la TRAICIÓN. Blanco o negro, no hay grises. O se comparte la ideología o se es el enemigo. El término “traidor” se usa en el sentido de la traición a la defensa de lo propio, a lo heredado.

La actividad de grupos neonazis en Catalunya es un hecho presente. Grupos como *División 250* y *Hyperborea* actuaron el 19 de febrero del 2000 en Madrid ante más de 600 personas, cantidad que movilizan grupos de rock alternativo con peso comercial como *Love of Lesbian* o *Pereza*.

También en Madrid, la juventud skinhead se reunió en un gesto político que pretendió aunar los esfuerzos de *Democracia Nacional*, el *Movimiento Social*

Republicano, Vértice Social y el *Partido Nacional de los Trabajadores* en un frente común, moderados todos ellos por el veterano militante ultraderechista Francisco Pérez Corrales. El centro del movimiento skinhead neonazi se concentra en la capital española evidenciado por la gran cantidad de aficionados al equipo de fútbol Real Madrid, conocidos como Ultrassur, actores visibles representantes del movimiento, protagonistas de varias contiendas violentas. En Catalunya, la segunda comunidad más grande del país, la presencia skinhead neonazi es más silenciosa pero no menos importante. Sin ir más lejos, este año se desarticuló un grupo de rock fiel a estas ideas, cuya causa actos violentos sucedidos a la salida de un recital, aún continúa abierta. Si a estos datos sumamos que el aumento de concentraciones skinsheads neonazi creció al mismo tiempo que se intensificó la crisis española, evidencia las modificaciones insoslayables en la sociedad.

La extensión del acercamiento de la música a todos los rincones del planeta gracias a las nuevas tecnologías posibilita, a través de Internet, el encuentro de aficionados de todo el mundo en sitios donde aplicar reglas propias, organizarse, convocar, intercambiar textos, identificar al enemigo y convocar a la acción. Además, el poco interés de los skinheads nazis en pasar desapercibidos en la sociedad, ya manifiesto en su vestimenta, en sus signos y sus códigos, y en las publicaciones de la prensa sobre sus apariciones en escenas de violencia, política, racismo y discriminación, aportan numerosos datos a la construcción identitaria de los grupos neonazis catalanes.

Someter las letras de sus canciones a un análisis permite desentrañar el universo de significados asociados a la ideología nacionalsocialista, que en la banda que nos ocupa, se inicia con el nombre del grupo y el título del disco escogido.

Recordemos que estas "14 Palabras", remiten a lo dicho por el líder supremacista blanco David Lane: "*debemos asegurar la existencia de nuestra raza y un futuro para nuestros niños blancos*".

El temario del grupo se ancla permanentemente en una versión de la historia de los pueblos europeos que justifica sus actos y se presenta como modelo a seguir. El grupo persigue los mismos ideales que en su momento acuñó el nazismo alemán: la supremacía de la raza, el orgullo de pertenecer a ella, basado en los principios de la biología (traducida en genética), el arraigo al territorio y a la conquista, la lealtad a la nación. Todo ello enfrentado de manera irracional a lo que se considera opositor.

Son varias las canciones del grupo que aluden al tiempo perdido, que añoran un pasado del cual se enorgullecen y que apelan al mundo de recuerdos de un pasado que sólo conocen a través de relatos históricos. El grupo juvenil skinhead neonazi enfatiza en la necesidad de actuar en el presente y subraya el concepto del "tiempo" pasado asociado al buen hacer de Hitler y a la batalla perdida, que es preciso retomar en la actualidad. En todo momento, contrapone el antes y el ahora, la continuidad de la lucha y de la unión para conseguir la victoria. Se manifiestan esperanzados y miran el futuro, con la certeza de su triunfo.

Insisten en el hecho de construir bajo una moral y un deber, con firmeza y convicción. Destruir para edificar. En la actualidad española, la clase dirigente está sometida a un permanente enjuiciamiento público, fruto de la desmejora del estado de bienestar, que provoca el descreimiento general hacia un modelo que logre desterrar la crisis. Estos momentos (de inestabilidad democrática y con una creciente la diversificación de partidos con diferentes propuestas de cambio) son

el caldo de cultivo de extremismos y de la vulnerabilidad ideológica del ciudadano indeciso que busca la contención para oponerse al OTRO.

La “pureza”, la “herencia” y la cuestión “biológica” de la raza son los temas que se reiteran en los textos y muestran una tónica que recurre a todos los lugares comunes de la doxa neonazi. Entre estos lugares comunes es importante el sentimiento de fanatismo expresado a través del fuego, símbolo nazi, que opera como sinónimo de progreso, de purificación (recordemos las quemaduras de libros antigermánicos, por ejemplo) y se configura como un elemento de impacto ante las masas.

También la “sangre” y la “tierra”, se incluyen como signos de identidad, heredados del mundo germánico, en su vinculación al territorio y a la pureza de la raza, dos aspectos esenciales en la ideología. En las letras se aplican este concepto al “ser español” y a la unificación de España a una Europa Central, donde todos los nacionalsocialistas se puedan aliar para combatir al enemigo. Es sabido que el movimiento neonazi, no aceptan, bajo ningún punto de vista, los reclamos de independencia de Catalunya y del País Vasco; como se evidencia en la decisión firme del uso del castellano como lengua del discurso, entendido, muchas veces, como una provocación en los conciertos celebrados dentro de la Comunidad Autónoma. El "ser español" está relacionado con el “orgullo nacional”, dos palabras muy usadas por las corrientes nacionalistas. Según *14 Palabras*, el orgullonacional debe ser fomentado por todos los ámbitos del Estado porque responden a una conciencia de grandeza y de estima del pueblo. El lazo biológico con la tierra excluye, obviamente, a la inmigración marroquí, paquistaní, africana, latinoamericana, asiática, a los grupos punks, reggaes, a los comunistas (la

izquierda), a los "latin-kings", e históricamente, a los judíos, quienes más se estigmatizan como el OTRO, el enemigo. La llamada higiene hereditaria, aplicada a la situación de los grupos juveniles neonazis catalanes, los empuja a aplicar la ley de la selección natural, para la cual sobrevive el más fuerte, el "más capaz", "el mejor". Esto los incita a arremeter contra todos los que se consideran los OTROS en cualquier sitio público, como en los conciertos, en la calle, en el metro (subterráneo), de manera que sirva para "aleccionar" a los indeseados.

La utilización permanente de la primera persona del plural, NOSOTROS, que incluye al receptor (nosotros inclusivo), subraya la necesidad de solidificar un movimiento colectivo que comparte competencias para como comprender cada símbolo, concepto, nombre propio o guiño que se ofrezca en las letras de los temas. Incitan a los escuchas a reflexionar, a entender que han sido engañados por una "falsa sociedad" contra la que hay que luchar y a tener fe en la doctrina nacionalsocialista. Podemos equiparar esta estrategia a la que se utiliza permanentemente en las campañas políticas con el fin de que el ciudadano se identifique (o se contraponga) a lo que se dice, se sienta parte del grupo, se apropie de sus ideas, cante sus slogans y repita los enunciados cliché propios en donde se encuentre. En los textos de las canciones siempre se apela al sentimiento fanático, recurriendo a la reiteración de lemas y tópicos, trillados en el imaginario del discurso nazi. Siempre se redundante en advertencias y conminaciones para evitar ser humillado y para impulsar la divulgación de la doctrina que ilumine a los que la desconocen. La proclama de "no más paro, ni más drogas, ni sociedad multirracial, no más prensa terrorista manipulada por el

capital" se reitera en las canciones, expresada como proclama, en evidente oposición al capitalismo actual. También incluyen en la tónica referencias al problema de la inseguridad y el deterioro social, a través de términos como "delincuencia" y "miseria" que siempre se focalizan en sujetos pertenecientes a las minorías excluidas.

El JOVEN NACIONALSOCIALISTA se siente una figura clave en el engranaje del movimiento, es la herencia de la tierra, el encargado de continuar el legado de su familia, es el futuro. Su deber es trabajar e higienizar Catalunya, es el poseedor de la verdad, leal y fuerte, siempre al servicio del propósito nacionalsocialista. Los neonazis catalanes fundamentan su lucha en el sacrificio por el bien colectivo, fomentan el uso de las armas, que en el caso del grupo juvenil se traduce en palos, puños americanos, cuchillos, puntas de acero en las botas y todo tipo de artilugio casero que asegure la victoria. Suelen indicar un modo de actuación conjunta, que responde al batallón, al trabajo en equipo, al compañerismo y la confianza. Es extraño ver a un neonazi agredir cuando está solo. El joven nacionalsocialista debe sentirse parte del movimiento neonazi, de los skinheads, de los grupos de rock. Su música es parte de la esperanza de "salvación". Su principal referencia es Ian Stuart del grupo Skewdriver, skinhead pionero en ligarse a ideas de ultraderecha y fundador de Blood & Honour, que ilumina a sus seguidores por haber inmortalizado, en sus canciones, las ideas a seguir.

Para construirse a sí mismos, los jóvenes usan el revisionismo histórico, e incluyen alusiones a personajes de la mitología nórdica como Odín, que encarna

la guerra y la muerte; y a textos como "Los Protocolos de Sion", donde se habla de la conspiración de los judíos, el enemigo histórico de la ideología nazi. El mundo imaginario, donde coexisten dioses mitológicos, sitios como el Valhalla, a donde van los espíritus cuando mueren en batalla, y un buen número de referencias a la literatura antigua o esenciales del nazismo, son moneda corriente del universo de significaciones del joven neonazi. Apelan a los mitos y a las leyendas de la mitología nórdica y del nazismo, se apropian de estructuras ideológicas y de imaginarios descontextualizados para explicar su presente y con ello dan lugar a un diálogo permanente con discursos pretéritos que presentan los textos en su abundancia polifónica. Los dioses los observan desde el cielo, analizan sus movimientos y los ayudan a continuar en la batalla.

El así que en varias canciones se presentan isotopías léxicas que responden al universo de las divinidades nórdicas: "Tyr y Odín guían nuestras espadas", "Ian Stuart eres uno de ellos tú ya estás entre los Dioses Blancos", "...bajo el cielo rojo, ensangrentado lucharemos por Odín, estamos preparados", "Invocando a nuestros Dioses fuerza en la lucha yo les pido", "Heil Odin, Heil Führer! Y con la fuerza del martillo de Thor".

Asimismo, poder apropiarse en esas canciones, de esa información, implica participar activamente y compartir una serie de saberes ideológicos y culturales con el grupo que marca con fuerza lo identitario.

¿El fascismo que viene?

Es necesario aclarar la diferencia que separa a los ideólogos neonazis de los skinheads. Como muy acertadamente señala Xavier Casals refiriéndose a estos últimos, su politización es limitada y se produce sobre todo por ósmosis, a través prioritariamente de la música, pero también mediante consignas de hinchas, pintadas callejeras. Los skinheads ultraderechistas no representan “el fascismo que viene”, sostienen un ideario racista que la nueva ultraderecha condena oficialmente (sin abandonarlo para que el electorado sepa dónde están estas ideas) y así, líderes políticos se cuelgan la bandera del movimiento antiglobalización para la construcción de un futuro pero no hablan de regímenes derrotados en la Segunda Guerra Mundial. Aunque es cierto que la llamada «música para el odio», como se menciona en la prensa y en los ensayos literarios sobre el tema, con su transparencia en el mensaje de sus letras, no es un fenómeno artístico aislado. Los grupos que componen el RAC y el Oi! no son sólo músicos con estética neonazi. Son neonazis que utilizan su música para transmitir un mensaje: una clara invitación a la violencia radical, sea ésa su intención o no.

Tal como explica Reguillo, los jóvenes negocian su identidad utilizando los materiales que encuentran en su entorno y es por eso que los skinheads neonazis representan una metáfora de la realidad social española, donde el partido político escogido democráticamente es de derechas y en la que el racismo está en boca de dirigentes activos como el alcalde de Badalona, Xavier García Albiol. Badalona ha crecido por fuera de los límites de Barcelona ciudad, donde vive un alto

porcentaje de extranjeros árabes y latinos y donde, al igual que en Premià de Mar, se celebran manifestaciones anti-inmigrantes a menudo, con gran poder de convocatoria. Por eso, el grupo juvenil de skinheads neonazis, que opera desde la evidencia y la explicitación (haciéndose notar, manifestándose en lugares públicos, dejando constancia clara de sus intenciones a través de sus letras y promocionando sus ideales a todo el mundo a través de Internet) representa la punta de un iceberg de una ideología latente en la sociedad española, a la que adhieren grupos radicales de todo el país, pero a la que también y, sin levantar la bandera nazi, desde el voto y desde las acciones diarias, se acogen –en el silencio urnas- un porcentaje preocupante de ciudadanos que operan desde el subsuelo de la política. Las culturas juveniles se articulan en respuesta al OTRO y esta es una de las razones por la que se configuran como racistas, cuando, aunque lo son, sólo expresan de manera abierta prejuicios xenófobos latentes en el seno de la cultura dominante.

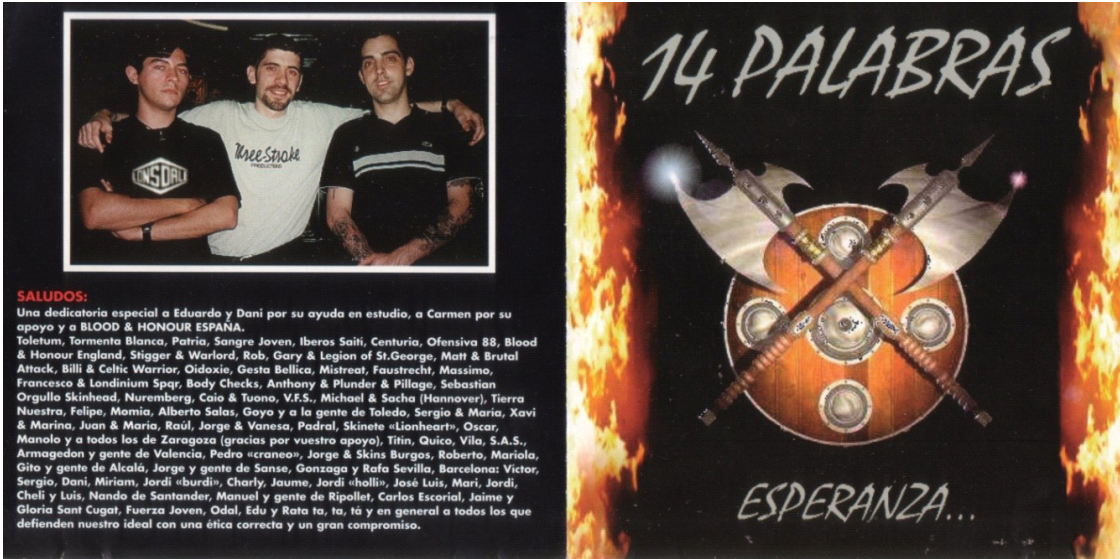
Somos conscientes de que a través de este trabajo sólo accederemos a una aproximación, que existe un recorte y que la configuración de la identidad juvenil neonazi necesita de la investigación de otros aspectos para que pueda darse cuenta de forma global.

Bibliografía

- Amaudruz, Gaston A.** (1976) *Nosotros los racistas*. Barcelona. Editorial Bau.
- Barba Aragón, Nuria** (2001). *Análisis sociolingüístico de las letras de las canciones del grupo musical Extremoduro*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Barbero, Jesús Martín** (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Barthes, Roland** (2002) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós.
- Bourdieu, Pierre** (2002). *Mercado Lingüístico. En Sociología y Cultura*. México, Conaculta.
- Bourdieu, Pierre** (1975). *Le fétichisme de la langue et l'illusion de un communisme linguistique*. Toulouse, Actes de la Recherche en Sciences Sociales.
- Calabrese, Omar** (1985). *Lenguaje del arte*. Barcelona, Ibérica, Ed. Ediciones Paulos.
- Camacho, Santiago** (2005). *Las 20 Grandes conspiraciones de la historia*. Barcelona. Ed. El Ateneo.
- Casals, Xavier** (1995). *Neonazis en España*. Barcelona, Grijalbo.
- Casanellas, Liliana** (2004). *En defensa del texto*. Santiago de Cuba, Ed. Oriente.
- Castoriadis, C.** (1998) *El Ascenso de la insignificancia*. Valencia: Frónesis.
- Danto, Arthur** (2013). *Qué es el arte*. Buenos Aires, Paidós.
- Darre, Richard** (1985). *Blood and Soil: Richard Walter Darre and Hitler's Green Party*. Kensal Press.
- Ducrot, O** (1986). *El decir y lo dicho*. Barcelona, Paidós,.
- Feixa, Carles** (1998). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona, Ed Ariel S.A.
- Rodríguez, Félix** (2002). *Comunicación y cultura juvenil*.
- Fino, Claudia** (1983). *Selección, adaptación y compilación de Kerbrat-Orecchioni: La connotación*. París. Hachette.
- Frith, Simon** (2006) *La otra historia del rock*. Barcelona, Ma Non Troppo.

- Frith, Simon** (2001). *Hacia una estética de la música popular*. Las Culturas Musicales. Madrid, Ed Trotta.
- Geertz, Clifford** (1988). *Interpretación de las culturas*. Madrid, Gedisa.
- Günter, F.K Hans** (1979). *Pueblo, estado, herencia y selección*. Alemania. Ed. Liding.
- Halliday, M.A.K.** *Estructura y función del lenguaje* en John Lyons (comp.), Nuevos horizontes.
- Herder, J.G.** (2007): *Filosofía de la Historia para la educación de la Humanidad*, Buenos Aires [1ª ed. 1774].
- Hitler, Adolf** (2002). *Mi Lucha*. Barcelona, Autor-Editor.
- Kerbrat-Orecchioni** (1980). *La Enunciación. De la Subjetividad en el Lenguaje*. Buenos Aires, Ed.Hachette.
- Lane, David** (1983). *Las 14 palabras*. Ed. Desconocida.
- Lane, David** (1983). *Manifiesto del genocidio blanco*. Ed. Desconocida.
- Link, David** (1994). *Literator V*. Buenos Aires. Del Eclipse.
- López Herrera, M.; López Arística, M. y López Herrera, L.** (2012). "Cultura y comunicación: una relación compleja ", en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Marzo, www.eumed.net/rev/cccss/19/
- Machado, P. Marianella** (2005). *Reflexiones sobre la relación poesía-música*. Revista de Humanidades Mapocho, Eastern Kentucky University.
- Maingueneau, Dominique** (1980). *Introducción a los métodos de análisis del discurso. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires, Ed.Hachette.
- Márquez Cantizano, Blasina** (2005). *Poesía y música, relaciones cómplices*. Revista Espéculo, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid.
- Mead, Margaret** (1995) -1927- *Adolescencia y cultura en Samoa*. México, 1995.
- Moreno Fernández, F.** (1998) *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona, Ariel Lingüística.
- Margulis, M. y Urresti, M.** (1996) *La construcción social de la condición de juventud*. Buenos Aires, Biblos.
- Moyano, Luis A.** (2004) *Neonazis. La seducción de la svástica*. Barcelona, Nowtilus Frontera.

- Parret, Herman.** (1995) *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones.* Ed. Edicial. Bs.As.
- Porrúa, Ana** (2011) *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía.* Buenos Aires: Entropía.
- Pujol, Sergio** (2007). *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde.* Rosario, Homo Sapiens.
- Programa televisivo Canal Encuentro** (2011), conducido por Emilio del Guercio, (<http://vimeo.com/26241609#>)
- Redeker, Horst** (1966). *La función cultural del arte.* Berlín, Dietz Verlag.
- Reguillo Cruz, Rossana** (2000). *Emergencia de culturas juveniles.* Bogotá, 1 ed. Norma.
- Sala Rose, Rosa** (2003). *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo.* Acantilado, Barcelona.
- Salas, Antonio** (2003). *Diario de un skin.* Madrid, Temas de hoy.
- Shuker, Roy** (2009). *Rock total: Todo lo que hay que saber: todos los conceptos clave del rock y la música popular, desde los géneros musicales a las subculturas.*
- Sobrequés i Callicó, Jaume** (2010). *Història de Catalunya.* 2Da de. Barcelona, Editorial Base.
- Stuart Hall** (2003). *Cuestiones de Identidad Cultural.* Amorroutu Editores, Buenos Aires.
- Tobón de Castro, Lucía** (1979). *Verbos Copulativos.* Buenos Aires, Centro Virtual Cervantes.
- van Dijk, Teun A** (2008). *El discurso como estructura y proceso.* Gedisa, Barcelona.
- Williams, Raymond** (2000). *Marxismo y Literatura.* 2Da de. Barcelona Ediciones Península.



Tapa del CD “Esperanza...” del grupo 14 Palabras.