

# Las canciones “olvidadas” en los cancioneros de Catalunya: cómo se construyen las canciones de la nación imaginada

(“Forgotten” songs in the songbooks of Catalonia:  
how the songs of an imagined nation are constructed)

Ayats Abeyà, Jaume  
Univ. Autònoma de Barcelona. Dept. d'Art  
Campus de la UAB. 08193-Bellaterra  
jaume.ayats@uab.cat

BIBLID [1137-859X (2010), 12; 83-94]

Recep.: 13.07.2009  
Acep.: 30.09.2010

---

*En Catalunya, como en casi toda Europa, los cancioneros no incluyen algunos de los cantos que bien encajarían con la denominación de populares o tradicionales. Una observación de estos cantos “olvidados” o “recortados” nos permite deducir los valores ideológicos que en cada cancionero orientan, a través de los cantos, la construcción de una imagen “correcta” de lo que debe de ser la colectividad. A partir de algunos ejemplos catalanes, observaremos los procedimientos de selección y de olvido.*

*Palabras Clave: Etnomusicología. Canción. Cancionero. Música. Ideología. Censura. Cataluña.*

*Katalunian, ia Europa osoan bezalaxe, herri-kanta edo kanta tradizionalen artean sar genitza-keen kanturen batzuk ez dira kantutegietan jasotzen. “Ahantzita” edo “baztertuta” geratu diren kanta horiei erreparatzen badiegu, kolektibitatearen irudi “zuzena” sortzeko helburua duten balio ideologikoak erraz antzeman ditzakegu kantutegi bakoitzean. Kataluniako adibide batzuk abiapuntu hartuta, kantak aukeratzeko eta ahazteko prozedurak aztertuko ditugu.*

*Giltza-Hitzak: Etnomusikología. Kanta. Kantutegia. Musika. Ideología. Zentsura. Katalunia.*

*En Catalogne, comme dans presque toute l'Europe, toutes les chansons qui méritent le titre de chansons populaires ou traditionnelles ne figurent pas dans les chansonniers. Une étude de ces chansons « oubliées » ou “racourcies” nous permet de déduire des valeurs idéologiques qui, dans chaque chansonnier orientent, à travers les chansons, la construction d’une image “correcte” de ce que doit être la collectivité. A partir de quelques exemples catalans, nous observerons les procédés de sélection et de d’oubli.*

*Mots-Clés : Ethnomusicologie. Chanson. Chansonnier. Musique. Idéologie. Censure. Catalogne.*

## 1. INTRODUCCIÓN

No es ninguna novedad recordar la carga ideológica que forzosamente interviene en la elaboración de un cancionero. Es harto conocido que la simple operación de determinar como objeto cultural solo una parte de las expresiones sonoras que manifiestan unas personas, y de construir y valorizar estas expresiones como “patrimonio cultural” (anteriormente lo era como elemento cultural digno de atención desde las instancias académicas), ya de por sí significa una movilización muy importante de los dispositivos de poder hegemónico que articulan nuestras actividades cotidianas. Y lo hacen de forma subrepticia y transparente, como si fuera “lo más natural”, como si ni tan siquiera existieran. No nos extenderemos en este interesantísimo terreno de las implícitos culturales, de las obviedades que gobiernan gran parte de nuestro quehacer, y que han sido largamente tratadas por autores de la talla de Foucault, De Certeau o Agamben, para citar solo algunos de los que considero próximos a mis intereses. Pero sí que propongo observar algunos de estos procesos a partir de nuestra experiencia de lector o de usuario habitual de esta clase de objetos que denominamos “cancioneros”. Y lo haré dentro de un ámbito geográfico concreto, los territorios de lengua catalana, que han centrado buena parte de mi actividad investigadora.

Por lo tanto, en mi intervención daré preferencia a la observación directa de casos concretos, fruto de mis experiencias en este campo.

## 2. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA CONSTITUCIÓN DE LA “CANCIÓN TRADICIONAL”

Los cancioneros catalanes surgen a partir de la década de 1850 y especialmente a partir de la primera publicación de Manuel Milà i Fontanals (1818-1884) en 1853 (*Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances inéditos*), muy vinculados a la nueva estética romántica y a las actitudes de una nueva sociedad entonces emergente. Tal y como ha sido detallado en otros trabajos (Ayats, 2001; Pujol, 1999), en esta primera etapa se ha podido definir la voluntad historicista y filológica que a partir de concepciones idealistas procedentes de Herder y de los deseos de recuperar una producción literaria en lengua catalana, propició los trabajos de recolección de unas canciones que eran valoradas principalmente como meros documentos históricos y literarios. Una segunda etapa, de intencionalidad manifiestamente nacionalista, incluye los trabajos de Francesc Pelagí Briz (1839-1889) a partir de 1866 y, posteriormente, del entorno de las asociaciones excursionistas y, por otro lado, del Orfeó Català a partir de 1891. El positivismo se abrirá paso, con ciertas dificultades, ya en los trabajos de Pau Bertran i Bros (1853-1891) en la década de 1880, pero no será asumido institucionalmente hasta el siglo XX, especialmente con las extensas recopilaciones de l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya, que entre 1921 y 1936 llegaron a elaborar fichas de más de 50.000 cantos (aproximadamente la mitad con notación musical).

El activismo cultural con intención de construir una identidad nacional se orientó de forma muy concreta ya a fines del siglo XIX hacia la práctica del canto coral (junto con otros elementos como el baile de las sardanas; Marfany,

1995 y Ayats, 2006). Los tres pilares de esta práctica coral fueron la polifonía religiosa antigua, los grandes autores que entonces empezaban a constituir el canon musical alejado de la ópera (con Beethoven y Bach en primer plano), y la “canción tradicional”.

Pero, ¿en qué consistía realmente esta imagen homogénea, definida y objetualizada de la “canción popular” o “tradicional”? En la esquina principal del Palau de la Música Catalana, que recientemente cumplió un siglo, encontramos una respuesta plástica: la alegoría escultórica titulada “Cançó Popular” (obra de Miquel Blay) muestra a la doncella virginal rodeada de hombres trabajadores cantando (básicamente pescadores y campesinos) y de delicadas chicas modernistas cantando con partitura, todos presididos y guardados por el elegante caballero de espada y yelmo que podemos interpretar como un simbólico Sant Jordi (San Jorge), protector de la patria. La voz de la patria, natural y única, se patentiza en la idea de una también natural y única entidad que imaginamos como la “canción popular”, la que proviene del pueblo, del *Volksgeist* herderiano, y que ha sido en parte olvidada o denostada. La acción de los orfeones tiene que reintegrarla en el cantar del pueblo, pero ahora dignificada en una nueva estética que la vincula a las grandes producciones musicales europeas y, al mismo tiempo, la moderniza resituándola en el salón de conciertos de la nueva sociedad novecentista, modelo de progreso y de producción, sin tensiones sociales ni luchas interclasistas. Según este modo de pensar, la “canción popular” está allí “desde siempre” (ahistórica y estable, con características propias y perceptibles de la cultura a quién pertenece —a la “raza” según la terminología habitual de aquellos años—). El paradigma idealista se muestra, pues, con toda su evidencia.

Por lo tanto, elaborar un cancionero de canciones populares o tradicionales catalanas en las últimas décadas del siglo XIX y en las cuatro primeras del siglo XX tenía (y sigue teniendo en el presente, aunque con importantes transformaciones) una carga importantísima de implícitos ideológicos que deben de ser considerados muy detenidamente cuando nos enfrentamos a una de estas publicaciones y cuando queremos entender algo de cómo fue elaborada, e intentar adivinar algunas de las intencionalidades de sus autores.

### 3. ¿QUÉ SE PUBLICA?

Josep Martí (2000) compara metafóricamente al recolector de canciones tradicionales que anota melodías y textos con el dibujante o pintor que dibuja las olas del mar. Las canciones —es necesario recordarlo— no son objetos, definibles y estables, sino que solo tienen una frágil existencia en el momento de la interacción entre personas. Quien construye el objeto (quien las construye como objeto) es el recolector —igual que lo hace el dibujante con la imagen—, estableciendo una acción de por sí evanescente y trasladándola gracias a una autonomía descontextualizada. Y merece recordarlo con detalle en un tiempo actual en el que es tan grande la facilidad tecnológica para miniaturizar y trasladar el sonido fuera del espacio/tiempo en que fue actuado. La grabación (al igual que la fotografía) puede comunicarnos elementos del momento social, pero de ninguna forma es en sí misma el momento social. Actualmente la tecnología nos hace suma-

mente fácil crear la idea del objeto sonoro como si fuera real, y nos permite pensar la música como separada e independiente del juego social. Pero esta ficción a menudo nos impide llegar a una comprensión satisfactoria de qué hacemos las personas (los únicos reales protagonistas) cuando cantamos y “hacemos música”. Martí explica que la labor del etnomusicólogo no es dibujar ni fotografiar las olas musicales (en un inventario infinito de variantes, como las melodías), sino tratar de entender los procesos humanos que hacen posible la interacción musical, y como en esa interacción emergen las posibilidades musicales.

Pero en los cancioneros las cosas quedan bastante más simplificadas: la escritura es imaginada como una simple translación del objeto imaginado por el recolector. El recolector –y yo actúo a menudo con este rol– construye el objeto y lo abre a su existencia, le hace existir y lo define en su forma. Ya de entrada le define una naturaleza imaginadamente híbrida (música y lengua separadas: hecho que no se corresponde en nada con la expresión comunicativa global), resultado de la escritura separada que hemos establecido entre los fonemas, la entonación y la disposición temporal. Otros elementos, ni tan siquiera son grafados (anotados en el papel) y, consecuentemente, dejan de existir: se borran o se desvanecen en el paso de la oralidad a la escritura. No profundizaremos –debido a las características del presente texto– en los detalles de este proceso de esta “puesta en escritura”, detalles altamente interesantes, pero que merecerían una longitud positiva bastante más extensa.

Sí que nos detendremos en el proceso de selección y conceptualización de la realidad que supone decidir qué se anota y qué se publica, y qué no merece ser anotado. De una extensa y multiforme complejidad de situaciones expresivas sonoras que se manifiestan en la vida cotidiana de una comunidad, el colector antiguo solo podía acceder a unas pocas. En realidad, a unas escasísimas situaciones que eran individuadas y observadas con atención especial para ser trasladadas a “objeto musical”. Nuestra experiencia de años de trabajos de campo en situaciones bastante variopintas y hasta paradoxales, nos han permitido tener una cierta idea de la preocupación que puede atenazar al investigador que, revestido de su papel de “recuperador” para la academia de una “cultura musical”, se enfrenta a una densidad de expresiones y de momentos sociales que escapan continuamente a su deseo de estabilizarlos. Son anguilas escurridizas que no se dejan retener. El artilugio de la grabación nos deja algo tranquilos, creyendo –pobres ilusos– que las anguilas han quedado atrapadas en el soporte magnético o digital. Pero una simple reescucha de lo grabado nos devuelve a la angustia: la grabación continúa siendo una anguila escurridiza y, por otra parte, la grabación no consigue retener ni en una mínima parte la densidad, la realidad social compleja que nuestra percepción nos indica que estaba en la situación de partida. En consecuencia, raramente quedamos satisfechos del resultado. Una desilusión de alguna forma equivalente a la desilusión que quienes cantan tienen frecuentemente en el momento de oír la grabación de sus voces.

Para el recopilador antiguo, la cosa estaba aún bastante peor: tenía que decidir hacia qué momentos destinaba la intensa capacidad de trabajo y de atención que requería retener unos pocos segundos cantados. La selección era inexcusable desde el primer segundo del trabajo de campo, y la angustia gran-

de. Tenía que decidir qué merecía el esfuerzo y la estabilización escrita, y qué se dejaba esfumar en la memoria. Estas decisiones son claves para entender cómo se han construido los cancioneros, para entender qué aspectos (muy escasos dentro de una realidad muy variada) han sido escogidos para mostrar lo que era esa imagen de “la canción popular catalana” (o, posteriormente, denominada “la canción tradicional catalana”).

Por lo tanto, es sumamente interesante definir qué quedó fuera del punto de mira. Qué elementos no merecieron la atención y, especialmente, qué elementos fueron rechazados, evitados o repudiados. De la mezcla de los elementos diversos, de orígenes dispares y de mezclas y composiciones de elementos expresivos sumamente variados que forman en realidad la oralidad cantada de cualquier grupo humano, la idea de “canción tradicional” solo retiene algunos. Y adivinar lo que se descartó, y por qué, nos permite comprender mucho mejor qué son y qué podemos encontrar en los cancioneros publicados.

#### **4. LO QUE TIENE QUE SER LA “CANCIÓN TRADICIONAL”**

En definitiva, cuando un recopilador de canciones se decide a realizar un trabajo de campo, ya tiene una idea muy clara de lo que busca, y se mueve dentro de un entramado de conceptualizaciones y convicciones que determinan o enmarcan muy precisamente el “objeto imaginado” que pretende establecer. Como muy bien saben los científicos sociales, muy a menudo el investigador encuentra lo que busca. O formulado de forma más categórica: se crea aquello que se imagina. Y la categoría de “canción tradicional” representa un ejemplo evidente de esta creación que sigue unas formas de pensamiento definidas bastante antes de empezar la labor, y socialmente en un nivel muy alejado del nivel de la situación observada.

En las colecciones catalanas que se elaboraron desde mediados del siglo XIX hasta bien avanzado el XX (con derivaciones hasta la actualidad) se observa muy claramente esta tensión entre lo que se escucha y lo que se desea encontrar. Y esto puede ser observado en diferentes orientaciones, que hemos sintetizado en varios ejes.

##### **4.1. Tiene que ser oral, anónima, antigua y propia**

Ante todo la oposición de lo que tiene que ser tradicional frente a la cultura escrita: lo tradicional tiene que ser oral y de creación de personas “sin estudios”. Cuando se descubre que algo que se tenía por tradicional procede de una composición culta o de un autor concreto, en general es rechazado (excepto que se considere que se ha adaptado suficientemente a una cierta idea de un “gusto popular”, que de esta forma permite desvincular aquella música de la idea de un autor).

A ello también contribuye la idea de antigüedad, que coincide con una visión de objeto estable, sin transformación (o sea, ahistórico) que metaforiza a la perfección

el pueblo imaginado y esencial, o sea, una sociedad tradicional también estable y sin conflictos ni discrepancias (ese “gusto popular” que se considera unificado). Es la ubicación fuera de la historia (o dentro de lo que algunos autores han denominado “historia circular”) en la que aún hoy se sitúan en la imaginación occidental a las culturas exóticas (a los “primitivos” o a las “tribus”); o sea, fuera de la gestión de lo que se designa como “el progreso”, equivalente a “historia”. Y, además, esta música tiene que ser general a todo el colectivo social de la nación: no puede ser singular de un sector, o transformado por un sector, o abarcar a colectivos más allá de la nación imaginada. Es lo propio y definidor del “carácter nacional”.

La conceptualización de propio en Cataluña pasa a ser sinónimo de estar en lengua catalana. Consecuentemente, los cantos en otra lengua no pueden corresponder a la “canción tradicional” (aunque la práctica de cantar en otras lenguas esté documentada desde, como mínimo, la época de los trovadores).

En el mundo en plena transformación industrial, las categorías anteriores correspondían exactamente a la búsqueda de cantos que provenían de la sociedad del antiguo régimen frente a la modernidad, el progreso industrial y las nuevas actitudes sociales. El mundo rural era la imagen preferida frente a las argumentaciones de degradación de la nueva sociedad industrial. Y fue especialmente dentro de los sectores conservadores donde se generó más definidamente este interés por “nuestras canciones populares”.

#### **4.2. Literariamente y musicalmente, tiene que ser simple y popular**

La idea de popular también ha estado completamente vinculada a una simplicidad y a unos determinados recursos literarios y musicales. De esta manera, han sido siempre considerados sospechosos los productos que no cumplieran con estas características. Tenemos un claro ejemplo en las polifonías cantadas, donde el grupo se expresa en diferentes partes vocales o voces. Casi por definición han sido considerados hasta época muy reciente recursos que “tenían” que derivar forzosamente de alguna práctica culta, de alguien que lo había programado y diseñado desde el saber académico. En realidad, ahora sabemos que no se trata de fenómenos ni más ni menos “tradicionales” que muchos otros. Y sabemos que la polifonía o canto a varias voces tiene una existencia oral anterior y autónoma de la escritura polifónica europea, además de estar presente en otras muchas culturas lejanas.

La frontera entre músicas tradicionales y músicas “cultas” ha representado históricamente una delimitación muy efectiva por lo que se refiere a delimitar situaciones sociales (de poder, religiosas, de clase social), pero bastante menos definible por lo que se refiere a características o a elementos musicales. Muy a menudo denominamos un tipo de música con una etiqueta de género cuando, en realidad, utilizamos la denominación para definir a sectores sociales determinados o, por otra parte, a momentos de actividad social.

A esto cabe añadir un cierto gusto por aquello exótico o singular, por aquellas características que pueden servir como diacrítico expresivo de una cultura

imaginada como especial o singular (Martí, 2000). El exotismo romántico hacia los “diferentes” –y más si a esta alteridad se le puede describir como antigua o “primitiva” o misteriosa– ha sido altamente celebrado por las culturas europeas elitistas, y continua siéndolo, creando una imagen de lo “tradicional minoritario” que a menudo llega a ser asumida por los propios “minorizados” y se transforma en un emblema de una supuesta “identidad natural”. Hemos tenido ocasión de estudiar con cierto detalle este proceso por lo que se refiere a las sardanas (Ayats, 2006), que de baile de moda de la nueva sociedad del ocio y del espectáculo en el siglo XIX, y con etapas de clara significación republicana, pasan a ser reconstruidas a principios del siglo XX como símbolo colectivo de “lo catalán”. Y esta reconstrucción transforma substancialmente los valores que se les atribuye, su imagen social, el cómo se bailan, el porqué se bailan, su comportamiento corporal, y hasta transforma profundamente la música que se considera adecuada para bailarlas. Un ejemplo esclarecedor es la sardana *Viva España!* –de Pere Rigau (1869-1909)– que, elaborando un potpourri de melodías que incluían desde la *Marcha Real*, al *Himno de Riego*, himnos carlistas, *La Verbena de la Paloma* e himnos republicanos, se bailaba en el Empordà en la década de 1890. Pocos años después, con la nueva visión novecentista de las sardanas transformadas en danza nacional catalana, esta composición fue prosrita hasta la actualidad.

## 5. LAS CANCIONES “OLVIDADAS”

Retomemos los cancioneros. El elemento que más peso tiene en la operación de seleccionar como “tradicional” o no a un canto, es su texto, y especialmente su argumento. Cuando en el siglo XIX los primeros colectores se enfrentan al caudal de la oralidad cantada, inmediatamente toman conciencia de que en los cantos se expresan una serie de argumentos, de historias y de expresiones que les desagradan o, sencillamente, que les repugnan. De inmediato califican estos cantos de “canciones vulgares”, entendiendo el vulgo como aquello desagradable y envilecido (percepción que tenemos que situar en los tiempos de emergencia del proletariado urbano o fabril). Podemos resumir las temáticas que se rechazan en una serie de categorías bastante evidentes: las descripciones de sexo y de erotismo; las narraciones que pueden conllevar interpretaciones de anticlericalismo o de modelos de comportamientos sociales no admitidos por la moral hegemónica; las descripciones de violencia; además, claro está, de la aparición de elementos manifiestamente ideológicos (entendiendo que casi todos los recolectores formaban parte de posiciones moderadas o conservadoras y rechazaban las proclamas a favor de una posición política contraria, como eran, por ejemplo, las canciones favorables a la Revolución Francesa, a la república o a Napoleón).

Veamos un ejemplo ilustrativo de estos argumentos en mayor o menor grado “olvidados”. Se trata de un argumento donde aparecen elementos eróticos, alusiones a un cura y a sus relaciones no “adecuadas”:

*El pobre terrisser* (texto publicado con su correspondiente grabación en CD en GRFO i Rebés, 2002: 43-44): un alfarero regresa a su casa después de un accidente

con el asno, que le deja sin mercancía, y encuentra la puerta cerrada; sube por una escalera de carpintero y se encuentra a su mujer que estaba siendo “confesada por el cura enseñando el ojo del culo y todo lo que cuelga”. Los atrapados en la labor le tranquilizan: sus actos no tendrán consecuencias de descendencia. Se trata de un argumento muy conocido y muy cantado, y nunca termina con un desenlace violento. Pero pese a su alta “popularidad” raramente aparece en los cancioneros anteriores al último cuarto del siglo XX. El poeta nacional y cura Jacint Verdaguer (1845-1902), hijo de clases populares rurales, apuntó en sus cuadernos de campo el texto completo (junto con docenas de otros textos), con todas las palabras y detalles, y lo comunicó a los principales recopiladores eruditos de cantos: en el archivo de Marià Aguiló (1825-1897) aparece la cuartilla enviada por Verdaguer cortada de un tijeretazo que elimina los versos más delicados.

En las misiones de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya es frecuente encontrar descripciones de la autocensura que los cantores realizaban ante la presencia de una pareja de colectores que eran vistos como “señores de Barcelona” y que a menudo incorporaban a un cura. En este sentido es relevante el caso de una señora que ante la insistencia de los recopiladores a que cantara, se dio cuenta de que no les agradaban las canciones con algún detalle erótico. Para quitárselos de encima empezó a hilvanar todo el repertorio más florido y erótico que conocía. De esta forma los enviados a buscar “canciones populares”, como describen ellos mismos, abandonaron la casa “por decencia”, ya que no podían tolerar aquel repertorio inapropiado.

Desde la sociedad actual son fáciles de comprender las actitudes que provocaron estas censuras por sexo o por un retrato crítico de los curas y de la Iglesia, probablemente porque la transformación de estas actitudes se ha producido en tiempos no tan lejanos. Pero aún se nos hace difícil entender la alta proporción de estos argumentos de canciones en la oralidad, frente a su escasez manifiesta en los cancioneros. Las “canciones vulgares” formaban una parte muy importante de lo que se cantaba, ya que desarrollaban situaciones y preocupaciones muy en sintonía con los intereses populares de la sociedad correspondiente. Pero han dejado un escaso rastro documental en los cancioneros.

Algo similar ocurre con los argumentos que tratan de vidas consideradas entonces moralmente incorrectas, como son casos de prostitución, travestismo, homosexualidad, ateísmo, abortos, infanticidios, incestos, asesinatos, etc. Las canciones narrativas presentaban todas las problemáticas sociales posibles, que de esta forma eran visualizadas y permitían ser comentadas y abordadas. En definitiva se trata de un proceso de enculturación (en algunos casos de una enculturación muy propia de círculos femeninos) que a nuestro entender tiene un alto interés social. Una enculturación que en las últimas décadas ha sido sustituida por las narrativas de la radio, del cine y de los culebrones televisivos. En definitiva, las canciones eran plenamente funcionales y socialmente activas. Y si han dejado de serlo no es porque formasen parte de un fósil del pasado o de una sociedad rural revoluta, sino porque la sociedad posterior ha canalizado la funcionalidad que tenían estos cantos hacia otros medios técnicamente equivalentes (aunque ahora estén situados en el ámbito de las nuevas tecnologías).



Para quien buscaba románticamente el ideal de la patria antigua o el mundo de la armonía rural idílica, muchos de estos argumentos molestaban. En algunos casos las canciones han dejado rastro porque presentaban solo insinuaciones (que en la sociedad de un siglo atrás eran rápidamente captadas) más que explicitar los detalles, y su ambigüedad les permitió ser estampadas. Actualmente se nos hace casi difícil adivinar las intenciones que sugerían, pero tenemos ejemplos reveladores, como en la canción *La filadora*, que cuenta que un pobre campesino tenía una hija de quince años, y a esa edad “aún no hilaba”. Los campesinos esbozan inmediatamente una sonrisa, por la clara referencia sexual del hilar (*filat*, en catalán). En contraste, el Orfeo Català y los coros catalanes han estado cantando los versos iniciales de esta canción durante casi un siglo en una versión de estetizado lirismo y controlada expresión. Efectivamente, interpretaban el texto de forma radicalmente distinta (no nos entra en la cabeza que se tratase de una ironía en su grado máximo). Algo parecido ocurre con canciones navideñas que mezclan el erotismo, la burla, los absurdos y las provocaciones, como el caso de *Sant Josep i la cigala* (San José y la cigarra), donde el santo (que mantiene una cierta consideración antigua de cornudo, procedente de su imagen medieval) se enoja con el canto insistente de la cigarra ante María embarazada. Quiere hacer callar al insecto, y finalmente le mata de una pedrada y se lo come con “huevos y butifarra”, en una bastante evidente simbología sexual.

Evidentemente, otro motivo de rechazo eran las canciones vinculadas con la bebida llevada hasta la borrachera o hasta los rituales carnavalescos que incluían licencias sexuales o eróticas, bastante extensas de enumerar. Recientemente, una publicación de la Generalitat de Catalunya ha reunido cantos tradicionales “de beber”, y los editores del volumen han tenido dificultades por el relativamente escaso número de cantos que han conseguido. En contraste, para una publicación reciente (Ayats, 2008) hemos tenido ocasión de entrevistar a testigos del canto en las tabernas y hemos podido constatar una intensa actividad cantada en las numerosas tabernas catalanas hasta la guerra de 1936-1939. ¿Un país lleno de hombres que cantaban en las tabernas y, en cambio, escasez de canciones “de beber”? Otra vez lo cantado y lo publicado discrepan notablemente.

Otro apartado que podemos destacar es la gran variedad de géneros cantados con improvisación del texto que existen o han existido en la geografía catalana: desde el sorprendente y virtuosamente melismático *cant d'estil* de las comarcas de la Horta de València, pasando por *albades*, *corrantes*, *nyacres*, *folies*, *garrotins*, *cançons de pandero*, *jotes* i *gloses*, una veintena de tipologías muestran el gran número de situaciones colectivas donde se expresaba la crítica social, los deseos y las opiniones, en un espacio de libertad y de intercambio aún poco estudiado. Hemos podido observar cómo aún persisten en algunos pueblos como Artà (Mallorca) situaciones de esta naturaleza donde los vecinos pueden expresar todo aquello “indecible” durante el resto del año (Ayats; Sureda; Vicens, 2009).

Los colectores ochocentistas mostraron poco interés hacia estos géneros de texto improvisado o recreado, precisamente porque expresaban la inmediatez y

la modernidad social en oposición a los géneros narrativos, que consideraban joyas o fósiles de un glorioso pasado medieval, de algo considerado bastante más sustantivo. Ya en el siglo XX estos géneros empezaron a ser valorados, pero no ha sido escasamente hasta los últimos diez o quince años que han pasado a ocupar un lugar de valoración central entre los géneros tradicionales catalanes. Y probablemente esto ya nos indica algunas de las transformaciones fundamentales que en la actualidad se están produciendo en la consideración pública de “la canción tradicional”.

## **6. UNA IMAGEN DE PAÍS CONSTRUIDA A TRAVÉS DE “LA CANCIÓN TRADICIONAL”**

Como ya habrán adivinado desde el principio, mi recorrido pretendía mostrar brevemente cómo desde una idea preconcebida se fue forjando una determinada imagen de “la canción tradicional catalana”. Partiendo de una oralidad notablemente variada y variopinta, las posibilidades que se nos presentan en el momento de construir una imagen de “la canción tradicional catalana” son varias, son múltiples. Pero está claro que de entre estas posibilidades las opciones escogidas fueron unas, y que estas opciones han sido orientadas por una acción ideológica y social dominante al menos desde finales del siglo XIX hasta buena parte del XX (con derivaciones e inercias que llegan hasta hoy o, más exactamente, hasta dentro de varios años).

En los círculos culturalmente avisados en Cataluña, ha sido casi proverbial la consideración que “nuestra canción tradicional” expresaba unas características bastante concretas. Y que estas características coincidían con el “carácter catalán”. Ya habrán observado que esta forma de pensar y de argumentar tiene mucho del determinismo geográfico-cultural que desde la Ilustración se extendió por Europa como una “evidencia” indiscutible. Un pueblo (una nación), un espíritu, una lengua, un territorio, un carácter, unas singulares características culturales y un determinado carácter nacional. Esta lógica, expuesta ya por Rousseau y con la adhesión de Herder, pesa aún en el legado imaginario que hemos recibido.

Según esta construcción, la “canción tradicional catalana” es melancólica, sensible, poco dada a alegrías y menos a expansiones ruidosas, controlada en sus pasiones y recordando siempre el pasado, nada erótica, poco anticlerical y bastante devota. Permite una ligera ironía pero no la crítica abierta y lacerante. Como interpretarán muchos de los jóvenes, sería más bien aburrida y muy descontextualizada de las preocupaciones y problemas contemporáneos.

Este “retrato robot”, forzosamente muy simplificado, sabemos que no se corresponde a la expresión oral que se expresaba por pueblos y casas. Sí que corresponde a la imagen de cómo tenía que ser el carácter catalán, como tenía que ser según lo consideraban inicialmente los literatos e historiadores románticos, y posteriormente los activistas del catalanismo social agrupados, principalmente, alrededor de instituciones como el Orfeó Català. El modelo *noucentista* de país (hasta cierto punto una reacción a la expresividad romántica, y musicalmente “sinfónico” frente a la ópera belcantista italiana) guiaba la canción tradi-

cional para esculpirla con las mismas características de armonía, equilibrio, control, razón y modernidad que se representan en la alegoría escultórica del Palau de la Música. Y con estas características se difundieron determinados argumentos, un pequeño número de melodías y algunos de los géneros orales.

El carácter catalán, imaginado desde la modernidad burguesa, no podía aceptar el erotismo de colores subidos, ni los cantos de taberna y de borrachos, ni las historias demasiado directas de asesinatos, sangre e incestos, ni la crítica abierta y directa de los cantos de textos improvisados. Una determinada concepción de país guió la imagen cantada que desde los coros, las escuelas, los libros (y posteriormente los discos, la radio, etc.) se ha estado divulgando como propia durante un siglo.

Pero la sociedad se ha ido transformando. Actualmente la imagen social deseada ya es otra (y variada; hasta contradictoria). Es cierto que también está cambiando la consideración de “la canción tradicional” y que los intereses en la improvisación cantada crítica o satírica, por ejemplo, ya se están incluyendo, poco a poco, en la actividad escolar o en los medios de comunicación. Pero gran parte de la sociedad ignora completamente la fuerza comunicativa y la gran capacidad de interacción social que tenían las antiguas situaciones cantadas.

Probablemente ya es hora de, al menos, tomar conciencia de cómo se construyó la “imagen cantada del país”, y de qué posibilidades tenemos de construirla de formas bastante distintas.

## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYATS ABEYÀ, Jaume. “La música tradicional”. En: *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62, 2001; pp. 19-124.
- . *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*. Barcelona: Rafael Dalmau editors, 2006.
- . *Les chants traditionnels des Pays Catalans*. Toulouse: Isatis-Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées, 2007.
- . *Cantar a la fàbrica, cantar al coro. Els cors obrers a la conca mitjana del Ter*. Vic: Eumo, 2008.
- ; SUREDA, Antònia Maria; VICENS, Francesc. *La Festa de Sant Antoni d'Artà*, DVD. Palma de Mallorca: Consell de Mallorca, 2009.
- CHEYRONNAUD, Jacques. *Mémoires en recueil. Jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*. Montpellier: Office départementale d'action culturelle, 1986.
- GRUP DE RECERCA FOLKLÒRICA D'OSONA; REBÉS, Salvador. *Cançons tradicionals catalanes recollides per Jacint Verdaguer i acompanyades per enregistraments del GRFO*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- MARFANY, Joan-Lluís. *La cultura del catalanisme. El nacionalisme català en els seus inicis*. Barcelona: Empúries, 1995.
- MARTÍ i PÉREZ, Josep. *Más allá del Arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva, 2000.

Ayats, Jaume: Las canciones "olvidadas" en los cancioneros de Catalunya: cómo se construyen...

MILÀ i FONTANALS, Manuel. *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1853.

—. *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*. Barcelona: Àlvar Verdaguer, 1882. [edición facsímil. En: Barcelona: Alta fulla Reprints, 1999.]

PUJOL, Josep M. "Introducció a una història dels folklores". En: *Col·loquis de Vic III. La Cultura* (edición de I. Roviró y J. Montserrat). Barcelona: Universitat de Barcelona, 1999; pp.77-106.