
JOAN ELIES ADELL

LA LITERATURA CATALANA I ELS CODIS DE L'ESPECTACLE EN LA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÀNIA

(1) Parlem de música popular contemporània per indicar aquelles manifestacions musicals que avui en dia són les més habituals i comunes, però que no es deixen definir ni com a «cultes» ni com a «folk». En aquest sentit, parlar de música popular contemporània significa delimitar un camp musical «popular» no necessàriament lligat a una particular tradició cultural i ètnica, sinó més aviat inserida en el món contemporània d'arrel occidental, en la vida metropolitana, en les comunicacions de masses i en les formes de reproducció sonora pròpies de les noves tecnologies (Adell, 1997).

(2) Entre altres raons perquè, com ha explicat Richard Middleton en el capítol «From

1. CAL ENCARA PREGUNTAR-SE PER LA NECESSITAT DE CONÈIXER ELS NOUS LENGUATGES DE LA CULTURA POPULAR?

Si hi ha un tòpic ben estès i que encara perdura a l'hora de parlar de la relació entre literatura i música popular contemporània,¹ és el de preguntar-se si les lletres de les cançons poden assolir la dignitat de la poesia. No obstant, tot i que al llarg del present article parlarem d'aquest lligam, ho farem des d'una posició que assumeix que l'especificitat de la literatura o de la música (com de l'art, de la política, de la filosofia o de la ciència) no és tant una determinada forma natural i inherent als seus discursos, com, contràriament, el producte d'una funció social que li és atribuïda institucionalment.

L'objectiu, per tant, és el de realitzar una comparació entre la literatura i els diferents llenguatges de l'espectacle musical (tot distingint entre lletra i so en l'actuació, si aquestes distincions són possibles),² delimitant clarament les fronteres que separen tots dos discursos sinó, més aviat, posar l'èmfasi en la impossibilitat d'establir d'una vegada i per sempre aquestes distincions. Si en els últims temps hem vist com emergia un interès per pràctiques culturals invisibles amb anterioritat per als ulls del món acadèmic, no ho hem d'atribuir a una transformació en la naturalesa textual d'aquests discursos, sinó al fet que, també en alguns àmbits del món acadèmic i de reflexió

cultural, s'ha produït un canvi que s'ha adonat de la importància de conèixer quines són les possibles funcions ètiques, polítiques i ideològiques dels discursos que formen part de la nostra quotidianitat i que se situen, en tots els casos, clarament més enllà d'allò que es podria considerar el seu camp específic d'actuació i que afecten tots els productes culturals que articulen la vida social (Talens, 2000: 249).

Des de fa alguns anys, s'ha començat a parlar de la importància i de la influència que els llenguatges de la cultura popular contemporània han tingut en alguns altres discursos que, en principi, la institució els atorga un espai més seriós, més rigorós, més digne. Així, hem vist com darrerament algunes àrees minoritàries dintre de les facultats de lletres i de filologia d'algunes universitats del nostre àmbit lingüístic, com són les de teoria literària i literatura comparada, han fet seva l'òptica dels anomenats *Cultural Studies* (Estudis Culturals), que tracten d'introduir un punt de vista polític en certes institucions: en l'educació, en la reproducció del saber, en els departaments universitaris, etc.; tot adonant-se de la impossibilitat de legitimació de nous camps de saber. Així, per poder estudiar qüestions relacionades amb la cultura popular urbana, per qüestionar la definició tradicional de la literatura i preguntar-se on comença i on acaba «allò» literari, per analitzar si les noves tecnologies estan reconfigurant el paper de la literatura en la nostra societat, o per preguntar-se per què s'estudien unes determinades obres i altres gairebé sempre queden excloses, etc; es troben amb el fet que han de ser crítics amb les disciplines més tradicionals si veritablement aspiren a obrir un espai crític. Obrir espais crítics, però, sent conscients de la dificultat d'anar més enllà dels límits dels models ja legitimats de saber. És per aquesta raó que bona part d'aquests estudis i les investigacions s'han vist obligats a moure's o viure entre els camps de saber institucionalitzats.

Els Estudis Culturals, per posar un exemple, s'adonen que, en l'actualitat, no podem deixar d'advertir que les experiències de la ciutat moderna i dels nous codis de la música pop i rock, del cinema, de la televisió o d'Internet, juntament amb l'esdevenir metropolità de modes i estils, han produït subjectes que s'han apropiat del món que viuen i l'han transformat sense el consens inicial de la intel·lectualitat oficial. En aquest sentit la circulació imparabile d'aquests discursos ha contribuït força a qüestionar, fins al punt de posar-la en crisi, la vella i, al mateix temps, històrica distinció entre «popular» i «culte». Han permès fer sortir a la superfície, dins dels complexos imaginaris metropolitans, espais sonors, visuals i virtuals, sencers «mons» ignorants i ignorats dels cànons de l'art, de la cultura i del gust que les institucions acadèmiques i culturals sovint han defugit d'analitzar. És per aquesta raó que pensem que és interessant, des del nostre àmbit lingüístic, insistir en la necessitat de superar el marc institucional, encara hegemònic, del literari, per cercar un altre marc més ampli que faci possible sortir de l'àmbit especialitzat del verbal i de l'imprès on la institució encara deixa situada la literatura i així poder obrir una perspectiva més àmplia, crítica i actual.

me to you. Popular music as message» del seu llibre *Studying Popular Music*, la relació entre música i paraula és molt complexa i no únicament reduïble a una qüestió entre dos extrems. En part perquè, en tant que sistemes de significació, música i paraula no són simplement anti-tètics, sinó que la música té un aspecte sintagmàtic, fins i tot narratiu, i les paraules tenen un vessant musical (Middleton, 1994: 313). Això no significa, però, que s'hagin realitzat treballs d'alt interès en esbrinar quina ha estat, en la cançó, la relació entre text i música des d'un punt de vista diacrònic. Així, Lluís Meseguer (1999: 261-266) ha realitzat un recorregut històric que el porta des de la concepció grega de la poesia que unia paraula, melodia i dansa, passant per l'herència trobadoresca i pel cançoner popular, fins arribar a la música popular contemporània.

(3) «Capital cultural» és un concepte introduït per Pierre Bourdieu que descriu «la inadequada distribució de pràctiques culturals, valors i competències característic de les societats capitalistes», on les diferències de classes es defineixen no sols pel seu capital econòmic sinó per un accés diferenciat al poder simbòlic i a aquest mateix capital cultural (Bourdieu, 1998).

(4) No és el moment d'entrar a discutir quina és l'etiqueta més adequada per anomenar aquest moviment, si la de «Nova Cançó» o la de «Cançó». Segons el cantautor Miquel Pujadó, la *Nova Cançó* va acabar l'any 1970 i aleshores començà el fenomen musical de la *Cançó*, si es tenia en compte que ja no era un fenomen «nou»: «Quan comença la dècada dels setanta, parlar de “Nova” Cançó ja és un anacronisme. L'adjectiu ha quedat buit de sentit amb la pèrdua de la consciència del moviment unitari» (Pujadó 2000:49). Segons Joan Manuel Serrat, la data de defunció de la Nova Cançó hauria estat el 1975: «La Nova Cançó va morir el dia que va morir Franco» (Planas 1996:10). El cantautor justifica la data per motius polítics. El periodista Jordi García-Soler afirma que va acabar en 1980: «A partir de 1980 ja no es pot parlar de Nova Cançó, fonamentalment perquè les exigències imposades pel paper de subsidiarietat desenvolupat per les circumstàncies anòmales en què havia viscut el país havien deixat d'existir» (García-Soler, 1996:106). L'autor també justifica la seva opinió tot referint-se als canvis polítics. En canvi, per a Llorenç

La simple existència de la cultura de masses contemporània, des d'aquest sentit, ha tingut un eco polític fonamental ja que, a poc a poc, ha permès que s'obrissin noves òptiques a l'hora de plantejar el debat sobre cultura i societat. Les «masses» han esdevingut subjectes històrics individuals, almenys en les societats capitalistes occidentals, no tant a través dels òrgans representatius de la democràcia parlamentària sinó a través de les diverses modalitats de la cultura popular urbana. I mitjançant els diversos usos d'aquesta cultura popular, en la qual la música juga un paper central a l'hora de la formació de capital cultural,³ és possible realitzar exercicis de poder a través de la tria i del gust individuals. Pierre Bourdieu (1998) ha mostrat com el «gust» és concebut i utilitzat per grups socials amb l'objectiu de diferenciar-se i de distanciar-se de la resta, per a construir-se com a diferents. En la música això s'adverteix de forma clara. Els gustos musicals i els estils seguits o adoptats per determinats grups de consumidors es veuen influïts per una important sèrie de contextos socials, com poden ser la classe, el gènere, la raça i l'edat. El consum i la tria musical, doncs, no són simples processos de preferències «personals» sinó que, en part, formen part dels processos de construcció social. Vinculat a aquest fet hem d'entendre la manera com el gust musical es converteix en capital simbòlic i cultural. Adoptar una perspectiva semblant permet detectar nous aspectes que ajuden a interpretar l'abast del poder i de la política existents en la quotidianitat.

2. NOVA CANÇÓ I LITERATURA CATALANA: ¿MANCA DE RELLEVÀNCIA SOCIAL O EXCÉS DE PLUSVÀLUA SIMBÒLICA?

Abans d'adoptar, però, aquesta perspectiva, i si fem un repàs a quina ha estat la mirada habitual que se'ns ha ofert sobre la literatura catalana i els seus lligams amb la música popular d'arrel urbana, en adonem de seguida que les exploracions sobre aquestes relacions sovint només s'han reduït al fenomen de la Nova Cançó o Cançó,⁴ com a conseqüència de l'habitual utilització que aquest tipus d'intèrprets i de músics han realitzat del corpus poètic català, a través de diverses versions i musicacions.

En tot cas, aquesta presència de la literatura (i més concret de la poesia) en la Cançó sempre ha estat contemplada, generalment, com una possibilitat d'apropar la literatura catalana a un públic més ampli i «desarmat culturalment» (com va escriure Joan Fuster en el pròleg d'un dels llibres de poemes i cançons de Raimon), gràcies a unes inèdites facilitats de difusió que els nous canals massius de comunicació permetien. Des de l'òptica dels estudiosos de la literatura, doncs, la poesia va trobar un nou mitjà de transmissió que fins i tot va fer pensar que el llibre ja no era necessari, perquè a través del recital públic, de la veu en directe o en disc,

la poesia podia ser traslladada, amb la qual cosa la producció literària podia deixar de ser només per a uns quants lletraferits solitaris que llegien paraules ben posades, i podia passar a ser per a la massa social (Palomero, 1997: 71). Anant una mica més enllà, Joaquim Molas (citada per Meseguer, 1997b: 173-174) pensava que la crisi de la poesia com a expressió escrita exigia l'oralitat i la cançó; d'aquesta manera es podria establir una mena de complementaritat: mentre que la poesia més experimental i de refinament formal continuaria circulant pels mitjans tradicionals i adreçada a un públic «selecte i fidel», la poesia difosa pels mitjans massius de comunicació a través de la cançó, tot i d'una manera més esquemàtica, arribaria a «unes masses que fins ara han viscut quasi al marge de la creació artística culta».

Això no significa, evidentment, que els músics que van formar part de la Nova Cançó tinguessin l'objectiu d'educar literàriament les «masses» o de posar les seves creacions i musicacions exclusivament al servei del catalanisme cultural o polític, sinó que es tractava d'un moviment plural i complex, ple d'implicacions socials que anaven més enllà de la reivindicació nacional i que s'articulava també a l'entorn del desig de transmissió d'una visió progressista de la cultura pròpia, de l'expressió de la protesta política, així com de l'enunciació crítica de la vida quotidiana. Però sí que és simptomàtic que, a l'hora d'ésser analitzada i historiada la Nova Cançó, se sol imposar la tendència a considerar-la com una música popular més artísticament elaborada que no pas els altres gèneres de la música popular, amb un component lingüístic (tant temàtic com retòric) més complex, al llindar de la poesia i, per tant, estudiable des d'uns paràmetres acadèmicament institucionalitzats com són els de l'estudi de la literatura.⁵

En aquest sentit és interessant l'argumentació que realitza Miquel Pujadó en el seu recent i rigorosament documentat *Diccionari de la Cançó (D'Els Setze Jutges al Rock Català)*, on planteja que el seu treball està dedicat: «[...] a la Cançó catalana contemporània *culta o d'autor*, sigui quina sigui la seva estètica (per a mi, Cançó és paraula cantada; el rock, per tant, és una manifestació més de la cançó)» (Pujadó, 2000: 9).

Poc habituats com estem, a casa nostra, a llegir reflexions teòriques sobre la música popular contemporània, no deixa de ser una agradable sorpresa sentir aquesta declaració de principis, això és, la intenció d'articular teòricament la relació entre les diferents manifestacions de la Cançó. Tal com anem endinsant-nos en la introducció d'aquest Diccionari, i després de definir la cançó com una gènere interdisciplinari que combina de manera més o menys harmònica tres elements indispensables per a l'existència de la Cançó com a gènere: a) el text «el text de la cançó limita amb la Poesia»; b) la música i c) la interpretació (Pujadó, 2000: 14-15), ens adonem que si bé Pujadó insisteix novament en el fet que tota paraula cantada és cançó, i que el rock i el pop són simples subgèneres a l'interior del gènere independent Cançó, el que fa en la pràctica és deixar anar tota una sèrie de judicis de valor establerts prèviament que acabaran demostrant que:

Soldevila, el fenomen de la Nova Cançó va perllongar fins l'any 1987: «He triat el 1987 per cloure l'estudi, senzillament perquè em calia triar un any per acabar la replega de materials [...] i un mínim de distanciament històric [...] i, també, perquè l'aparició de noves bandes de rock [...] fa pensar que s'inicia una nova etapa de la música popular en català» (Soldevila 1993:30).

(5) No és inhabitual, per exemple, que els cantants inicials de la Nova Cançó apareguin incorporats en diverses antologies poètiques sota l'etiqueta de «realisme històric» inventada per Castellet i Molas.

(6) Prenem el concepte de rellevància social del treball de Josep Martí «La idea de "relevancia social" aplicada al estudio del fenómeno musical» (Martí, 1995): «El concepto de relevancia social aplicado al ámbito musical hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada. Aprovechando las experiencias de la pragmática lingüística, diremos que una música resulta relevante en un contexto si da lugar a efectos contextuales. Queda claro con esto que la relevancia social de una música no depende de ella misma, sino de su contextualización en un marco espacio-temporal concreto. Pero el concepto de relevancia social sería un concepto vacío o poco útil si no nos sirviese para articular algunas categorías de análisis sociocultural. En principio, aquello que primero nos viene a la mente cuando hablamos de relevancia social es la significación. Por otra parte, la manera cómo una música es percibida para un grupo humano implicará unos determinados usos y, por ende, también ciertas funciones en el seno de la colectividad. Estos son pues algunos elementos básicos que, sirviéndonos como indicadores, nos pueden aportar una clara idea de relevancia social. De esta manera podemos afirmar que, dada una producción musical determinada, su relevancia social para un ámbito sociocultural concreto se pondrá de manifiesto a través de la interacción entre el significado, los usos que se le dan y sus implicaciones funcionales».

[...] l'autèntic equilibri entre aquests elements [text, música i interpretació] es troba bàsicament en la Cançó segregada per una zona geogràfica i cultural molt determinada [França, el Nord d'Itàlia i Catalunya, a més de casos aïllats en altres territoris i llengües], una zona que on s'ha desenvolupat una Cançó culta que planta les seves arrels en el món trobadoresc [...] (Pujadó, 2000: 15).

La conclusió a la qual arriba Pujadó és que si bé tota la paraula cantada és cançó, cal establir uns criteris de valor que hem d'utilitzar a l'hora de jutjar les diverses modalitats de Cançó i que han de saber distingir entre la cançó dolenta i la bona, entre l'estúpida i la intel·ligent o entre la de consum i la atemporal:

I tanmateix, arreu del món, Cançó (Chanson, Canzone, Song, Canción...), repetim-ho un cop més, és paraula cantada. Una línia melòdica, unes paraules, una o diverses veus. Tot plegat, amanit amb la instrumentació que calgui, i amb interpretació facial o gestual o sense. Sting és Cançó, Lucio Dalla és Cançó, Lou Reed és Cançó, els Rolling Stones són Cançó... Hi ha Cançó bona i Cançó dolenta (com hi ha Novel·la, o Cinema, o Teatre bo i dolent), estúpida i intel·ligent, de consum i atemporal. Però, abans que altra cosa, és Cançó. Després vénen les subdivisions estilístiques, tantes com calgui. I les etiquetes abans esmentades [rock, funk, pop, etc.], de vegades útils, sovint absurdes, lligades freqüentment a modes i a looks, i no pas a una autèntica anàlisi de continguts. (Pujadó, 2000:16).

L'estratègia retòrica de Pujadó és òbvia i totalment legítima des del punt de vista dels seus interessos persuasius. Convençut que la Cançó és un gènere viu arreu d'Europa i d'arrels genuïnament europees i mediterrànies, només li queda preguntar-se per què aquesta cançó autènticament nostra s'ha vist abocada a una presència merament testimonial des del punt de vista de la rellevància social.⁶ Les causes, curiosament, no les troba, com de tant en tant s'argumenta, en l'alteració dels factors contextuais que afavoriren l'aparició de la Nova Cançó i la seva posterior davallada a nivell de presència social, sinó que pensa que són atribuïbles a altres factors, com és que la música s'ha convertit en un producte comercial i que només circula regida per les lleis de mercat:

La música (amb tot el poti-poti que aquesta denominació engloba i implica) ha esdevingut un producte de consum, lligat a les lleis de mercat. I és el mercat qui marca què ha d'interessar la gent i, sobretot, què ha de comprar la gent. (Pujadó, 2000: 19);

cosa permesa per un jovent actual que, com ocorre en altres parcel·les de la vida, s'ha deixat colonitzar per les modes musicals d'origen anglosaxó i que no ha entès (o no se li ha deixat entendre) que la Cançó catalana és molt més que un moviment que va sorgir propiciat per unes determinades circumstàncies històriques, socials, polítiques i culturals molt concretes.

En encabir gairebé la totalitat de la música popular contemporània sota el nom de Cançó (aquí podríem parafrasejar les paraules pronunciades pel personatge interpretat

per Marilyn Monroe en *The Seven Year Itch* (*La tentación vive arriba*), de Belly Wilder, on deia que ella sí que sabia reconèixer la música clàssica, perquè «no tenia paraules!» i qualificar que l'única distinció vàlida no és entre gèneres musicals sinó entre cançó atemporal i cançó de consum, sembla evident quina és la tria de Pujadó i quina considera que ha de ser la Cançó que veritablement mereix tenir una major presència social. L'imperialisme cultural, les lleis de mercat, una joventut ignorant de referents internacionals genuïnament europeus de la Cançó, així com uns mitjans de comunicació que menyspreen la Cançó, són les raons principals que explicarien l'extinció progressiva del seu prestigi social:

Tot plegat contribueix a mantenir la Cançó allunyada del prestigi social que necessita, i també contribueix a la banalització de la Cançó, concebuda, doncs, com a producte de consum massiu i aviat reemplaçable (el mercat ha de funcionar!) (Pujadó, 2000: 20).

Pujadó apunta, sense adonar-se'n, a un dels arguments centrals de la discussió acadèmica sobre la música popular contemporània. Ja des dels assaigs d'Adorno sobre el caràcter fetitxista en la música i la «regressió de l'oïda», la funció principal atribuïda a la música popular contemporània és la comercial. No és res més que negoci, producte de consum. Malgrat que els gèneres tradicionals (clàssic o popular) o el gènere de la cançó «genuïnament europea» definit per Pujadó també se serveixen de les modernes tecnologies de reproducció i difusió, amb l'objectiu d'incorporar-se a aquest mercat massiu, sembla que allò destacat del pop i del rock només sigui el fet d'ésser produïts industrialment per a ell, això és, destinat a un públic heterogeni, socialment i territorialment dispers, mentre que altres productes musicals reben el benefici d'ésser considerats com a creacions d'un veritable interès cultural.

En el fons ens trobem, de bell nou, davant d'una reflexió que distingeix entre una música «cultura», «intel·ligent», «vertadera», que no se serveix d'artefactes estranys i que no necessita per al seu ésser de la innovació tecnològica, atès que es tracta d'una expressió interior, producte del sentiment o de la reivindicació; i una altra música, en oposició, a la qual se li apliquen qualificatius com els de «banal», «lleugera», de consum consolatori (l'expressió és d'Adorno). La primera seria la Música amb majúscules (o la Cançó en aquest cas), la que no es discuteix, la que no deixa cap possibilitat a l'entorn del seu judici de valor (simplement és «bona», «cultura», «atemporal»), que no té res a veure amb la poderosa influència alienadora dels mitjans massius de comunicació, la que pertany, doncs, a l'espai d'una estètica no discutida, essencial. Enfront d'aquesta, mentrestant, se situen altres subgèneres de la Cançó que, si bé existeixen, tenen un estatut inferior, si tenim en compte que en ells és òbvia la subordinació –en el camp cultural– a les lleis de l'economia i del mercat. Per a explicar una mica millor les causes de la perpetuació d'aquestes distincions acudirem a unes paraules de John C. Shepherd, que parlen d'aquesta mateixa problemàtica en el si dels estudis musicològics:

Mentre aquesta disciplina [la musicologia en general] consideri com a tasca pròpia perpetuar l'estudi i la pràctica de la "música" com a essencialment separada (si bé que, d'alguna manera, "inflüida per") dels processos socials i culturals, l'inevitable i innegable "socialitat" de la major part dels gèneres de la música popular contemporània portarà a la conclusió inevitable que la música popular contemporània s'adreça principalment a uns objectius diferents d'aquells altres que sí que són musicals [...] (Shepherd, 1985: 78).

Aquest intent de subjecció i d'aïllament de la música del seu vessant social, com és evident, ja no es pot mantenir en l'estat actual de les coses, sobretot si tenim en compte que les condicions actuals de producció, difusió, circulació i consum han canviat força al llarg dels darrers anys, com ja hem explicat en un altre lloc (Adell, 1997). Amb tot, com afirma Franco Fabbri, tota aproximació a l'estudi de la música en l'actualitat ha de tenir: «[...] molt a veure amb els mecanismes de la comunicació de masses, amb les diferències entre comunicació "en viu" i reproducció [...]» (Fabbri, 1985b: 150). Qui vulgui ocupar-se (i preocupar-se) sobre els problemes que té en l'actualitat la Cançó catalana contemporània per tal d'aconseguir trobar el seu públic haurà de tenir en compte qüestions pragmàtiques i contextuals, és a dir, haurà d'estudiar quins són els actuals mecanismes de la comunicació de masses, en què afecta el canvi epistemològic que ha suposat l'entrada dels mitjans digitals, així com altres qüestions substancials i importants com el format triat en els seus espectacles, etcètera, que no pas simplement menysprear altres pràctiques musicals que, per diverses raons, sí que han sabut trobar el seu públic i els seus mecanismes mediàtics i espectaculars de difusió.

No és casual que la Cançó i la literatura catalanes comparteixin aquesta pèrdua de rellevància social en la societat catalana actual. Crec que el diagnòstic que ha efectuat recentment Manuel Ollé sobre la literatura catalana contemporània pot servir de reflexió general en tots dos àmbits, considerant que la literatura catalana (i jo afegiria que també la Cançó) està pagant el preu de la instrumentalització política de la plusvàlua simbòlica que van sofrir en temps passats:

M

L'escriptura literària apunta per una banda a l'obtenció d'un plaer estètic, per una altra banda al coneixement, constituïda en una eina irreductible i afilada per apel·lar el lector, per explorar l'inefable, l'àmbit espiritual, la identitat i l'alteritat, per prendre consciència del llenguatge i de les ficcions de què ens servim per negociar amb l'experiència. A banda d'aquestes dues cares de la moneda de l'escriptura literària encara hi ha el cantell: la literatura com a factor de cohesió nacional, al voltant d'una tradició i d'una llengua literària. Probablement, bona part del problema que abans apuntàvem ve del fet que en el cas de la literatura catalana, el cantell s'imposa a la cara i la creu. En aquest últim sentit la literatura catalana ha passat d'una plusvàlua simbòlica, substitutòria del país en plena dictadura (quan el catalanisme cultural se situava en una centralitat amb ramificacions polítiques), a una plusvàlua competitiva en xifres quantitatives: cal fer lectors i, sobretot, fer molts llibres (quan el catalanisme polític instrumentalitza el catalanisme cultural per legitimar-se i prestigiar-se). La reducció de l'àmbit de recepció literària a un discurs connotat nacionalment, ha minimitzat les dimensions estètiques, cognitives i espirituals de

l'activitat literària, i ha generat pràctiques proteccionistes que han acabat deslegitimant tot el procés creatiu (Ollé, 2000)

Adduir una raó com aquesta, però, no ha de significar que sigui l'únic argument que expliqui la manca de rellevància social de la música popular (ni de cultura catalana en general). Ens ajuda a adonar-nos, però, que ens cal una anàlisi més exhaustiva i rigorosa de les dificultats actuals que tenen tots els productes catalans en un mercat cultural cada cop més mundialitzat, un estudi rigorós que ens ajudi a entendre millor els processos que porten a construir i a difondre un determinat capital cultural vinculat amb la música popular contemporània i que, massa sovint, fan possible que sigui percebuda com a problemàtica qualsevol identificació amb la catalanitat.

Podria ser útil tenir en compte la coneguda elaboració de Gramsci d'«hegemonia»: amb el concepte d'hegemonia la simple idea d'un domini ideològic directe i d'una manipulació de forces socials subalternes per part del poder és substituïda per la tesi segons la qual el domini ideològic –l'acceptació quotidiana del món i les relacions socials i de poder existents– no està imposat «des de dalt» sinó que s'estableix a través dels camps modificables de relacions que constitueixen un «consens comú». Aquest consens es va construint i produint-se de forma contínua i ininterrompuda en els diversos àmbits de representació pública i de la vida social, cosa que implica una «guia cultural i moral» i no únicament política. Estudiar, doncs, els mecanismes de construcció d'hegemonia en la societat catalana pot ser una bon punt de partida. Així mateix, en l'elaboració de Gramsci, podem adonar-nos com, fins i tot en els llenguatges del dissentiment, les formes populars que recorren a la tradició per la seva «autoritat sobre la percepció de la realitat» poden participar involuntàriament en la completa reproducció d'un conservadorisme cultural, d'un *status quo* i d'una hegemonia particular.

En aquest sentit l'article de Simon Frith «La constitució de la música rock com a indústria transnacional» (1999) pot ajudar-nos a posar llum sobre alguna d'aquestes últimes qüestions. Frith argumenta que la indústria musical transnacional s'ha constituït segons les lleis del rock. Sosté Frith que el rock ja no pot ser definit com un estil musical en si mateix, ni com una mena d'ideologia juvenil, sinó que el rock és el terme amb el qual han estat entesos els processos de producció musical transnacional contemporanis. Frith, però, és molt crític amb aquest futur, perquè això significa que el rock ha deixat de ser aquella forma musical compromesa amb el futur per a convertir-se en una forma i una indústria musicals que s'han enfonsat en el seu propi passat. El diagnòstic és clar: el rock ja no és el millor vehicle per a dirigir el que pugui succeir en la música, en la tecnologia i en el canvi social. Signe, doncs, d'hegemonia econòmica i de conservadorisme cultural.

3- LA PRODUCCIÓ DE SENTIT EN LA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÀNIA

Començàvem el present article parlant d'aquell lloc comú que era el de preguntar-se per la dignitat de les lletres de la música popular i si era comparable a la de la poesia.

Cal no confondre, però, dignitat amb rellevància social (Martí, 1995). No ens ha d'estranyar que, d'un temps ençà, se'ns comenci a preguntar el contrari: ¿és la poesia contemporània capaç de produir un impacte emotiu o suggestiu semblant a aquell que la música popular de la nostra època provoca?

En un llibre de poemes publicat recentment per l'editorial Einaudi, *Nelle galassie oggi come oggi*, tres coneguts poetes italians es proposen l'àrdua tasca d'exportar en poesia la pràctica del *cover* («En la música rock s'anomena *cover* una cançó clàssica, per exemple dels Beatles o dels Rolling Stones, que és reelaborada en una nova versió per un altre grup» s'explica en la contraportada del volum). Seria un *cover*, per exemple, la versió de la cançó de Raimon «Al vent» que va realitzar el grup d'Alboraia, els Munlogs o la versió que van enregistrar els Sangtraït del «Burning Love» d'Elvis Presley l'any 97 per al recopilatori *Tributo al Rey*, entre moltes altres versions realitzades per grups o cantants que habitualment utilitzen el català en les lletres de les seves cançons. Raul Montanari, Aldo Nove i Tiziano Scarpa realitzen versions poètiques de les cançons de Nirvana, Lou Reed, Pink Floyd, Japan, Smashing Pumpkins, Beatles entre d'altres. Però aquestes cançons són utilitzades només com a referències, com a «pre-textos» des del punt de vista del contingut de la cançó, per anar cap un altre lloc. Així, «Perfect day» de Lou Reed manté el tema de la jornada ideal, mentre que «Smells like teen spirit» dels Nirvana parla d'un noi, però que ha passat ja de la cinquantena.

També en la literatura catalana contemporània s'ha fet esment a la importància que progressivament ha anat assolint la cultura popular urbana en la formació cultural i imaginària de bona part dels escriptors actuals. Dolors Oller, per exemple, en el pròleg de la seva antologia *Deu poetes d'ara*, al·ludeix a la incorporació del cinema, dels *mass-media* i de la música com unes causes que permeten, entre d'altres, que els poetes que viuen els seus anys joves entre finals dels anys cinquanta i començament del seixanta formen part d'un espai mental i d'un clima ideològic més obert i plural (Oller, 1996: 7). De la mateixa manera, entre la promoció dels escriptors més joves, no és inhabitual llegir referències a autors i cantants de l'univers pop i rock i a les seves cançons. La música popular, doncs, ha aconseguit en els últims temps trencar el límit del món de l'espectacle i del lleure i la distinció acadèmica i social entre alta i baixa cultura.

La qüestió plantejada, però, és molt més complexa: en preguntar-nos si la poesia contemporània pot aconseguir una rellevància social semblant a la de la música popular, no podem conformar-nos amb rastrejar les influències o les connexions intertextuals de la música en la literatura, sinó que cal obrir molts interrogants i moltes possibles línies d'anàlisi, entre les quals, preguntar-se quins són aquests impactes emocionals i socials que la música pot generar, com i per què els produeix, si són exclusius de la música popular o si són adaptables a la creació i la difusió literàries.

Contràriament a allò que succeeix en altres àmbits, els autors que escriuen sobre la música popular contemporània sí que s'han preocupat per reflexionar sobre com es

produeix sentit en la música. Aquesta pregunta també els ha portat a debat sobre la construcció del valor estètic i polític de la música, sobre com la música crea «capital cultural». Com ha explicat David Hesmondhalgh (1998: 298), el pensament que hi ha darrere de la ideologia de la música popular contemporània (que es pot resumir en una sèrie d'oposicions binàries: massa *versus* comunitat, comerç *versus* creativitat/art, artificialitat *versus* autenticitat i multinacionals *versus* discogràfiques independents) és un sistema de valors que es remunta a les concepcions de l'activitat artística formulades en el romanticisme anglès del segle XIX. Com és sabut, desenvolupat com una sèrie d'idees sobre la literatura i la filosofia, el pensament romàntic percebia la capacitat de l'artista individual d'expressar emoció i la seva interioritat pròpia i original. Aplicades a la música popular contemporània, aquestes idees proporcionen un argument convincent per a efectuar una clara divisió entre el rock i el soul (associats a les segones de les qualitats, marcades com a positives), i, per l'altra, el pop i altres gèneres musicals que són considerats com poc autèntics o massa comercials i, per tant, menyspreats.

Gran part de la investigació d'un dels sociòlegs que més i millor ha escrit sobre la música popular contemporània, Simon Frith, s'interroga al voltant de la construcció d'aquesta ideologia del rock, que es plasma en la creença de l'existència d'un conflicte continu entre música i negoci. L'espectacle del rock és un negoci contradictori, sosté Frith, es tracta d'una música produïda comercialment per a una audiència massiva, però lligada a una crítica del comercialisme i de la cultura de masses. Escriu Frith:

El problema que recorre de diferents maneres la història de totes les formes de música popular des del desenvolupament del capitalisme industrial és el de la relació entre la música com un mitjà d'expressió popular i la música com un mitjà per a fer diners [...] la diversió del rock mai no és "innocent" –sempre hi ha processos manipuladors involucrats–; però tampoc el consum de rock no és necessàriament "passiu" –els significats del rock no es troben determinats pels seus mitjans comercials de producció–. (Frith, 1981: 38).

Frith planteja en aquest i en molts altres escrits una sèrie d'estratègies teòriques per desmuntar aquesta construcció de la ideologia del rock hereva de la tradició literària romàntica anglesa. Així, en l'article de 1986 «Art versus technology: the strange case of popular music», escriu el següent:

Els *fans* del rock han heretat del Romanticisme la creença que escoltar la música d'algú significa conèixer-lo, entrar en la seva ànima i en la seva sensibilitat. De la tradició *folk* han adoptat l'argument que els músics poden representar-los, articulant les necessitats i les experiències immediates d'un grup, culte o comunitat. A més, se considera que la bona música és, tant per arrelament com per criteri, honesta i sincera. La música dolenta és falsa, i els canvis tecnològics augmenten les oportunitats de falsejament.

No hem d'oblidar que una de les funcions de l'espectacle en viu de la música popular contemporània en les seves diverses manifestacions és la de proveir de plaer visual a un cert nivell d'abstracció: l'exhibició del cos, l'espectacle de les llums, etc., però també serveix per autenticar la competència musical d'aquella institució que anome-

(7) Hem de recordar que en l'actualitat alguns dels gèneres musicals més seguits, com és el *techno* i la música de ball (*dance*) han posat en crisi alguns d'aquests codis de l'espectacle musical. En aquest sentit, el *dance* hereta la lògica punk de la desaparició de barreres entre autor i públic, en afirmar que qualsevol persona pot pujar a un escenari i tocar (tot i que el concepció d'escenari, en la música *dance*, també queda qüestionat). En aquest cas, de com amb un mínim equipament tècnic, un ordinador amb els programes adient, un *sampler* o fins i tot una gravadora, es pot fer música des de casa i trobar una estructura independent per a enregistrar, difondre i programar aquesta música, o fer-ho a través de suports informàtics o de la xarxa. Aquesta accessibilitat doble, econòmica i de difusió obre la creació musical i afavoreix el llicament, la comunicació, entre autors i públic. Fins i tot, quan es penjen materials sonors en la xarxa suposa la difusió directa entre autors i receptors i ofereix la possibilitat de què aquests últims esdevinguin autors escrivint la peça, afegixen o modifiquen sons, recreen el que escolten. Són unes possibilitats, òbviament, no exclusives de la música i de les quals també la creació i la difusió literàries es poden beneficiar.

nem «autor» o «creador». Recordem que una de les característiques genèriques pròpies del pop/rock és la identificació, que no existeix en altres gèneres musicals, entre l'autor/creador i l'interpret. Hi ha gèneres en què la figura social de l'autor no existeix i en els quals ha de coincidir necessàriament amb l'executor (la «cançó d'autor»: els Beatles van ser els primers entre els grups de l'època que van començar a escriure's les cançons en lloc de recórrer als professionals de la Tin Pay Alley: aquesta esdevé una norma per a tota l'època *beat*). Es tracta d'una concepció, doncs, on la imatge del músic ha de coincidir amb la del creador i amb la de l'interpret. Això també forma part de la ideologia del rock. És un tipus d'autenticació que té a veure amb qüestions relacionades amb l'originalitat i l'aura, en el sentit de Benjamin: un tipus d'autenticitat artística que té a veure amb el fet que el músic és el veritable origen de la seva música.⁷

En el cas de la Nova Cançó, però, aquesta procés d'autenticació s'articula de diferent manera. Té a veure amb el procés de construcció de mostrar-se com a «natural», com a «sincer», cosa que li permet esdevenir representant d'una comunitat. D'aquesta manera, el músic assumeix la representació de la comunitat. El cas més obvi, com ha explicat Lluís Meseguer (1994: 61; 1999: 273), és el de Raimon, on l'escaenificació prefereix una tipologia vocal i instrumental no sofisticada (veu + guitarra, alguna vegada vent, lleu recolzament de corda), així com una comunicació verbal contundent directa, poc «musical», amb l'objectiu de crear l'efecte de sentit propi de la sinceritat i del compromís. La manera com Raimon situa la guitarra tot recolzant-la damunt la cama, el seu poc domini instrumental així com la simplicitat amb què toca aquest instrument ajuden a refermar aquesta convenció de sinceritat, a part de la presència d'uns textos de les cançons clarament compromesos. És curiós, en aquest sentit, que el Raimon dels primers anys articula una convenció de sinceritat i de compromís molt semblant a la realitzada per algun moviment posterior com és el punk, que busca defugir qualsevol tecnicisme i oferir una actuació despullada i mancada d'artificis que ajuda a construir el seu ideal de transmetre la «realitat crua».

En el rock i el pop, pensem en Els Pets o Sau, per exemple, l'ingredient escènic utilitzat a l'hora de crear aquesta idea de «autenticitat» i de «sinceritat» no és tant la presència dels músics (identificació autor=músic), ni la representació ideologicocomunitària que se li atorga al músic o cantant, sinó la d'idea d'espontaneïtat. Sovint la representació de l'espontaneïtat es limita a una bona interpretació de les peces conegudes, amb la inclusió de sols de guitarra o bateria més o menys improvisats, o oferir el micròfon al públic per part del cantant (convertit en el mediador entre el públic i el grup) invitant-lo a cantar o deixar que sols soni la base rítmica perquè s'escoltin en un primer pla els cors i els aplaudiments dels assistents a l'espectacle. L'aparença dialògica improvisada, com ha explicat Francisco Cruces, de la relació interpret/públic d'aquest tipus de concert, no ha d'amagar el fet que és l'interpret qui en certa mesura construeix el seu interlocutor:

Su éxito estará en ser capaz de poner a los presentes en condiciones de verse y oírse a sí mismos; dicho de otra manera, de que éstos aparezcan como un interlocutor único,

colectivo, en diálogo con la escena. Por ello, la definición del rol de los artistas es doble. Por un lado, tiene un valor intertextual, remite a otras actuaciones, otros cantantes, otras canciones: a un mundo musical compartido (un gusto y una experiencia estética) que el artista está finalmente obligado a satisfacer. Por otro lado, el intérprete es o ha de ser parte en un diálogo con el público; un mediador de algo que está ocurriendo en la arena de forma simultánea al despliegue de su texto. (Cruces, 1999).

Cada gènere musical té uns codis propis, com estem veient. Així, si pensem en l'espectacle musical advertim que cada gènere també té el seu espai estructurat de manera particular, i aquestes característiques contribueixen a la definició del «significat» del fet musical: la relació entre aquest espai, el públic que l'ocupa i com l'ocupa. Les distàncies entre músics i públic, entre espectador i espectador, les dimensions complexes del fet musical són elements sovint fonamentals en definir un gènere, i no ocasionalment orienten els participants, de manera correcta o equivocada, sobre les expectatives relatives a altres normes de gènere: «com ens hi asseiem» diu en moltes ocasions més de la música que no pas un manifest (Fabbri, 1981: 51). Franco Fabbri defineix el gènere com un conjunt d'esdeveniments (reals o possibles) articulats a l'entorn d'un conjunt de regles socialment acceptades, i que serveixen per a entendre com es produeix determinat sentit en la música, així com per a entendre els diversos usos que la gent fa de la música. Aquestes regles les agrupa en cinc categories:

a) regles formals i tècniques: cada gènere posseeix una sèrie de convencions a l'hora d'executar la música, exigeix una tècnica als músics (des del virtuosisme del guitarrista del heavy metal a l'actitud amateur del punk), una instrumentació i una amplificació elèctrica o acústica, regles melòdiques, tímbriques i rítmiques, relacions entre la veu i els instruments i entre les paraules i la melodia. Totes les regles determinen que una cançó o una altra pugui ser adscrita o no a un gènere determinat per oposició;

b) regles semiòtiques: serien aquelles que tenen a veure amb la construcció del significat. Segons Fabbri, si bé totes les regles són semiòtiques, en aquest punt es tracta de manera més específica com cada gènere crea, a través de les lletres de les cançons així com a través dels contextos de consum, un món possible en el qual el receptor sap com ha de situar-se. S'hi refereix, doncs, a l'articulació de la ideologia implícita en el gènere amb la seva expressió;

c) regles de comportament: en aquest apartat la classificació de Fabbri inclou tots els aspectes del ritual de l'actuació en directe (el concert), encara que també es pot referir a altres contextos, com poden ser el de la discoteca, els *clubs* o les *raves*. Aquestes regles de conducta davant la música impliquen tant l'artista (els Sopa de Cabra escenificant la «veritat» de la seva música a través de la suor, els gestos, el moviment i l'esforç físic de Gerard Quintana enfront d'Albert Pla, per exemple, assegut en l'àmplia butaca de les seves primeres actuacions, marcant distàncies respecte a la posada en escena dels cantautors tradicionals com també a la dels grups de rock) com

el públic (no es comporten de la mateixa manera els seguidors d'Antònia Font que els de Sangtraït, els de Glissando que els de Gossos).

d) regles socials i ideològiques: si, com apunta Fabbri, cada gènere construeix la seva comunitat receptora ideal, aquestes regles s'encaminen a definir la naturalesa d'aquesta comunitat i la seva relació amb la resta del món social (el heavy, el punk o el rap tendeixen a ésser vistos com a perillosos socialment enfront de la respectabilitat d'altres gèneres). El paràmetre de l'«autenticitat», per exemple, com ja hem vist, proporciona l'eix principal de la mitologia rockera i els seus fetitxes (el rock com a rebel·lia, com a contracultura, com a legitimitat alternativa a l'*establishment*, etc).

e) regles jurídiques i comercials: atès que la dependència del mercat és una de les característiques pròpies de la música popular contemporània, qüestions relacionades amb la comercialització de la música també formen part de la definició de gènere (Fabbri, 1996: 17-32).

Si bé no segueixen aquesta distinció dels codis genèrics aportada per Franco Fabbri, Joan Garí i Lluís Meseguer (1994: 170-171) també realitzen una anàlisi dels factors discursius i pragmàtics que poden ajudar a caracteritzar la tènue línia divisòria genèrica existent entre la Nova Cançó i el rock en català. Aquests elements pragmàtics i il·locutius introduïts per aquests estudiosos són: 1) preferència per la música vocal i instrumental no sofisticada *versus* el suport més tecnològic utilitzat pel pop i rock; 2) interpretació individual de la Nova Cançó *versus* interpretació de grup en el cas del pop-rock; 3) preferència pel directe *versus* la preferència per la gravació en estudi; 4) la utilització de la tradició nacional *versus* utilització tradició exògena; 5) l'èmfasi en el component lingüístic *versus* l'èmfasi en la música (aquests punts es correspondrien amb les regles formals i tècniques i amb les semiòtiques formulades per Fabbri); així com un 6è punt que parla d'una representació de la cultura catalana (la plusvàlua simbòlica a la qual ja ens hem referit) que mai no hauria assolit el rock, i que faria referència a les regles socials i ideològiques de Fabbri.

4- ¿PER A QUÈ SERVEIXEN, EN LA MÚSICA POPULAR, LES PARAULES?

Tenint en compte aquestes regles genèriques, ens adonem que el paper que juga la paraula en bona part dels gèneres de la música popular és relativament escassa. Tanmateix, com va observar Simon Frith, a l'hora de fer anàlisis de la música popular existeix sempre la temptació d'analitzar les paraules tot oblidant altres aspectes, com la mateixa música: les paraules poden ésser reproduïdes en el comentari amb una relativa facilitat, les rimes es comprenen millor que no pas els acords. Ha existit la tendència equivocada, doncs, per part dels estudiosos de la música popular, de preferir els termes fàcils i ja coneguts de l'anàlisi dels continguts lírics, tot deixant fora l'anàlisi de la música. Cada anàlisi de la música popular com a forma cultural ha de reconèixer

que la música popular basa el seu efecte essencial, malgrat que no exclusiu, en el so. Així ho va explicar Simon Frith en un dels seus primers treballs teòrics:

Una aproximació basada en la paraula no és útil per a copsar la ideologia del rock; els fans saben, per utilitzar les paraules de Greil Marcus, que “les paraules són sons que nosaltres podem sentir, abans que ser frases per a entendre”. La major part dels discos de rock obtenen el seu efecte a nivell musical més que no pas líric –les paraules, quan veritablement són advertides– són assimilades després que la música s’hagi imposat; les variables fonamentals són el so i el ritme (Frith, 1978: 176).

Segons Simon Frith, en la música popular contemporània les paraules constitueixen el signe d’una veu. Una cançó és sempre una execució, i les seves paraules representen sempre una afirmació explícita, expressada amb un accent individual. Les cançons s’assemblen més a un guió que no pas a una poesia: les paraules de les cançons funcionen com a llenguatge i com a acte lingüístic, que vehiculen significat no sols des del punt de vista semàntic, sinó també com a estructures sonores que constitueixen signes directes d’emocions i trets característics. Els cantants recorren a instruments verbals i no verbals per aconseguir la seva finalitat expressiva (emfasitzacions, sospirs, excitacions, canvis de to); els textos impliquen tant súplices, menyspreus i ordres com afirmacions, missatges i narracions (motiu per la gran rellevància, durant els anys 60, d’alguns cantants com ara els Beatles o Bob Dylan, les cançons dels quals bona part dels receptors europeus gairebé no comprenien ni mitja paraula d’allò que cantaven).

És per aquesta raó que, segons Frith, en l’anàlisi textual de les cançons ens hem de referir inevitablement a les convencions de l’espectacle on les paraules són utilitzades per atribuir sentit al cantant i a nosaltres mateixos, en tant que receptors. A l’hora de determinar allò que els cantants signifiquen per nosaltres cal anar més enllà d’una simple lectura de les paraules que canten, també hem d’incorporar la nostra posició com a receptors, així com la manera en què canten i on canten el que canten.

Des d’una perspectiva ben diferent, Michel Chion, en l’apartat «La cançó popular com a pràctica», del seu llibre *Musiques, médias et technologies*, afirma que avui, quan es parla de música sovint es confonen en la mateixa paraula dos camps força diversos, més enllà de qualsevol qüestió d’estil o de gènere: «la cançó, que es basa en un text, tot i elemental, i la música instrumental, sense paraules». Segons Chion, aquests dos gèneres no estan dominats per les mateixes lleis ni estan representats per la mateixa manera en les diferents categories culturals de la música: «Així, l’anomenada música d’“avantguarda” utilitza en comptades ocasions textos literaris. Contràriament, les músiques populars són habitualment cançons, amb textos sentimentals, eròtics, polítics, sociològics, còmics, o surrealistes... El “surrealisme” dels Beatles o dels Doors s’expressava en algunes de les seves instrumentacions i melodies, però, sobretot, en algunes de les paraules de John Lennon o de Jim Morrison» (Chion, 1996: 88).

Quines conclusions podem extreure de les paraules de Chion? Doncs que el contingut, l’energia, l’expressió d’aquestes músiques, i la cultura que transmeten,

T

participen d'una manera estreta amb els continguts que transmeten els textos cantats. Segons Chion, això succeeix perquè la creativitat d'aquest tipus de música (les cançons populars), sigui quin sigui el canal a través del qual es transmeti (radiofònics, audiovisuals), més que no pas en l'originalitat de les melodies, es manifesta bàsicament en la finesa dels timbres, dels arranjaments i de l'acompanyament rítmic. Quasi sempre, continua Chion, aquestes cançons són al mateix temps ritmades i adaptades al ball, amb baixos ben accentuats, com les tecnologies modernes permeten. L'intèrpret, o els intèrprets, ballen mentre canten, en el transcurs dels espectacles en directe, en la televisió o en els videoclips.

Simon Frith, però, vol anar més enllà. Pensa que a l'hora de parlar dels significats de la música cal parlar de qüestions d'identitat i de públic, la qual cosa equival implícitament a suscitar qüestions de categorització: persones diferents utilitzen músiques diferents per experimentar (o imaginar) diversos tipus de comunitat; diverses formes de música popular (techno, pop, salsa, heavy, rock...) interpel·len els mateixos receptors en diverses narracions de desig.

Aquestes reflexions fan que ens preguntem com funcionen les interpel·lacions en l'àmbit de la música popular contemporània i de quina manera aquestes interpel·lacions poden ajudar a entendre la construcció d'identitats socials que la música vehicula. Alguns teòrics tracten d'explicar aquest procés afirmant que la música popular és un tipus particular d'artefacte cultural que proveeix la gent de diferents elements que ajuden a la formació de la seva identitat social. Així, el so, les lletres i les interpretacions, per una banda, ofereixen maneres d'ésser i de comportar-se, mentre que, per l'altra, ofereixen models de satisfacció psíquica i emocional. Escriu Richard Middleton en el seu llibre *Studying Popular Music*, tot parlant de la funció conativa de cert tipus de música que demana la participació dels seus receptors:

T

La funció conativa [de la música] opera més palesament en alguns tipus de lletres que s'adrecen més directament (per exemple, 'save the last dance for me', 'come on everybody, let's rock') [...]. També pot ésser associada amb ritmes 'imperatius', que fan moure els cossos de forma específica i, en general, amb els mecanismes d'identificació pels quals la imatge de si mateix del receptor és incorporada a la música. En aquest nivell general, pot ésser considerada com la funció d'"interpel·lació", a través de la qual els subjectes que escolten són situats en una particular posició com a interlocutors (Middleton 1994: 329).

És d'una opinió semblant Simon Frith, tot i que el sociòleg escocès apunta que la música popular té una potència interpel·ladora molt més poderosa que no pas altres formes de cultura popular, com podrien ser la televisió, el cinema, o la mateixa literatura etc., pel fet que la música permet la seva apropiació per a un ús personal d'una manera molt més intensa. Ens podem tornar a preguntar per què la música s'ha convertit en tant important en la creació d'imaginari social. Frith hi dóna una resposta, tot distingint quatre funcions de la música popular en relació amb la vida quotidiana:

1) la música popular permet a la gent situar-se socialment en un espai, dibuixa les barreres envers altres grups que, pel seu context urbà, no es troben territorialment definits. S'utilitza la música per a resoldre qüestions identitàries: incloure i excloure en una comunitat. El seu poder com a instrument d'identificació deriva del caràcter directe, sensible i immediat de l'experiència sonora;

2) la música popular proporciona una manera de manejar la relació entre la nostra experiència pública i les nostres experiències privades; dóna forma i veu a sentiments i experiències que no podrien expressar-se d'una altra forma;

3) la música popular dóna forma a la memòria i organitza el sentit del temps. Així, en alguns casos, el seu ús intensifica la vivència del present, mentre que en altres casos serveix per a recordar el passat.

4) La música és una apropiació molt íntima per part dels seus consumidors. Les cançons són les «seves» cançons. És per aquesta raó que és un mitjà especialment eficaç per integrar les funcions socials relacionades amb la construcció de la identitat individual i de l'imaginari social.

5- ELS NOUS CODIS ESPECTACULARS DE LA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÀNIA

La música popular contemporània, com la literatura, el cinema o la televisió, és un més entre els múltiples discursos socials que s'entrecreuen, i la seva recepció, la seva lectura, ens configura com a subjectes i individus, i ajuda a construir el contingut de la nostra vida quotidiana. És per això que és un agent important en la transmissió de la cultura, en la reproducció ideològica; en definitiva, ens projecta els sons i les imatges (identitats i identificacions) mitjançant els quals els éssers humans configurem les nostres vides i les nostres actituds. Això vol dir que els éssers humans no són simples instruments d'uns llenguatges que passivament reben i accepten. Aquests llenguatges els donen forma, però també aquests també els formen i tenen efectes sobre ells, cosa que implica que es van creant mútuament a través de l'intercanvi discursiu de la música.

Els múltiples codis que operen en un espectacle musical (alguns d'ells no estrictament musicals: codis teatrals, de dansa, lingüístics, etc.) explicarien la importància i la complexitat de la música com a interpel·ladora d'identitats, i aquí trobaríem la principal diferència amb altres manifestacions de cultura popular de caràcter menys polisèmic. De totes les possibles situacions de recepció, una de les més importants és la del concert, atès que combina diversos elements d'interès, com poden ser: 1) *la focalització de l'acte*, adreçat envers la figura de l'intèrpret, malgrat que aquest pugui jugar amb aquest fet retornant l'atenció envers el públic en moments concrets de l'actuació; 2) *la identificació amb qui actua*, visible tant en l'elecció d'assistir a un determinat concert com en el joc de comportaments mimètics entre el grup o l'intèrpret i l'audiència; 3) *la importància d'un procés climàtic* destinat a proporcionar una experiència integrada, total, de la situació.

Cada gènere musical, però, combinarà aquests aspectes d'una manera diferent i, a més, permetrà que la interacció entre els músics i el seu públic sigui particular. En un concert de música popular allò que es busca no és una simple audició, sinó una participació conjunta entre qui hi ha dalt de l'escena i qui és sota. La música es transforma així en una mediació necessària per a posar en acció a totes les parts segons les característiques de cada gènere musical.

Al seu torn, com explica Richard Middleton (1990: 173), com que el so també és un sistema d'estrats múltiples amb codis també variats, la música té la potencialitat d'interpel·lar subjectes diversos. Aquesta és una de les característiques pròpies de la música popular que es consideren centrals per a entendre com la música produeix «sentit». Així, les persones que habitualment usen la música popular no estan gaire preocupades pel problema del sentit immanent de la música, sinó que, ben al contrari, la seva preocupació se centra més en el que la música significa per a ells. Així, allò que estem suggerint és que si el sentit de la música no es localitza en l'interior del discurs musical (ni en el text, ni en el so), l'única alternativa és localitzar-lo en els discursos contradictoris a través dels quals la gent dona sentit a la música i a través dels diversos usos que es fan de la música.

Aquesta perspectiva ens interessa molt, ja que ofereix una òptica postestructuralista en el sentit d'admetre que el sentit de la música no l'hem de lligar intrínsecament al seu so i a les seves paraules. Això faria que el sentit de la música, com a construcció social, no seria negociable, definit d'una vegada per sempre, sense cap possibilitat d'articulació. Pensem que Richard Middleton ha estat capaç d'explicar amb molta claredat la centralitat de conceptes com els d'«articulació» o «interpel·lació» a l'hora d'entendre la producció de sentit per part de la música popular, així com el seu paper en la creació d'identitats socials:

Per tant no escollim lliurement els nostres gustos musicals, ni aquests reflecteixen la nostra experiència d'una manera directa. La implicació dels subjectes en els plaers musicals particulars ha de ser construïda, i aquesta construcció és part integrant de la producció de la subjectivitat. En aquest procés els mateixos subjectes, en tant que “descentrats”, han de desenvolupar un paper (de reconeixement, assentiment, rebuig, comparació, modificació); però és una paper articulador, no simplement creatiu o de reacció. Els subjectes participen en una “interpel·lació dialèctica”, i aquesta assumeix formes particulars en àrees específiques de la pràctica cultural (Middleton, 1994: 337).

Segons el musicòleg de l'*Open University*, la funció de la música popular contemporània no ha estat tant la de reflectir la realitat social sinó, més aviat, la d'oferir formes en les quals les persones podrien valorar i gaudir d'identitats que desitjarien tenir o pensen que posseeixen. Com altres discursos culturals, com la mateixa literatura, el teatre o el cinema, la música popular també ha estat implicada de bell antuvi en la producció o en la manipulació de la subjectivitat.

Si estem d'acord que la identitat social es basa en una contínua lluita a l'entorn del sentit que defineix les relacions socials i les posicions en una societat i en un temps concrets, això no significa que les paraules i les lletres de les cançons no tinguin cap mena d'importància en aquesta lluita pel sentit. Però cal tenir en compte que es tracta d'un element més que se suma a la resta d'aspectes, de regles genèriques i de discursos diversos que circulen en la societat i que interpel·len els individus de maneres diferents.

Així, per posar un exemple, en la cançó titulada «Jo no sóc polac», considerada com la primera manifestació de la cultura *hip-hop* en llengua catalana, Àlex Martínez, El Disop, un *raper* de l'Hospitalet, expressa clarament el neguit de sentir-se «xarnego» a Catalunya i «polac» en la resta de l'Estat, ja que és de mare lleidatana i de pare murcià. En aquesta cançó, simptomàtica precisament per ser la primera i una de les poques cançons rap cantada en català, se'ns fa palesa la incomoditat que, en segons quins gèneres musicals contemporanis, suposa fer evident certa identificació amb alguna cosa que sigui propera al catalanisme (i cantar en català ja és «llegit» com a senyal ideològic ben marcat). Amb tot, crec que si bé s'adverteix aquesta incomoditat, no és menys cert que les paraules d'aquesta cançó en ajuden a entendre l'imaginari de bona part dels joves que viuen al cinturó metropolità de Barcelona, la seva vida de barri i de la seva impossibilitat per a veure's reflectits en els discursos de la Catalunya oficial. Així «rapeja» El Disop en aquesta cançó:

No, jo no sóc polac tio, m'entens?
Jo no sóc polac, sí, sí
Per la meva gent, ritmes fresques, catalanes,
mon pare és de Totana, ma mare lleidatana,
xarnego saps?, com molta gent d'aquesta terra,
munts d'immigrants patint misèries, degut a la guerra,
és llei de vida, està escrit a la història
lluïtes fraternals, noves línies divisòries
per omplir mapes, per omplir uns textos,
la tercera està a la web però no canviem els gestos
què passa? Els polítics no reaccionen
l'atur no baixa, total, més armament gestionen
no se n'adonen del que la gent demana
fora guerres, nació global, humanitat germana
fora prejudicis, tant de sexe com de raça,
fora estúpids que arriben a les mans per un Madrid-Barça.
Aquí què cony passa? La gent s'ha tornat boja o poc els hi falta
però bé, què hi farem?, les coses amb calma,
baralles pel futbol, mentre la gent la palma,
la set del nou món calmarà les tensions,
dediquem-nos a l'esport i així pau per a tothom! Sí.
Jo no sóc polac, jo sóc català,
Jo no sóc polac, jo sóc català,
Jo no sóc polac, jo sóc català,
i si no t'agrada, que et donin pel sac!

(8) El Disop respon de la següent manera quan, en una entrevista que podeu llegir en la revista universitària electrònica *Generación XXI* <<http://www.generacionxxi.com/disop.htm>>, se li pregunta si l'èxit de la cançó «Jo no sóc polac» era atribuïble a la duresa de la seva lletra o pel fet haver-la cantat en català: «Yo creo que es un poco una combinación de factores; o sea también echándome un poco de flores porque tiene mucha calidad y aparte por la letra que es muy polémica. Pero más que polémica es que hay mucha gente que está en mi situación ahí en Cataluña y ha habido mogollón de gente, sobre todo inmigrantes que se sienten superidentificados con la letra de la canción, de hecho ha estado sonando en emisoras de Cataluña, ¡para flipar!, como *Radio Teletaxi* que es una emisora de rumba y flamenco. Claro que es chocante, pero el pueblo que escucha eso es andaluz y tal; y la gente que lo escucha se siente muy identificada con ese tema; y aparte claro, por la polémica, por el rollo de ser el primer tema de hip-hop en catalán y sobre todo porque a todos les ha sorprendido».

Partit nacionalista no és més que un feixista,
augmenta les fronteres i els peatges a l'autopista.
No sóc ni marxista ni anarquista.
Em cago en la dreta i en l'esquerra separatista.
Que quedi clar; els meus amics són andalusos però nascuts a Catalunya,
la burgesia catalana en l'extraradi es trunya
i no és ninguna conya, la penya para compte perquè el barri ensenya
i tant! barallant-se com a gossos per menjar-se el filet més gran,
no es donen compte del que està passant.
La meitat de Catalunya la forma el sud de Espanya,
els partits separatistes no sé de què s'estranyen
amb declaracions estranyes que sempre porten cua,
a la classe treballadora la independència se la sua

Jo no sóc polac, jo sóc català,
Jo no sóc polac, jo sóc català,
Jo no sóc polac, jo sóc català,
i si no t'agrada, que et donin pel sac!

Sí, sí, sí, que, què passa?
De quin pal aneu, eh cabrons?
Jo no sóc polac
Yo no soy polaco, coño
Pa que me entiendas, vale?
Que estic ja fins als collons tio!
Ni un extrem ni un altre,
ni feixistes, ni independentistes,
tothom bon rotllo amb tothom,
les coses aniran més bé,
saps el que vull dir?

El Disop, «Jo no sóc polac» (1999)

Es poden fer moltes lectures d'aquesta cançó. Una és la de quedar-nos en una lectura al peu de la lletra.⁸ Però també podem fer altres interpretacions i connectar aquesta cançó amb les d'alguns grups de música rap que darrerament han aparegut als barris i les poblacions perifèriques de Barcelona, això ens pot ajudar a entendre les transformacions que s'estan produint en alguns col·lectius que, malgrat que en tots els casos es tracta del relat o de l'expressió de les vivències de la vida de barri, de la marginalitat urbana de la segona o tercera generació d'immigrants en la Catalunya autònoma, d'un col·lectiu que creu que que no té una veu que els representi, amb la qual cosa senten que la seva veu «diferent» es troba amenaçada de romandre sota silenci.

També ens ajuda a entendre que el rap (com una manifestació cultural més del nostre present) s'ha convertit, d'alguna manera, no tant en un vehicle de transmissió o d'expressió de la seua «diferència», sinó en la condició de possibilitat de poder prendre la paraula, per a explicar la «seua» visió de la vida per a gent jove de les nostres ciutats. Especialment la vida del barri. Molts joves de les ciutats i de les barriades de l'àrea metropolitana de Barcelona –el Prat, Rubí, Cornellà, l'Hospitalet, etc.– han trobat en

la música rap i en la cultura hip-hop una vàlvula d'escapament però també de transmissió d'unes veus desitjoses de donar sentit al seu entorn físic i cultural. Són joves que se senten capaços d'articular amb les seves històries de versos ritmats els termes metafòrics de la seua condició de fills o néts d'emigrants però, també, de construir amb la música rap, que avui s'ha convertit en hegemònica, una nova eina d'identificació que els permet sentir-se orgullosos d'una identitat pluricultural, dialògica i subversiva, que sovint es veu soterrada sota els discursos oficials.⁹

El ja utilitzat concepte d'hegemonia d'Antonio Gramsci resulta molt més útil per a comprendre els processos culturals de l'època contemporània. Si es parla de cultura angloamericana, en la qual s'observa l'excessiva presència de la llengua anglesa i de la música rock, aquesta es troba assumint un paper hegemònic. Hi ha sempre una reproducció d'aquests sons i d'aquesta llengua que ha de respondre a una exigència local. No és només la cultura angloamericana qui s'adreça a totes les parts del món per a transformar les diverses identitats en una realitat homogènia, sinó que també succeeix que les cultures locals canvien la cultura angloamericana malgrat continuar essent l'hegemònica. Sobre aquest transformació lingüística i cultural neix el desafiament polític i històric del segle XXI.

6- CONCLUSIÓ

El nostre objectiu en aquest article ha estat el de tractar d'explorar els significats de la música del nostre present i reflexionar sobre els nous codis espectaculars de la música popular a l'hora de vehicular sentit i significat. Sovint és a través de les paraules que s'expressen aquests sentits, però sempre hi ha alguna cosa més, excedents de significats transmesos a través de la música, dels gestos, de les actituds, de les interpel·lacions. Demostrar que, a través de la utilització de formes culturals procedents d'altres contextos culturals (com seria el cas del rap, o del rock o del pop), es creen mecanismes d'identitat i d'expressió d'alguns col·lectius de joves que, d'alguna manera, observen com la tradició cultural de la qual provenen i el lloc que ocupen en la Catalunya urbana, sovint els deixa en un estrany lloc d'indefinió simbòlica i de manca de representació cultural, política i institucional. Això pot ajudar-nos a entendre què passa en el món de la cultura i també ens ajuda a esbrinar quins són els mecanismes de creació d'imaginari que funcionen en el nostre entorn. La música popular contemporània, doncs, en lloc de ser una versió sonora de l'«imperialisme cultural», es converteix en un poderós agent que ajuda a la formació de noves identitats col·lectives.

Algú pot acabar preguntant-se, comptat i debatut, si l'estudi de la literatura pot acabar beneficiant-se de totes aquestes idees apuntades. De manera directa, segurament no. El sistema literari, tal com es troba estructurat en l'actualitat, no és massa permeable a l'hora d'introduir canvis que poguessin comprometre la seva pròpia concepció de l'objecte «literatura». Amb tot i amb això, pensem que els estudis literaris sí que

(9) En la web d'un grup de Rubí anomenats els *Sólo los Solo* <<http://www.sololosso.com>> expliquen que ells se senten portaveus de: «la gente que representa el anonimato, la realidad de la otra Cataluña, el “underground” que no sale por TV3. Para ellos, y para nadie más, han hecho *Retorno al Principio*, un homenaje a las raíces populares de los barrios en España, tan variado como la fauna de los billares de la esquina, tan maduro que de singular les ha salido universal. En el “palorro”, el talento de suave y hábil Griffi y el dominio del “iberofunkhispanicoestilo” que muestra Juan Sólo en el micrófono, hacen que todos los palos musicales suenen naturales, como en la calle misma: el flamenco serio, la rumbita, la salsa y el sabor latino, el funk, el jazz, las orquestaciones de ensueño [...]».

J

podrien acabar beneficiant-se si la literatura acaba sent estudiada com una pràctica cultural singular i si les seves obres es posen en relació amb discursos d'altra classe, com els de la música popular. Cosa que permetria adonar-se, com explica Jonathan Culler (2000: 62), que la literatura és una pràctica significativa més i que cal estudiar-la com un fenomen intertextual complex, connectat no sols amb la seva pròpia tradició literària, sinó amb la resta de discursos, verbals, visuals o sonors que, quotidianament, envolten els seus lectors.

JOAN ELIES ADELL
Universitat Oberta de Catalunya

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ADELL, J. E. (1997) *Música i simulacre a l'era digital. L'imaginari social en la cultura de masses*, Lleida, Pagès.
- BOURDIEU, P. (1998 [1979]) *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- CHION, M (1996) *Musica, media e tecnologia*, Milà, Il Saggiatore.
- CRUCES, F. (1999) «“Con mucha marcha”: El concierto pop-rock como contexto de participación», *Trans* 4, < <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/cruces.htm>>.
- CULLER, J. (2000), *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica.
- D'AMATO, F. (1998) *Miti in sette note*, Gènova, Costa & Nolan.
- EL DISOP (1999) «Jo no sóc polac» dins el CD *Cajas y bombos retumban en tu barrio*, Nu Cru.
- FABBRI, F. (1985a) «Scrivere di musica tra mercato e accademia», *Musica/Realtà* 16, pàgs. 21-27.
- (1985b) «Comunicazioni e ascolto (ai margini e sui margini della musica contemporanea)», *Musica/Realtà* 17, pàgs. 149-166.
- (1986) «Il Compositore e il Rock. La musica di oggi tra valore estetico e mercato», *Musica/Realtà* 53, pàgs. 31-36.
- (1996) *Il suono in cui viviamo*, Milà, Feltrinelli.
- FRITH, S. (1978) *Sociology of Rock*, Londres, Constable.
- (1981) *Sound effects: Youth, Leisure, and Politics of rock'n'Roll*, Nova York/Londres, Pantheon/Constable.

- (1987) «Towards an aesthetic of popular music» dins LEPPERT, R i McCLARY, S. (eds.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, pàgs. 133-149.
- (1988), *Music for pleasures*, Londres, Backwell.
- (1996) *Performing Rites*, Oxford, Oxford University Press.
- (1999) «La constitución de la música rock como industria transnacional» dins PUIG, L. i TALENS, J. eds., *Las culturas del rock*, València, Pre-textos.
- FRITH, S., STRAW, W. i STREET, J. eds. (2001), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GARCIA-SOLER, J. (1996) *Crònica apassionada de la Nova Cançó*, Barcelona, Flor del Vent Edicions.
- GARÍ, J. i MESEGUER, L. (1994) «Publicitat & Música. La metàfora en els nous discursos literaris catalans» dins *Catalan Review*, Volume VIII- Numbers, 1-2, pàgs. 161-192.
- HESMONDHALGH, D. (1998), «Repensar la música popular después del rock y del soul» dins CURRAN, J., MORLEY, D. i WALKERDINE, V. (eds.) *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona, Paidós, pàgs. 297-322.
- MARTÍ, J. (1995) «La idea de «relevancia social» aplicada al estudio del fenómeno musical», *Trans 1*, <<http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm>>.
- MESEGUER, L. (1994) «Bob Dylan i Raimon: la metàfora del vent» dins *Metàfora i creativitat*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pàgs. 57-68.
- (1995) «Les metàfores de la Nova Cançó», *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 351-371.
- (1997) *Literatura oberta*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1997a) «La vie en rose. De la chanson a la cançó» dins *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle xx*, València-Barcelona, Universitat de València- Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 209-227.
- (1997b) «La Nova Cançó i l'escriptura lírica» *Caplletra 22*, pàgs. 169-184.
- (1999) «La Cançó. Oralitat i Literatura: Aspectes de la cançó popular catalana antiga i moderna», *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 259-282.
- MICHELL, T. (1996) *Popular Music and Local Identity*, Londres, Leicester University Press.
- MIDDLETON, R. (1994) *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Open University Press.
- MONTANARI, R., NOVEA, A. i SCARPA, T. (2001) *Nelle galassie oggi come oggi*, Torí, Einaudi.

- OLLÉ, M. (2000) «Creació i recepció en la literatura catalana actual» dins PLA i ARXÉ, R. (ed.) *La creació a Catalunya, avui*, Fundació Caixa de Sabadell, Sabadell, pàgs. 11-16.
- OLLER, D. (1996) *Deu poetes d'ara. Una antologia*, Barcelona, Edicions 62.
- PALOMERO, J. (1997) *Bengales a la fosca (Antologia de la poesia valenciana del segle XX)*, Alzira, Bromera.
- PORTER-MOIX, J. (1987) *Una historia de la Cançó*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- PUJADÓ, M. (2000) *Diccionari de la Cançó (D'Els Setze Judges al Rock Català)*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
- SHEPHERD, J. (1985) «Prolegomeni allo studio della popular music», *Musica/Realtà* 17, pàgs. 61-85.
- SHUKER, R. (1998) *Key Concepts in Popular Music*, Londres, Routledge.
- SHUMWAY, D. (1999) «Performance» dins HORNER, B. i SWISS, T. (eds.) *Key Terms in Popular Music and Culture*, Oxford, Backwell.
- SOLDEVILA, L. (1993) *La Nova Cançó (1958-1987)*, *Balanç d'una acció cultural*, Argentona, L'Aixernador.
- TALENS, J. (2000) *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio Babel*, València, Càtedra/Universitat de València.
- THORNTON, S. (1998) *Dai Club al rave. Musica, media e capitale sottoculturale*, Milà, Feltrinelli.