

Alfons Gregori i Gomis*

↳ Procesos de formación de identidades colectivas en la música popular contemporánea en catalán: los casos de Sopa de Cabra y Els Pets¹

M'encanta el nou i m'enamora el vell.

J. V. Foix

1. Introducción: un ámbito musical en catalán entre el pop y el rock

Con nuestro trabajo tenemos la intención de presentar algunas reflexiones acerca de los procesos de creación de identidad(es) y la música de Sopa de Cabra y Els Pets en el periodo que abarca desde sus primeros pasos a mediados de los ochenta hasta 1992, año de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92,² en relación con la música producida y consumida anteriormente en tierras catalanas. La elección de los grupos musicales mencionados tiene una conexión directa con su centralidad mediática. Efectivamente, a partir de aquel *boom* del rock en catalán, que se produjo en el paso de la década de los ochenta a la de los noventa, las formaciones citadas se convirtieron en ejes de interés mayoritario del público: funcionaban como catalizadores de energías y de flujos procedentes de todas partes, dinámica que analizaremos interdisciplinariamente. La actuación del 14 de junio de 1991 en el Palau Sant Jordi de Barcelona, junto con Sau y Sangtraït (coalición de bandas que se ha denominado a menudo “Los Cuatro Grandes” o “El Cuarteto Patria”), representa el punto culminante en el proceso de formalización de un nuevo paradigma en el mundo de la música catalana. Se pasa de un largo periodo de semiocultación, identificable con una especie de ‘Prehistoria’ del pop y el rock en catalán, a la Historia propiamente dicha.³ Es decir, la consolidación fruto del concierto en el Palau comporta un

* *Alfons Gregori i Gomis es lector de Lengua y Literatura Catalanas en la Universidad Adam Mickiewicz de Poznan (Polonia) desde 1999. Línea de investigación principal: inscripción y representación de lo ideológico en obras literarias y musicales. Áreas de trabajo: la poesía comprometida en catalán y en francés, los estudios de género y la música popular contemporánea en el Estado español. Correo electrónico: alfons@amu.edu.pl / agregori@uoc.edu.*

¹ Quisiera dedicar este trabajo a Remei Gomis i Piqué.

² Se trata aproximadamente de la época en que la banda más sólida en aquel momento, Sopa de Cabra, decide hacer un cambio de rumbo en su carrera musical que será decisivo.

³ Entendidas aquí como unidades conceptuales vinculadas a la institucionalización socio-política y a la existencia de determinadas estructuras económicas (mercado), que consolidarían en ciertas condiciones un cambio de paradigma a nivel cronológico, en este caso parafundacional.

cambio cualitativo en la percepción del discurso musical en Cataluña, y la lengua propia se impone como un factor de discriminación positiva. Pero, ¿quién inició de forma determinante la transformación? Posiblemente fue resultado de una dialéctica que oscilaba entre el rechazo de los poderes políticos de la administración autonómica hacia los escasos grupos en catalán (y viceversa) y determinados acuerdos por interés mutuo, circunstanciales y marcados por los recelos.

A lo largo del análisis de *Els Pets* y *Sopa de Cabra*, profundizaremos en varios procesos políticos, sociales y culturales sin los cuales una reflexión académica sobre el fenómeno musical de la Cataluña de la época quedaría sesgada. Desgraciadamente, el tratamiento académico de la música popular contemporánea (MPC en adelante) ha sido más bien pobre,⁴ y las más de las veces se ha focalizado en el mundo anglosajón, por su capitalidad como centro de producción musical. No existe una metodología única de aproximación a la MPC, ni áreas de investigación claramente delimitadas en su campo, sino que su estudio es multidisciplinario, contestatario muchas veces respecto de los modelos establecidos (Whiteley 1997: xiii). Este trabajo tiene como meta ser sólo uno de los primeros pasos en la constitución de una visión poliédrica de los estudios de MPC en lengua catalana, poniendo un grano de arena en la evaluación crítica de formas de cultura popular que hasta ahora se han mantenido en la periferia de los estudios académicos, y en el campo particular de la problemática sobre la identidad.⁵

¿Se puede hablar de límites definibles del rock⁶ o del pop dentro del gran saco de la MPC? Fijar estilísticamente las fronteras entre el rock y el pop resulta seguramente imposible, y absurdo. A estas alturas, las fusiones entre los diversos estilos, que en ningún momento llegaron a ser puros, se ha convertido en la norma. Por tanto, y dado que es necesario un punto de apoyo para interpretar las significaciones de las palabras ‘rock’ y ‘pop’ en los textos que trataremos, habría que buscar explicaciones más allá de los límites de la acústica de los sonidos, refiriéndonos más bien a la recepción socio-cultural de esta acústica.

⁴ En cuanto a los estudios elaborados en el ámbito hispánico, los puntos de vista son sugerentes, dentro de la escasez que prevalece. A la hora de hacer un rápido repaso cronológico, vale la pena mencionar el trabajo de Adell *Música i simulacre a l'era digital: L'imaginari social en la cultura de masses* (1997) (traducido al español como *La música en la era electrónica* [1998]), que analiza diversos aspectos de la MPC, como el mundo de la electrónica o las versiones, desde una perspectiva deudora de la semiótica; la selección de artículos a cargo de Luis Puig y Jenaro Talens *Las culturas del rock* (1999), en que aparecen textos de interés académico y aportaciones de artistas y profesionales del ámbito de la MPC; el libro de Elisa Constanza Zamora Pérez *Juglares del siglo xx: La canción amorosa, pop, rock y de cantautor (Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)* (2000), que descubre, con una pretendida base bajtiniana, la faceta más filológica y figurativa de la lírica de la MPC en español; y, finalmente, el reciente *Música i ideologies: Mentre la meva guitarra parla suament* (2003), coordinado por Carles Feixa, Joan R. Saura y Javier de Castro, que integra un conjunto de artículos explicativos sobre la MPC, en especial en Cataluña.

⁵ Bertrand Ricard (2000: 60) lamenta específicamente que el imaginario del rock haya sido insuficientemente estudiado en relación con la formación de las identidades nacionales.

⁶ Las afortunadas reflexiones del investigador Raúl Fernández (en comunicación personal, 27-5-2002) advierten de una cierta independencia del tipo de música englobada en la noción de posrock, la cual, como forma musical prestigiada en ciertos ámbitos minoritarios, atrae más la atención del público intelectual o con ciertas inquietudes académicas. Sin embargo, no se trata ni del ámbito estético ni del ámbito cronológico de nuestro trabajo.

El sociólogo francés Bertrand Ricard (2000: 48), en su estudio *Rites, code et culture rock*, rechaza ciertas concepciones tradicionales del rock y lo sitúa como una cultura oblicua, definida por su doble naturaleza cultural, entre la oposición y la subordinación a los poderes.⁷ Ricard (2000: 11) incluye en él el pop, sin distinguirlo de forma alguna, con la equiparación en el mismo espacio de los Beatles y los Rolling Stones, bandas que históricamente han actuado como representaciones del pop y del rock, respectivamente. Norma Coates, por su parte, argumenta que se puede segregar el rock del pop en base a las actitudes (conscientes o no) de sus seguidores, es decir, teniendo en cuenta una conjunción de aspectos que van más allá del mero estilo artístico, y que muestran el aspecto socializante que configura la acústica de la recepción:

“Rock” is not so much a sound or a particular style of playing music, but represents a degree of emotional honesty, liveness, musical straightforwardness, and other less tangible, largely subjective aspects. “Pop” music is allegedly slick, prefabricated, and used for dancing, mooing over teen idols, and other “feminine” or “feminised” recreations (Coates 1997: 53).

Con las conclusiones de Ricard y de Coates como punto de partida, a nuestro parecer, Els Pets y Sopa de Cabra presentan una posición ambigua, marcada por una evolución. Así, Els Pets se han desplazado desde una vertiente contracultural íntimamente ligada a los sonidos duros del rock hacia una apariencia musical y de vestuario claramente inscrita en el pop, sobre todo el pop británico. Sopa de Cabra ofrece en conjunto una dinámica fundamentada en el rock, especialmente en el rock norteamericano de los años setenta, pero desde un primer momento se ha caracterizado por un estilo musical con fuertes influencias del pop o del pop-folk. Sea como sea, hay que poner de manifiesto que las diferenciaciones entre ambos movimientos artístico-sociales no quitan valor artístico al pop frente al rock. Es decir, consideramos la condición de autenticidad, que se atribuye en positivo al rock y que se elimina (malévolamente) del pop, como un elemento plenamente rendible en cuanto a la capacidad de activación de los elementos más superficiales del mundo musical, pero falto de una significación como elemento ‘real’ o ‘fáctico’⁸ en un sentido efectivo.⁹ Si bien el rock, a diferencia del pop¹⁰, ha sabido construirse un rincón de autenticidad en el imaginario colectivo, en el ámbito de estudio de la

⁷ “[...] Suffisamment proche de la culture de masse pour y exercer une quelconque influence tout en subissant la fascination et l’influence des effets ‘massifs’, mais suffisamment éloigné pour prendre du ‘recul’ face à la stratégie du business et de la logique ‘commerciale’. À la fois ‘contre-culture’ dans la révolte sous-jacente inspirée du mode de vie élitiste ou artistique [...] mais aussi ‘sous-culture’, par le refus de la ‘variété’ comme modèle dominant et par l’existence de multiples rituels et de particularismes esthétiques et éthiques” (Ricard 2000: 48).

⁸ Coates (1997: 60) pone un énfasis especial en la idea de que la distinción entre autenticidad y artificio en relación a la música es una categoría estética sin valor académico.

⁹ Sólo hay que poner atención en los instrumentos y artilugios mecánicos o electrónicos que dominan en el escenario de un concierto de rock para darnos cuenta de su ‘artificialidad’.

¹⁰ En todo caso, creemos que Ricard no va desencaminado en su inclusión del pop dentro del mundo oblicuo del rock, ya que, en bastantes casos, presenta una vertiente contracultural, si bien menor que los grupos más rockeros, los cuales capitalizan un porcentaje mayor de insubordinación en el ámbito, recordémoslo, del imaginario.

MPC habría que limitar la noción de autenticidad al espacio ficcional en que se desarrollan las significaciones últimas de las formas artísticas.

2. La MPC en catalán: algunos apuntes sobre lengua, (contra)poder y estética

El movimiento político-cultural del *Noucentisme* ha dominado buena parte del panorama de las letras y la cultura catalanas del siglo XX. Se caracteriza por tener en la moral el fundamento de un discurso apologético de la poesía, una moral básicamente represora que es entendida no sólo como el lugar de encuentro conceptual de formas ideológicas conservadoras y católicas, sino también como la reificación de una Verdad al margen de lo real. La cultura urbana marginal ha sido la víctima propiciatoria de una serie de tabúes en la representación e imaginaria artística de la Cataluña noucentista. Las referencias al *Noucentisme* deben estar presentes en cualquier debate sobre los procesos identitarios en la cultura catalana, por la facultad que ha tenido este movimiento a la hora de generar discursos paradigmáticos, aunque históricamente hayan aparecido fuerzas contrarias. El catalanismo contemporáneo dominante, con una destacada influencia noucentista, se ha expresado en bastantes ocasiones bajo el mito de la Catalunya-Ciutat, es decir, con la idea de la ‘civilidad’ barcelonesa extendida como una tela sobre el resto de Cataluña. Esto, además de significar una renuncia a la idea de *Països Catalans* como marco de referencia político-cultural¹¹, ha supuesto el intento de equiparar modernidad y catalanidad, en busca de una universalidad fundamentada en la proyección de una identidad abierta, cosmopolita, receptiva y, al mismo tiempo, educada, burguesa, jerarquizada y jerarquizante. Paralelamente, este catalanismo ha tenido que afrontar los ataques castellanizantes, muy ligados a la lengua y la cultura, que llevaron a una extrema ideologización del idioma: por un lado, las acusaciones de provincialismo¹², y por el otro los esfuerzos en pro de la minorización de la lengua catalana.¹³ A instancias públicas, el arte en catalán ha adquirido un estatus de símbolo, que junto con algunos otros garantizan la solidaridad social y nacional.

Situándonos ya en el presente, resulta escasa la producción de discursos serios que reflejen y analicen las relaciones entre lengua¹⁴, identidad y MPC en Cataluña, y menos

¹¹ En efecto, esta renuncia comprometía la unidad territorial de base lingüística, llamada *Països Catalans*, en una arriesgada operación de las fuerzas conservadoras catalanas que pretendía soltar el lastre de un irredentismo (aparentemente) estéril manteniendo en el aire al mismo tiempo el globo de un proyecto nacionalista convincente.

¹² Tales ataques han sido lanzados a menudo desde sectores de la intelectualidad española que siempre se han auto-presentado como cosmopolitas, esgrimiendo el amplio número de hablantes del español y el prestigio y la difusión de la cultura producida en esta lengua.

¹³ Esto se acentuó notablemente durante las dictaduras de Primo de Rivera y de Francisco Franco, durante las cuales se perpetraron intentos de folclorización y aniquilamiento de la cultura catalana.

¹⁴ Debe señalarse que en el mundo de la MPC cualquier lengua presenta un cierto grado de ideologización, con el caso paradigmático del inglés, que no es la lengua más ‘adecuada’ para el rock, como se ha defendido en muchas ocasiones echando mano de su prosodia. Tales reflexiones hace tiempo que han perdido su sentido dada la variación de estilos dentro de la MPC, en los cuales el rock se ha fundido en un magma de ritmos. El inglés tampoco es una lengua utilizada para hacerse entender con más facilidad, ya que, si bien se enseña en todo el globo, como mínimo en el Estado español (pero en muchos

aún que tengan en cuenta estudios actualizados del campo musical. Quisiéramos iniciar el enfoque en la materia que nos ocupa a partir del ejemplo de un debate celebrado en el Centre de Lectura de Reus del año 1993, en el cual participaron representantes del mundo de las letras, como Joaquim Mallafrè, y del mundo de la música, como Lluís Gavaldà, el vocalista de Els Pets, bajo la moderación del periodista tarraconense Pep Blay (Ginebra 1993: 15). Se trató sobre el papel de la lengua en la MPC de Cataluña, desde un punto de vista que intentaba relacionar los planteamientos académicos de la sociolingüística y el exitoso fenómeno social de aquello que se acabó llamando “rock catalán”, relación que resultaba entonces bastante innovadora (Ginebra 1993: 15). La discusión se encaminó hacia las dificultades que suponía (y supone) adecuar la lengua como símbolo de representación nacional en un sistema artístico centrado en la figura de un sujeto joven, sistema que había sido dominante hasta entonces por la producción en inglés y en español. Es decir, en este momento fundacional, debían hallarse las bases de adecuación, desarrollo y legitimación a nivel masivo de estas modalidades en catalán de MPC. Por este motivo, uno de los temas planteados fue la “calidad” de la lengua catalana como “instrumento” en el rock y el pop (Ginebra 1993: 15). De fondo flotaban las opiniones de cantantes catalanes de expresión española, iniciados mayoritariamente con el impulso de la Movida madrileña a principios de la década de los ochenta, que repetidamente tildaban de postiza la lengua catalana en el campo del rock ‘auténtico’.

En la época de la Movida, en el Principat de Catalunya se sucedían dos hechos cruciales para la industria musical, como denunciaba Jordi García-Soler¹⁵ (1996: 122) en su incisivo y documentado volumen sobre el mundo de la MPC¹⁶ en catalán, *Crònica apasionada de la Nova Cançó*¹⁷ Por un lado, desaparecía aquella red de locales para conciertos en vivo, trascendental en la difusión de la *Nova Cançó* y paralela a la infraestructura oficial. Por el otro, se producía la crisis de diversas discográficas, y/o su traslado a Madrid, que, literalmente, se llevó numerosas jóvenes estrellas catalanas al centro del

otros territorios también) la mayoría de la población lo ha estudiado demasiado epidérmicamente para llegar a entender muchas frases o estrofas enteras, o incluso el sentido general de la canción. Es, por encima de todo, una lengua del Imperio musical de base anglosajona. En el debate del año 1993 sobre la MPC en catalán, se planteó una cuestión muy interesante: “En general, es va constatar una vegada més la dificultat que tenen els cantants de llengües maltractades per fer-se un públic més enllà de les fronteres estrictes de la seva comunitat lingüística” (Ginebra 1993: 15). Pero, ¿cuántos grupos de MPC en francés conocen y consumen los jóvenes españoles? ¿Cuántas bandas de rock o pop que se expresen en alemán son conocidas y consumidas en el Estado español? Su número es irrelevante a la vista del conjunto de cifras del mercado en el mundo de la MPC. ¿Se puede concluir pues que el francés y el alemán constituyen idiomas ‘maltratados’? La cuestión es otra, y a grandes rasgos se puede caracterizar como un dominio global del inglés, y cada vez más del español de Hispanoamérica, en coexistencia (más o menos conflictiva) con productos en la lengua o lenguas de los territorios, caracterizables como compartimentos estancos.

¹⁵ Este polifacético periodista se auto-presenta como el cronista permanente de la *Nova Cançó* de 1964 a 1984, “per ofici i per voluntat pròpia”, manteniendo la opinión de que ninguno de los libros anteriores sobre el tema habían sido capaces de explicar realmente su esencia y las causas de su poco exitoso desarrollo posterior (García-Soler 1996: 9-10).

¹⁶ Hablamos de MPC ya que, a pesar del título, el autor integra de forma a menudo equívoca informaciones sobre el pop y el rock en catalán como una extensión más de la canción.

¹⁷ Este volumen, por la globalidad que presenta y por sus afirmaciones discutibles, será de bastante utilidad en nuestro recorrido crítico.

Estado, donde la lengua artística era el español. Al mismo tiempo, tanto las formaciones de la Movida como bandas más o menos aisladas residentes en Cataluña buscaban una vía de diferenciación generacional con sus predecesores, entre los cuales destacaba la canción de protesta, reivindicativa y con influencias claras de la *chanson* francesa o, en menor medida, del folk norteamericano. Debía dejarse atrás un estilo que ellos, los más jóvenes, consideraban monótono, aburrido, victimista y, sobre todo, anacrónico, objetivado en las músicas de Lluís Llach, Raimon, Maria del Mar Bonet, Josep Maria Espinàs, Guillermina Mota y tantos otros. Esto supuso buscar formas artísticas que utilizaran la instrumentación electrónica, que incluyeran tonadas más melódicas y estribillos pegadizos, y, principalmente, que presentaran letras alejadas de la política y, en concreto, de referencias a las posiciones ideológicas de la política de partidos de la Transición y de los años inmediatamente posteriores. Se anhelaba la ‘normalidad’ en relación con otros países occidentales, con todas sus consecuencias: Esnobismo y falta de remordimientos a la hora de matar al ‘padre’. La canción, pues, era rechazada por las nuevas generaciones de músicos, deslumbrados por la base ideológica romántica del pop y del rock, en una drástica dialéctica de la distinción: lo nuevo es esencialmente bueno y lo original, una condición *sine qua non* de la calidad musical.¹⁸

García-Soler, el cronista de la *Nova Cançó*, la sitúa en un pedestal de calidad, a pesar de la ‘simplicidad’ y facilidad de muchas piezas.¹⁹ Al mismo tiempo, intenta justificarla con motivos recurrentes: “La necessitat de dotar Catalunya d’unes cançons populars actuals en la seva llengua, l’interès de dignificar la cançó com a gènere poèticomusical propi i la voluntat d’abastar alhora tots els estils de la cançó, sense excloure els més comercials” (García-Soler 1996: 23s.). Pero, sustituyendo los términos, ¿estos mismos motivos no se pueden aplicar al rock y al pop en catalán del *boom*? La dignificación de un estilo a partir de su pretendida genuinidad dentro de la música popular es una cuestión resbaladiza²⁰, y puede conducir hacia falaces integristas ideológicos. De hecho, no puede plantearse la cuestión de la influencia anglosajona como una simple pertenencia estética condicionada por razones de imperialismo cultural o de una moda pasajera. En esto estamos de acuerdo con Simon Frith (1999: 13-19) cuando afirma que el rock (concepto que sustituiríamos por el de MPC, más amplio), poseedor de una especificidad local y de una significación transnacional, no puede ser considerado desde estos parámetros. Así, por ejemplo, la industria estadounidense no puede determinar el uso particular de sonidos en cada contexto específico. En defensa de la canción, García-Soler (1996: 222) plantea que está viva en todo el mundo, y contrapone esta situación a la penuria en que se encontraba Cataluña a partir de la época democrática. Sin embargo, en su obra, el

¹⁸ Ricard (2000: 46) saca partido de las opiniones de Olivier Cathus sobre la esencia de lo popular y considera que la obsolescencia que reina en el mundo del rock tiene su origen en el hecho de que los sujetos ya no se sienten reconocidos en la música del presente.

¹⁹ García-Soler subordina la calidad del rock y del pop a una incorporación en su seno de rasgos musicales propios de la cultura de recepción, poniendo a Elèctrica Dharma como ejemplo claro y notable de esta forma genuina de MPC (García-Soler 1996: 91). Aquí pasa por alto, pues, tanto las dinámicas del rock y del pop como la ingente deuda de la *Nova Cançó* hacia la *chanson* francesa, que en bastantes ocasiones no sufría adaptaciones a los aires mediterráneos de la canción popular tradicional catalana.

²⁰ En los años noventa se emitió un spot electoral de un partido independentista en el que el candidato, el hoy convergente Àngel Colom, aparecía otorgando premios en un concurso de baile flamenco.

crítico musical no para mientes en la ‘singularidad’ que suponía en esa misma época una MPC catalana carente de un pop y de un rock en lengua propia con una cierta solidez tanto en cantidad como en calidad, teniendo en cuenta que estos estilos eran el pan de cada día en el mercado de consumo occidental.²¹

El pop y el rock catalanes *también* revolucionaron una sociedad estancada en un género musical, rico pero casi único. Creemos, pues, que el libro de este periodista presenta una visión sesgada (demasiado ‘apasionada’, si se quiere) de los factores clave en el desarrollo de la MPC en Cataluña y de su impacto y trascendencia. No se priva de denunciar la supuesta artificialidad de un impulso institucional de carácter económico y mediático hacia el pop y el rock, llegando a deducciones como mínimo precipitadas: “Era evident, doncs, que el ‘rock català’, ben abonat i engreixat mediàticament, volia ser no un complement de la cançó, sinó purament i simplement la seva substitució” (García-Soler 1996: 176, 222). Esto no encaja con la afirmación de muchos protagonistas del *boom*, que lo explican como una ‘necesidad’ del público catalán, acompañada de un hecho sociolingüístico de primer orden: La escolarización (parcial) en lengua propia en buena parte del territorio catalán dentro del Estado español democrático produjo una primera generación de ciudadanos formada en catalán en busca de un mercado cultural pleno en esta lengua, sobre todo en el Principat, donde la diglosia, a diferencia de lo que sucedía en tierras valencianas, no provocaba estragos. Desgraciadamente, en su mayor parte la visión de García-Soler coincide con las opiniones en general superficiales de la generación que había vivido de cerca la *Nova Cançó* y que recelaba de acontecimientos como el Canet-Roc(k).²²

El eje central del libro de García-Soler (1996: 12, 106 s., 254 s.) es la acusación a los poderes fácticos de Cataluña de minimizar la canción a partir del momento en que se activaron sus competencias en las administraciones locales, provinciales y autonómicas, garantizándoles un poder cultural que antes no poseían. Al parecer del crítico, los motivos ideológicos que habrían llevado a las máximas autoridades responsables de la política cultural del Principat a querer eliminar la canción radicaban en el (presumido) peligro que comportaba para el poder público su espíritu crítico, evocado como “un pecado de juventud” del combate antifranquista (García-Soler 1996: 222). Ahora bien, esta explicación no debe darse por completa porque son obvios la actitud y el compromiso de los grandes grupos del *boom* catalán. Efectivamente, sus letras, como veremos con más detalle en los casos de Els Pets y de Sopa de Cabra, presentaban ya entonces ejemplos realmente críticos, incluso explícitamente sarcásticos, hacia el poder convergente de la Generalitat, o respecto de los políticos en general. Además, ofrecían discursos paramusicales que avanzaban en este mismo camino y que llevarían de cabeza a más de un alto cargo de la administración catalana. Es decir, el rock y el pop del *boom* no estaban exentos de contenidos claramente ideológicos. De hecho, una forma de MPC de carácter contracultural (aunque sea oblicuamente a la manera de Ricard) no puede alejarse excesiva-

²¹ García-Soler (1996: 18) llega a posicionamientos contradictorios al dar a entender que el rock y el pop son sólo “formulaciones más modernas” de la canción, mientras que más adelante los contrapone como entidades de naturaleza divergente respecto a este género.

²² Lluís Llach atestigua que el año 1989 el Conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya afirmó delante de un grupo de cantautores que el carácter del pueblo catalán no tenía nada que ver con el rock (Esculies 2002: 34-35).

mente de la representación explícita de una ideología que se quiera a contracorriente del *establishment*.

Una banda de rock no es auténtica sin un conjunto de rasgos que la configuren como una alternativa ‘sincera’ a un modelo considerado falso, falaz, equívoco o corrupto. Ricard (2000: 165) propone la feliz fórmula de la “ética de la estética”, que no supone una jerarquización o una relación de subordinación entre una y otra, ya que la ética funciona como una forma de lazo social fundado sobre una visión estética compartida y proselitista (Ricard 2000: 166, 205). A partir de esto, se puede desarrollar la hipótesis de que la ideología, canalizada de diferentes maneras, se halla íntimamente vinculada al concepto mismo de autenticidad del rock. La dinámica ideológica más importante en el mundo del rock, de origen anglosajón y fuertemente arraigada en el pensamiento protestante, se caracteriza por una elevación a la máxima potencia de la libertad individual y de la desvinculación respecto de un territorio determinado. Se pone de relieve tanto la independencia del yo frente a cualquier entidad con veleidades de superioridad, como también el motivo del viaje mitificado. Estos rasgos han vinculado a las manifestaciones musicales de más conciencia política con los planteamientos anarquistas, que promueven una liberación del individuo respecto de cualquier poder representativo con fuerza de coacción o de control, así como también la eliminación de las barreras entre territorios. Al mismo tiempo, debe entenderse que la noción de autenticidad está condicionada por variables dependientes de la localización contextual de la banda.

3. Rock, identidad e ideología en Els Pets y Sopa de Cabra

Considerar el rock en catalán como un bloque monolítico a la guisa de García-Soler (1996) resulta un error sustancial a la hora de iniciar su estudio. Casos paradigmáticos de ello son Els Pets, grupo de las comarcas tarraconenses (la Catalunya Nova), y Sopa de Cabra, de Girona (la Catalunya Vella). Como preámbulo, aplicaremos a estas bandas los planteamientos de Ricard²³ acerca de las funciones y significaciones de los nombres de los grupos. La etiqueta “Els Pets” está vinculada estrechamente tanto con la lengua catalana como con una localización determinada en el territorio catalán, ya que se trata de un sustantivo genuino, diferente de los idiomas colindantes para designar aquello que designa, y además la banda lo escogió por las connotaciones que suscita en relación con la industria petroquímica del Camp de Tarragona, su ‘patria pequeña’. El nombre señala la intención de no desvincularse de unos orígenes determinados, que les acompañarán siempre y les predispondrán a la aventura en un marco determinado. “Sopa de Cabra” supone un guiño a la oscuridad autenticante del satanismo de los Rolling Stones, admirados por todos los miembros de la formación catalana, con el disco *Goat's Head Soup* y el tema “Sympathy for the Devil” (Blay 2002: 34). Por otra parte, la expresión “Sopa de Cabra” es bilingüe, puesto que la ortografía de la traducción española no difiere del ori-

²³ “Si le nom renvoie dans certains cas à une projection fantasmagorique, il a pour but notamment de représenter les intentions profondes, les références sociales et culturelles de ces petites structures musicales. Le choix du nom définitif donne le départ réel de l’aventure et éclabousse les rituels, le code en leur donnant sens et une logique interne” (Ricard 2000: 130).

ginal catalán. La voluntad de apertura más allá de un mercado catalán, pero inscrita en todo caso en el marco hispanófono, puede hallarse incluso en su nombre.

Como nos recuerda García-Soler (1996: 30), en el seno de la *Nova Cançó* había un rasgo identitario implícito que la había distinguido desde sus inicios: el uso exclusivo de la lengua catalana. Quizás por un misterioso infortunio numerológico, fue el decimotercero de los *Setze Jutges*, Joan Manuel Serrat, el único cantautor de origen familiar bilingüe de este selecto grupo, quien cambió este orden de cosas a nivel mediático de amplia difusión (García-Soler 1996: 34, 41). Así, en 1967, por voluntad propia y por razones comerciales, Serrat anunciaba oficialmente que cantaría (también) en español. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que se había iniciado en la canción con algunas piezas en lengua española, y que además, aunque se dio a conocer en catalán, su obra presentaba en general influencias francesas y del resto del Estado español (García-Soler 1996: 40). A causa de la naturaleza política del grupo de los *Setze Jutges* y de su capitalización ideológica de la lengua, la consecuencia de la decisión no podía ser otra. Serrat fue excluido (o auto-excluido, según muchos), de la *Nova Cançó* (García-Soler 1996: 42). Es significativo el paralelismo evidente con Sopa de Cabra, que, desde sus primeros pasos en el mundo de la MPC, cantaba algunos temas en español. Además, algunos de sus miembros procedían de familias bilingües (Blay 2002: 125), y su obra tenía claras influencias foráneas, sobre todo del rock de los setenta en los Estados Unidos. Y los miembros de Sopa de Cabra también fueron excluidos, o auto-excluidos según muchos, del “rock catalán”.²⁴

A nivel comercial, la diferencia más evidente entre ambos reside en que, mientras que Serrat adquirió desde *Cançó de matinada* (1967) gran popularidad en el territorio del Estado español (García-Soler 1996: 40), Sopa de Cabra fracasó en sus intentos. En cierta medida esta diferencia se puede explicar a partir de la situación socio-política: si en los años de la dictadura uno de los núcleos más potentes de resistencia fue Cataluña, y por eso el catalán era aceptado como símbolo de lucha contra el régimen por los sectores progresistas españoles, fuera de tal contexto de resistencia los herederos del franquismo sociológico se negarán a aceptar un producto cultural en una lengua que continúa siendo estigmatizada por el ferviente nacionalismo español.²⁵ Una segunda diferencia, todavía más importante, tiene su origen en una casualidad histórica. El gobierno franquista quiso mediatizar a Serrat en el Festival de Eurovisión del año 1968 en nombre de la España franquista, empleando la táctica de la integración cultural por apropiación de la diferencia, puliéndola de ‘impurezas’ como la lengua ‘vernácula’. Serrat por su parte decidió que participaría en Eurovisión si se le permitía interpretar el texto en catalán, propuesta a la cual Televisión Española respondió con la sustitución inmediata de Serrat por Massiel (véase García-Soler 1996: 42).²⁶ Sopa de Cabra no dispuso nunca de una oportunidad histórica de semejante magnitud para demostrar su aprecio por la lengua y la cultura catalanas.

²⁴ En todo caso, el arrinconamiento de Serrat y de Sopa de Cabra en el mundo de la MPC en lengua catalana fue acompañado de destacados apoyos por parte de la Cataluña progresista y catalanista.

²⁵ En efecto, en alguna ocasión en que Sopa de Cabra actuó en Madrid, el grupo recibió un intenso rechazo del público por el simple hecho de cantar en catalán (Blay 2002: 134).

²⁶ “Serrat va ser terminantment prohibit a la ràdio i a la televisió. Aquesta prohibició va durar poc a la ràdio, però no va poder ser fins al març de 1974 que Serrat va poder reaparèixer a TVE” (García-Soler 1996: 43).

¿Existe alguna línea musical e ideológica que haga posible el enlace entre los precedentes del rock en catalán y la banda gerundense? A finales de la década de los sesenta surgía el Grup de Folk, formado por gente tan diversa como Pau Riba, Jaume Sisa o Albert y Jordi Batiste. En pocos años apareció una serie de músicos influidos por el pop y el rock modulados por el pensamiento alternativo y de defensa de los derechos civiles desarrollado en los Estados Unidos en plena época de la guerra del Vietnam, y que se simplifica a veces mediante la referencia al movimiento *hippie*. Puesto que en muchos casos elaboraban temas instrumentales (véase García-Soler 1996: 45-47), el valor intrínseco de la lengua como representación de la identidad nacional catalana se disipaba en su música, una música que ya quería empezar a mirar más allá de las tendencias políticas y de las evidentes limitaciones sonoras de la *Nova Cançó*. Josep Maria Hernández-Ripoll los cataloga como la primera generación del pop-rock catalán (Blay 2002: 118).²⁷ Pero la última, la del *boom*, no percibía como ‘auténticas’ a las generaciones anteriores, a pesar del rechazo compartido hacia la *Nova Cançó*. Uno de los miembros más veteranos de Sopa de Cabra lo expresaba del siguiente modo:

El Llach i companyia eren un *muermo*. Dins del context d'aquelles grans manifestacions i reivindicacions, amb tot allò de l'amnistia i llibertat, estava molt bé. Però fora em semblava francament per adormir la gent. Pau Riba, en canvi, utilitzava el català per al rock. I estava bé, però la veritat és que no hi havia canya... faltava més rock and roll! (Blay 2002: 37).

Es decir, aunque existe un vínculo ideológico claro entre artistas como Pau Riba y Sopa de Cabra, reivindicadores ambos de un ideal que gira alrededor de conceptos libertarios y opuestos al nacionalismo y al conservadurismo de la burguesía²⁸, no puede obviarse un desencuentro estético-musical, si bien en menor medida que en el caso de Serrat.

Pau Riba o Jaume Sisa han sido catalogados como representantes de un discurso fundamentado en lo imaginativo, fantástico e irreal (García-Soler 1996: 48). He aquí la trampa: aprisionar una ideología en el espacio de la irrealidad, y a la otra, aunque sea igualmente utópica (como la de la *Nova Cançó*), colocarla en el nivel de lo posible, de una realidad más palpable. Sopa de Cabra será identificada con la primera, a causa de su rechazo de un discurso estructurado sobre la tríada lengua-nación-representación artística. En este sentido, resulta interesante la apreciación de García-Soler (1996: 55) sobre las músicas vinculadas a la influencia *hippie* como formas claramente iconoclastas: de hecho, cuando hablamos de la *Nova Cançó* estamos hablando de íconos que transmiten mensajes de reivindicación nacional y social. La cuestión es saber si en ausencia de los íconos clásicos es posible hacer visible un mensaje ideológico en el mundo de la MPC.

²⁷ Este periodista musical establece cuatro generaciones de pop y rock catalanes, considerando el rock layetano la primera generación, con la Companyia Elèctrica Dharma, Pau Riba u Om de ejemplos; la segunda estaría marcada por un rock progresivo o sinfónico; la tercera pasaría por el pop de los ochenta; y la cuarta incluiría ya Sopa de Cabra y Els Pets (Blay 2002: 118).

²⁸ Un claro ejemplo de esto es el hecho de que Gerard Quintana, autor de una buena parte de la lírica de Sopa de Cabra, tuviera desde la más tierna adolescencia unos amigos que le hablaban de Canet Roc(k), de la utopía *hippie* universal y que le llevaran incluso a un mitin político de la CNT, una importante organización anarquista de ámbito español (Blay 2002: 45).

Nosotros estamos convencidos de que sí, y de que el obstáculo para su visualización se halla en categorizaciones simplistas como la etiqueta de “iconoclasta”, que obvia las formas líricas, estéticas u otras que despliegan una red de significaciones ideológicas.

Sopa de Cabra, como señalaba Àngel Quintana, fue un fenómeno sociológico que creaba una moda estética a su alrededor, que convertía la actitud desengañada e indulgente (“pasota”) en un modelo de identificación de la juventud, y que elaboraba canciones-himno repetidas o retomadas en muchos rincones de Cataluña por la voz de jóvenes catalanes (Blay 2002: 73).²⁹ Los primeros pasos de Sopa de Cabra ya estuvieron marcados por un enfrentamiento con el mundo de la canción en lengua catalana y sus reivindicaciones, como decía el tema “Per no dir res”: “Ja s’ha acabat el temps de les promeses, ja s’ha acabat el temps de les paraules”.³⁰ También marcaban distancias ideológicas con el pop, al que veían como un estilo superficial y deshumanizador, frente a aquellas utopías recuperadas del movimiento *hippie* (Blay 2002: 116-117). Sin embargo, el hecho de comenzar a hacer realidad el sueño de ser un grupo con éxito real de ventas supuso que muchos los consideraran la vanguardia de un movimiento denominado “rock catalán”, por lo que fueron bautizados como “buque insignia del rock catalán”, “abanderados del rock catalán” o “reyes del rock catalán” (Blay 2002: 118).³¹ Por el contrario, en 1991 Quintana declaraba que su banda no era bandera de ningún movimiento catalanista y que no les interesaba la gente que sólo les seguía porque cantaban en catalán (Blay 2002: 127).

En 1989 se edita el primer álbum de Sopa de Cabra, homónimo de la banda. Su gran *hit* fue “L’Empordà”, su canción más emblemática, que se convirtió en un ‘himno generacional’. La significación de “L’Empordà” en el marco de los lazos entre música e ideología presenta dos puntos candentes. Por un lado, se trata de una reivindicación localista, de la ‘patria pequeña’, que renuncia a tratar la cuestión de la nación y plantea la vinculación con la tierra desde un punto de vista estrictamente regionalista. Por el otro, el tema adquiriría una nueva significación de la mano de Gerard Quintana, que lo veía como una continuación de “L’estaca” de Lluís Llach, una canción que se había alzado como uno de los grandes himnos antifranquistas de la *Nova Cançó*. El protagonista era el mismo individuo, Siset, pero había pasado de ser un joven que aprendía el aliento de revuelta por una causa justa a ser un viejo alcohólico sin compromiso con nada ni con nadie (Blay 2002: 80).³² En el segundo disco, interpretado exclusivamente en lengua catalana, *La*

²⁹ Tampoco podemos silenciar que Sopa de Cabra se mantuvo siempre solidaria con actos de carácter reivindicativo, en algunos de los cuales los íconos eran escasos, pero la ideología flotaba en el aire. Así, fueron protagonistas de conciertos a favor de la insumisión con Mili-KK o, incluso, de actos nacionalistas como “Catalunya Vol Viure en Llibertat”, en contra de las detenciones sin fundamento de independentistas justo antes de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92 (Blay 2002: 51, 148).

³⁰ En efecto, cuando se estaba produciendo el encierro de cantautores en el Departament de Cultura de la Generalitat catalana, el planteamiento de los gerundenses era claro: “Els Sopa no en sabien ni en volien saber res, de tot allò. Venien d’un altre planeta, el rocker [...]. El Gerard [Quintana, vocalista del grup] va declarar: ‘La nostra posició és no tancar-nos, anar-nos-en a assajar al camp’” (Blay 2002: 68).

³¹ El año 1990 recibían de manos oficiales el Premi Nacional de Música (intérprete de rock-pop) por su contribución a la popularización del “rock catalán”.

³² Curiosamente, el Departament d’Ensenyament catalán decidió incluir en alguno de los manuales de literatura esta canción de Sopa de Cabra, en la sección sobre literatura popular, pero sin esta contextualización que la convierte en una dura réplica a las reivindicaciones políticas de la era predemocrática (Blay 2002: 79).

roda (1990), “El carrer dels torrats” es un homenaje al movimiento *okupa* de los años ochenta en Gerona, con el cual la mayoría de los miembros de la banda estuvieron vinculados. Habiendo grabado solamente dos discos, se atrevieron a grabar un disco en directo, el popularísimo *Ben endins* (1991).³³ Cierra el disco otra canción-himno del grupo, “Podré tornar enrera”, de la cual Quintana asegura que “expressa que les persones estan per sobre de les estructures que creen els homes, siguin estats, siguin països, siguin nacions” (Blay 2002: 112). Sacaron a la luz, además, un par de trabajos menores antes de publicar *Mundo infierno* (1993), ya íntegramente en español.

En su primera maqueta Els Pets incluyeron una canción de una banda vinculada con la primera generación de pop y rock en catalán, Els Tres Tambors, con integrantes del Grup de Folk. Hasta aquí habría un parecido con los orígenes de Sopa de Cabra, pero hay que tener en cuenta que la representativa canción de Els Tres Tambors “Romanço de fill de vídua: Sóc catalanista” hace mofa del falso nacionalismo de una parte de la burguesía catalana. A nuestro parecer, Els Pets la utilizaron para denunciar una actitud hipócrita hacia la lengua y el país, resignificando el motivo de la versión original con el fin de reivindicar la autenticidad de aquel nacionalismo que valora la lengua como rasgo emblemático indispensable. Su primer disco aparece en 1989 y es homónimo del grupo, igual que el primer álbum de Sopa de Cabra, pero los parecidos principales se acaban aquí. Las letras de esta producción de Els Pets combinan lo intrascendente con duras críticas políticas.³⁴ En canciones-himno como “No n’hi ha prou amb ser català”³⁵ o “¿Tu, de què vas?” satirizan los efectos tanto del régimen franquista como de la cultura posnoucentista, objetivados en los poderes institucionalizados (normalmente conservadores) y personificados en el entonces presidente de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, o en Juan Carlos I. A través de estas letras, Els Pets abogaban por un compromiso activo de la población en la formulación identitaria catalana, compromiso basado en la promoción de la lengua y el abandono del conservadurismo.³⁶ El segundo disco de Els Pets, *Calla i balla* (1991), si bien contiene canciones reivindicativas de ciertos aspectos sociales³⁷,

³³ *Ben endins* logró entrar en la lista de los 40 Principales, difundida en todo el territorio español. Esta obra contiene una versión en catalán, elaborada por Quintana, del famoso “War”, tema antibélico del cantante de *reggae* Bob Marley. La grabación incluye un breve discurso de presentación pronunciado por el mismo vocalista, con comentarios realmente despectivos contra los políticos.

³⁴ Pero en las letras aparentemente más insípidas ideológicamente de Els Pets aprovechan para situar las coordenadas que marcarán su identificación con una tradición y una cultura. Así, el tema “¿Qui s’ha llufat?” incluye una referencia a la Virgen de Montserrat, “Perdut al mig de Sitges” está contextualizada en el carnaval más famoso del Principat de Catalunya, y “Profilàctic” escenifica la moralidad de una familia catalana tradicional, típicamente bífida en materia sexual y escatológica.

³⁵ En un primer momento, este tema sufrió una fuerte censura en los medios de comunicación públicos. La canción retoma un viejo motivo del catalanismo político progresista, según el cual el ‘auténtico’ nacionalismo catalán va unido a las ideas de izquierda, cosa que se formaliza en una crítica al inmovilismo de la burguesía de derechas.

³⁶ En “Terra Billy” la radicalidad de los planteamientos nacionalistas llega a los límites de un posicionamiento ambiguo (entre la descripción y la vindicación) sobre la legitimidad de la lucha armada por parte de los más débiles en un conflicto preñado de injusticia. Este planteamiento nacionalista y ecologista se puede identificar con los programas de los partidos independentistas catalanes de izquierda o de extrema izquierda de aquellos años, como Catalunya Lliure.

³⁷ En efecto, se denuncian cuestiones relativas a la discriminación de género y de orientación sexual, o bien la marginalidad geopolítica y económica de la periferia de la Catalunya-Ciutat.

carece de temas en los que la cuestión nacional sea el eje central del discurso ideológico.³⁸ En el siguiente disco, *Fruits sex* (1992), destaca “Has canviat”, pues representa una actitud de ruptura con el poder, ocupado por personas de la esfera de la *Nova Cançó*. Escarnece la ‘ideología’ de esta generación, aburguesada en la madurez, ya que la ‘autenticidad’ ideológica y estética, la ética de la estética, aflora como un punto oscuro de su pasado contestatario.

Aparte de las diferencias estéticas que las bandas presentaban en sus inicios, y que Sopa ha mantenido con más solidez que Els Pets (convertidos al pop), aparecen, pues, diferencias de carácter ideológico con un peso capital en la formación de identidades colectivas. Gavaldà declaraba a la prensa una curiosa relación con Sopa de Cabra y su líder³⁹, auto-situándose en la órbita de la realidad e inscribiendo a Quintana en una esfera intelectual de irrealidad intangible. Tal dicotomía, que contiene una advertencia ideológica implícita, resulta la viva representación de las diferentes tradiciones ideológico-artísticas de que proceden ambas partes. Els Pets pertenecen a aquel ‘realismo’⁴⁰ de actitud combativa que evocaba García-Soler en su estudio, y que en verdad enlaza con el Realismo Histórico de los sesenta, constructo ideológico en el ámbito literario que supuso la primera ruptura coherente y sólida con las corrientes (pos)noucentistas en lo poético, auspiciado por la necesidad de un mensaje comprometido que Sartre promovía en la prosa de posguerra. La banda es heredera de aquella “cosa más” de la *Nova Cançó* que García Soler (1996: 46) describe como una actitud radical antisistema, a causa del uso y apología del monolingüismo catalán, apoyo en la tarea de concienciar a la sociedad ante los problemas de aquel entonces.⁴¹ Así, pues, la cuestión ideológica en la música elaborada (y cantada) por Sopa de Cabra y Els Pets tendría que ser explicada como el choque de dos variantes de la noción de autenticidad, ambas arraigadas en o vinculadas a la ética de la estética propia del rock: la autenticidad del rock de tendencia libertaria y la autenticidad del rock en catalán. Ambas se forman en el ámbito ideológico que acompaña este tipo de música y de estética, y que se reproduce en fórmulas como “rock agrícola” o “rock urbano”, aplicadas respectivamente a Els Pets y a Sopa de Cabra. Estos últimos siguen estrictamente la autenticidad rockera que se desprende de la famosa frase de Ian

³⁸ Cantar en catalán, triunfar en catalán y promover determinadas denuncias sociales parecían formas suficientemente satisfactorias de reivindicación para Els Pets de la época. O quizás, tal como han expresado públicamente, les ha ido afectando una decepción progresiva sobre las posibilidades fácticas del compromiso en el arte (*El Periódico* 2001).

³⁹ “Tots els mitjans de comunicació en general volien posar-nos els uns contra els altres i ens feia molta gràcia [...]. Amb en Gerard [Quintana] ens estimem molt i em gràcia perquè no tenim res en comú. Opinem diferent de tot, si fa o no fa. Ell és molt espiritual, parla de coses que em fan molta gràcia, com el karma, les vibracions, les coses sòniques, i en canvi jo sóc el contrari. Sóc un tio que toco de peus a terra [...]” (Blay 2002: 297).

⁴⁰ La prensa lo ha interpretado de forma sintética (y poética) en relación con el motivo rockero de la autenticidad: “La intuïció, la coherència, la sinceritat i el realisme han estat els punts cardinals de la brúixola que Els Pets han emprat en la seva travessa pels feréstecs camps de la música catalana” (*Diari de Tarragona* 2001).

⁴¹ Según Gavaldà, la importancia de Sopa de Cabra en el mundo de la MPC en catalán radica en “[...] la constatació que es pot fer música digna en la llengua del nostre país, que es pot fer música amb qualitat i amb dignitat sense renunciar a una llengua i una cultura pròpies [...]” (Blay 2002: 298). Esta valoración de la música de la banda gerundense saca al descubierto los motivos ideológicos de Els Pets en relación a la MPC en catalán.

Dury, “Sexo, drogas y *rock and roll*” (Blay 2002: 36), mientras que Els Pets interpretan temas en que no dudan en ironizar sobre lo absurdo del lema en cuestión.⁴²

Con todo, una parte destacada del público reclamaba a los grupos identificados con el llamado “rock catalán” la autenticidad que admiraba en bandas como Els Pets, es decir, la autenticidad de la integridad nacionalista heredera de la *Nova Cançó*, integridad que, como hemos visto, había sido asimilada al estilo rock por las facilidades que ofrecía la preexistencia de la noción de lo ‘auténtico’ en el marco de la ética de la estética. Los problemas surgieron cuando las reclamaciones fueron dirigidas hacia formaciones como Sopa de Cabra.⁴³ La consecuencia de esta contraposición de autenticidades dio lugar a la radicalización de los nacionalistas, que no aceptaban el gusto de Sopa de Cabra por determinadas ideas. Primero aparecieron unas pancartas con lemas como “La Sopa estrangera provoca vomitera” (Blay 2002: 125) y posteriormente sufrieron ataques incluso de carácter físico, como en el festival Rock & Reus u otros (véase Blay 2002: 135-137), en medio de banderas esteladas, gritos independentistas e insultos a la banda. Cuando se decidieron a publicar su primer álbum íntegramente en español, en 1993, la ruptura con la mayoría de su público catalán fue casi completa.⁴⁴ Se llegó al extremo de utilizar como arma para atacar la actitud ‘inauténtica’ de Sopa de Cabra una supuesta búsqueda del éxito comercial fácil combinada con una profunda falta de sensibilidad corporativa hacia el colectivo de músicos del rock y del pop en lengua catalana.⁴⁵ A través de pancartas como “Quintana: El rock en català és universal” algunos pretendían conseguir una victoria moral sobre la pretendida ‘universalidad’ de la ética de la estética que Sopa de Cabra promovía con sus obras y actitudes. Por todo ello, el conflicto de carácter identitario que parecía revelarse en la música rock en catalán a finales de los ochenta y a principios de los noventa no consistía en una (interesada) oposición entre la idea del arte por el arte y un arte politizado, sino en la dicotomización de dos discursos ideológicos transmitidos y fortalecidos mediante la noción de autenticidad, inscrita de pleno en la ética de la estética del rock.

En general, una frase de García-Soler sirve para describir acertadamente la MPC en catalán, y no sólo la canción (tal como él pretendía): “No es pot entendre la normalització cultural i lingüística de Catalunya, ni la del conjunt dels territoris de llengua i cultura catalanes, sense la plena normalització de la música i la cançó catalanes” (García-Soler 1996: 224). Está claro que se deben remarcar las diferencias que definen precisamente la función socio-política de los dos tipos de MPC, diferencias que sacan a la luz la naturaleza mucho más sutil y, hasta cierto punto, más compleja y endeble, del rock y del pop en catalán. Mientras que la *Nova Cançó* nació como una reacción al imperialismo cultural

⁴² Así, en “Cerveses, nenes i rock’n’roll”, cantan: “Es pot ser imbècil si és per elecció / però sense fer-ne una religió [...]. O per desgràcia o potser per sort / hi ha altres coses a part del rock”.

⁴³ Se vivían interacciones entre los actores de los conciertos como la siguiente: –Visca la terra... lliure! –gritaban desde el público. –Visca el planeta lliure! –respondía Quintana.

⁴⁴ De hecho, resulta hartamente interesante observar cómo había calado la integridad monolingüe en el discurso sobre la autenticidad del rock en catalán, que venía reproducida incluso por el mismo Gavaldà al declarar: “Jo prefereixo que Sopa de Cabra canti en castellà al fet que ho faci en català sense desitjar-ho” (Blay 2002: 133).

⁴⁵ En un artículo de 1991, el periodista Josep Maria Hernández-Ripoll se refería al grupo como leemos a continuación: “Enmig d’una falta total de companyonia, ja se sap que la pela mana i que s’ha d’estar a totes per sobre dels principis propis” (Blay 2002: 128).

castellanizante del régimen franquista, en una contribución inestimable a la supervivencia de la lengua propia (de la cual algunos literatos patrios, por cierto, ya hacían ‘testamentos’), el *boom* del pop y el rock puede interpretarse como una reacción contra un imperialismo cultural doble, en español y en inglés, como una contribución vital a la supervivencia de la lengua propia en el difícil entramado del mundo actual, donde el catalán es la lengua no estatal de más hablantes de la Unión Europea, sin ser en ella oficial. En medio de estériles polémicas, quizás uno de los miembros más carismáticos de Sopa de Cabra, Joan Cardona “Ninyín”, expresó con lacónico acierto la cuestión de la ética de la estética inscrita en el mundo de la música rock, hablando de la función de la ideología en los conciertos en vivo de entonces: “[...] Va ser divertit: Et tiraven pedres, els foties la bronca, després venien i et demanaven perdó... Hi havia polèmica, hi havia rotllo, hi havia rock’n’roll...” (Blay 2002: 138).

4. A modo de epílogo

A la hora de hablar de los procesos de formación identitaria dentro de la cultura catalana, debería reflexionarse sobre palimpsestos tan representativos como *Solitud*, de Víctor Català, la gran novela del *Modernisme*. Situada en los límites, Mila, la protagonista, es el gran ‘monstruo’ que los noucentistas detestaban, temían y rehuían. El espacio anhelante de una liberación cultural, pues, sería un cuerpo femenino violentado, maltratado y engañado, un cuerpo que decide huir y dejar la montaña. Mila es el arte que reacciona con contundencia ante el acto de coacción. Por el contrario, el poder fálico, representación del *Noucentisme*, es el que se ha apropiado de la noción de catalanidad para poseerla con engaños y que ha dejado en la estacada cualquier elemento ajeno a su moral. Es decir, se ha construido un espacio identitario catalán sin márgenes, sin flequillos que cubran una frente dotada de un *seny* esencialmente incorruptible. El apoyo en la noción de realismo de la corriente de MPC que hemos analizado choca con el idealismo (pos)noucentista, mientras que el irrealismo de otras corrientes de esta misma MPC nos transporta a la celebración de aquellos márgenes detestados por el *Nou-cents* y sus discípulos. Poco a poco se va alterando el corpus del imaginario nacional catalán. Los músicos de rock bajan de las montañas y vuelven a la Catalunya-Ciutat, a la capitalidad, al centro, y se superponen a personajes del *Noucentisme*, que trasmutaron a Cataluña en un objeto sexual destinado meramente a la reproducción, una madre traicionada y condenada a la desaparición, en silencio. Es un gran silencio que lentamente va desapareciendo, para dejar paso al ritmo, a la melodía y a la lírica de una MPC que otorga de nuevo al país un cuerpo para el goce. Els Pets y Sopa de Cabra, como las hadas y las brujas de un conocido poema de Maria Mercè Marçal, van a danzar a la plaza, nos invitan y encantados decimos que sí: es el placer de las ideologías estetizadas en la pluralidad.

Bibliografía

- Adell, Joan Elies (1997): *Música i simulacre a l'era digital: L'imaginari social en la cultura de masses*. Lleida: Pagès.
 — (1998): *La música en la era electrònica*. Barcelona: Milenio.

- Blay, Pep (2002): *Sopa de Cabra: Si et quedes amb mi*. Barcelona: Rosa dels Vents.
- Coates, Norma (1997): "(R)evolution now? Rock and the political potential of gender". En: Whiteley, Sheila (ed.): *Sexing the groove: Popular music and gender*. Londres & Nueva York: Routledge, pp. 50-64.
- Diari de Tarragona* (2001): "Tan joves i tan vells". En: <<http://www.xico.arrakis.es/elspets/tarr3.htm>> (26.04.2002).
- El Periódico* (2001): "Els Pets reafirmen l'amor pel pop amb *Respira*". En: <<http://www.xico.arrakis.es/elspets/elper7.htm>> (26.04.2002).
- Esculies, Joan (2002): "Quan parles d'amor ja parles de política: Entrevista amb Lluís Llach". En: *El Temps*, 965 (diciembre), pp. 33-35.
- Feixa, Carles/Saura, Joan R./de Castro, Javier (coord.) (2003): *Música i ideologies: Mentre la meva guitarra parla suament*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Frith, Simon (1999): "La constitución de la música rock como industria transnacional". En: Puig, Luis/Talens, Jenaro (eds.): *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-textos & Bancaja, pp. 11-30.
- García-Soler, Jordi (1996): *Crònica apassionada de la Nova Cançó*. Barcelona: Flor del Vent.
- Ginebra, Jordi (1993): "El català, llengua de rock". En: *Revista del Centre de Lectura*, 52 (abril), 5^a época, p. 15.
- Puig, Luis/Talens, Jenaro (1999): *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-Textos.
- Ricard, Bertrand (2000): *Rites, code et culture rock: Un art de vivre communautaire*. Pref. de Michel Maffesoli. París: L'Harmattan.
- Whiteley, Sheila (1997): "Introduction". En: Whiteley, Sheila (ed.): *Sexing the groove: Popular music and gender*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. xiii-xxxvi.
- Zamora Pérez, Elisa Constanza (2000): *Juglares del siglo xx: La canción amorosa, pop, rock y de cantautor (Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.