

**Trans**  
REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA  
ISSN:1697-0101

Última publicación Números publicados

PRESENTACIÓN  
EQUIPO EDITORIAL  
INFORMACIÓN PARA LOS AUTORES  
CÓMO CITAR TRANS  
INDEXACIÓN  
CONTACTO

SIBE Sociedad de Etnomusicología

[< Volver](#)

## Los grupos de Música Tradicional en Catalunya o la construcción de una identidad alternativa

Jaume Ayats Abeyá

### Resumen

Desde mediados de los años ochenta en Cataluña se ha desarrollado una importante actividad musical al entorno de la etiqueta *música tradicional*. Bajo una retórica que utiliza conceptos de resonancias arcaizantes y en un proceso de aparente folklorización de un supuesto pasado musical, una primera observación de este entorno musical (centrada en las *Danses a la Plaça del rei*, en Barcelona) nos conduce a una paradoja: en estos bailes se crea una imagen de identificación musical y social que poco tiene que ver con una antigua tradición oral y con los valores que podríamos pensar que están asociados a este "tradicionalismo". Las actitudes sociales que destacan en el grupo de participantes habituales tienen principalmente una voluntad de alternativa; alternativa a diversos aspectos de un modelo social musical considerado hegemónico, tanto en el nivel de las relaciones personales como de las posiciones ideológicas, en una orientación de actitud progresista.

### Abstract

An important musical event, labelled traditional or folk music, has been carried out in Catalonia since the mid-eighties. Such musical event uses concepts of archaic resonance and follows an apparent process of folklorization of a supposed musical past. A first observation of this musical environment (centred in the *Danses in Plaça del Rei*, in Barcelona) had us to a paradox: the image of social and musical identification created in those dances does not share much in common with an ancient oral tradition or with the values that could be associated to such "traditionalism". The social attitude of the usual participants is a progressive one, it is one of willing alternative; alternative to different aspects of a social model considered to be hegemonic, as for both personal relationship as well as ideological postures.

[1]

En los últimos veinte años se ha desarrollado en Cataluña una importante actividad de grupos musicales alrededor de la etiqueta *música tradicional*. Se trata, en términos generales, de grupos de baile y animación surgidos directa o indirectamente de algunos ambientes juveniles de los últimos años de la dictadura y de los primeros de la democracia, con una voluntad expresa de ocupación de la calle y del espacio público en actividades festivas y populares. Desde mediados de los ochenta hasta hoy (1999) estos grupos han aumentado en número y en presencia social, y han ido ocupando un sector muy concreto de la vida musical catalana, con instituciones propias (la más destacada, CAT-Centre Artesà Tradicionàrius<sup>[2]</sup>), subvenciones públicas, y una serie de festivales y ciclos (el primero y más destacado es el *Cicle de Balls Folk de Tardor i Primavera a Barcelona*, que hemos escogido como situación preferencial de nuestras observaciones) que desde la metrópolis barcelonesa se han ido expandiendo por gran parte del área lingüística catalana. Al principio más identificados por la palabra *folk*, han pasado progresivamente a utilizar la etiqueta *tradicional*, aunque mantengan a su lado la *folk* de procedencia anglosajona, y son conocidos muy frecuentemente en el argot juvenil por los *folkis*, y menos habitualmente por los *tridis*<sup>[3]</sup>. A nadie escapa que este movimiento musical obedece a unas actitudes y a unos sectores sociales determinados, cuyo estudio ofrece un interés específico dentro del panorama musical catalán actual. Pero tampoco no es ningún secreto que una lectura «planay» y rápida de esta actividad musical choca inmediatamente con una serie de paradojas y de contradicciones aparentes que no hacen nada fácil una explicación simple y lineal de este entorno musical.

En el presente texto queremos exponer algunos planteamientos y orientaciones que hemos tenido que llevar a cabo antes de emprender un estudio detallado de estos grupos. Se trata, por lo tanto, de un ejercicio previo de situación a partir de unos datos iniciales que, claro está, necesitarán de un trabajo de campo pormenorizado para su posterior validación/reformulación. Para esta labor de partida no pretendemos en ningún caso formular metodologías novedosas, sino situar algunos elementos de partida que permitan una

Explorar TRANS:

[Por Número >](#)

[Por Artículo >](#)

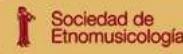
[Por Autor >](#)

Buscar

x

[Mostrar | Share](#) [Share](#)

[Suscribir RSS Feed](#)



Musicología feminista



contemplación más cuidadosa de la complejidad de factores que intervienen en la actividad musical que nos ocupa. Es muy posible que para muchos de los lectores se trate en cierta forma de un *dejà vu* aplicado sencillamente a una situación diferente. Por esta razón hemos optado por presentarlo de forma sintética.

#### Situación y problemáticas

1- Una visión somera del proceso histórico nos lleva a un claro punto de partida: la especial sensibilidad que existía entre los grupos musicales catalanes de los últimos años del franquismo –con clara posición de lucha antifranquista— y los primeros años de la democracia hacia la música considerada popular-tradicional<sup>[4]</sup>. En aquel momento se manifestaba una voluntad histórica de "recuperación" de toda aquella música –y su consiguiente expresión festiva— que pudiera considerarse propia y que había sido escatimada o escondida por la cultura oficial y hegemónica. Esta voluntad se tiene que encuadrar dentro de los procesos de visualización social de la identidad y, hasta cierto punto, de la negociación de espacios de poder y de legitimidad. Evidentemente, esto no podía hacerse de otra forma que a través de procesos muy diversos de lo que se ha llamado *folklorización*, que serán especialmente interesantes en su vertiente ideacional (Martí 1996-b): con continuas referencias hacia un imaginado pasado colectivo (con voluntad identificadora o etnicitaria), y también con una compleja conjunción de puntos de vista e intereses enormemente diversos y –en muchos casos— nada claros o hasta contradictorios. Ya a mediados de los ochenta la etiqueta *música tradicional* empieza a ser de uso habitual en unos sectores muy determinados y muy minoritarios en relación con los movimientos juveniles precedentes: se trata de un sector de actividad con intereses más específicos y, por lo tanto, ideacionalmente más determinables y evaluables.

2- Un primer acercamiento a los valores implícitos y explícitos en el concepto de *Música Tradicional* nos conduce a una supuesta tradición musical propia y genuina<sup>[5]</sup>, y en los textos de programas, prensa y difusión, encontraremos frecuentemente términos como: *auténtico, verdadero, pureza, natural o lo que se pierde*. Son términos muy conocidos en una tradición académica de pensamiento que, ya presente en el siglo XVII, atravesia los siglos siguientes y toma una gran coherencia y fuerza a través de lo que –en una simplificación útil, aunque no sea exacta— podemos denominar el «idealismo esencialista romántico». Pero, ¿es pertinente relacionar directamente estos adjetivos con el pensamiento idealista germánico? Afirmar que estamos ante una utilización actual de conceptos esencialistas tardorománticos y, por lo tanto, conservadores y hasta cierto punto anacrónicos, ¿nos ayuda a entender mejor los intereses personales y las vivencias de los participantes en estas actividades musicales? Sabemos bastante bien que no nos ayuda lo suficiente: los conceptos mencionados anteriormente que encontramos en el uso cotidiano actual no forman parte de una elaboración coherente de pensamiento reflexivo y razonado. Nos equivocaríamos enormemente si buscásemos una cierta coherencia filosófica en este tipo de textos: no se trata de pensamiento en el sentido formal y académico, sino de actitudes y modelos sociales que, desde un substrato más o menos indirectamente relacionado con los planteamientos idealistas, se han ido difundiendo y popularizando bajo formulaciones muy diversas. Tan diversas que pueden plantear evidentes contradicciones y falsas comprensiones, ya que se han extendido con cierta superficialidad y muy poca reflexión. Muchos los encontramos continuamente usados y vulgarizados en nuestro entorno social (desde anuncios de la televisión o declaraciones de grupos de rock hasta charlas de café), formando parte de un cierto imaginario compartido, presente y explícito en la retórica más habitual<sup>[6]</sup>. Se nos plantea, por lo tanto, un cierto problema en el momento de decidir qué nivel de lectura debemos activar para comprender en un contexto razonable los textos y las narrativas del entorno «música tradicional». La realidad de las afirmaciones (a menudo elaboradas a partir de retóricas y nociones pertenecientes a un discurso hegemónico o, quizás, en algunos momentos sólo histórico) tiene que ser observada en relación a las situaciones prácticas donde son usadas y reformuladas, muy a menudo como tácticas singulares y desde intencionalidades diversas (en relación al concepto de táctica vs. estrategia, ver Certeau 1990: 59-63).

3- En contraste, cuando observamos la actividad social y el ambiente donde se desarrolla la *música tradicional*, no queda nada clara la coincidencia entre, por una parte, los valores que se derivarían, en una lectura simple, de los supuestos ideológicos de los textos y de los conceptos utilizados y, por otra parte, los valores que se representan en la actividad. Veamos algunas de estas no-correspondencias. En el plano musical, mientras por un lado se puede argumentar el producto musical como procedente de un pasado genuino y propio, con todos los componentes de ucrónia que esto implica, la observación del producto musical que se transmite está contradiciendo absolutamente la base de argumentación: se muestra mucho más presente una imagen de música de baile «folk» y «celta» (o la rama «occitano») compartida con el mundo musical anglosajón y francés (en los instrumentos y su uso, en la sonoridad, arreglos, o en el modelo de diversión buscado), que los elementos comprobablemente «catalanes» (que se reducen a los orígenes –generalmente escritos— de algunas melodías y a algunos instrumentos y formaciones, a veces hasta «inventados»<sup>[7]</sup>). Pero esto no pasaría de ser un proceso habitual de folklorización y de adaptación al momento social –dando relieve a algunos elementos e ignorando significativamente otros— si, paralelamente, no encontrásemos otras no-coincidencias. El tipo de sociabilidad que se expresa en los ambientes de música tradicional también toma muchas de sus características de ambientes folk de los años sesenta y setenta, con unas relaciones personales basadas más en una idea de "igualdad" y de "fraternidad" que se identifica no tanto en su vinculación a una tradición pasada –que se percibe más como un pretexto o "decorado" donde se activan las relaciones personales—, sino en clave de oposición a otros ambientes y modelos de sociabilidad, en contraste con otros ambientes musicales-sociales contemporáneos. No negaremos las implicaciones ideacionales que se derivan de las argumentaciones idealistas-esencialistas que a menudo se manifiestan (su posición hegemónica no dejará de limitar su uso táctico). Pero tendremos que situarlas en su justo contexto: no son una base sólida de concepciones, hasta el punto que para muchos de los participantes no dejan de ser una cierta escenografía cómoda, pero con pocas repercusiones en sus intereses y en sus comportamientos más inmediatos.

4- En resumen, para emprender un estudio de las actividades y los ambientes de música tradicional en Cataluña, tendremos que acercarnos a la vivencia de los participantes teniendo en cuenta los múltiples y complejos procesos de vinculación de las personas con la música--como elemento simbólico al que se le da significado desde la experimentación personal--, entre los que habrá unos niveles determinados de consenso de construcción identitaria, pero que nunca serán unívocos ni cerrados o estables. Las nociones de narratividad y de trama argumental aportadas por Pablo Vila (Vila 1996) nos permiten dibujar esta relación compleja, aunque creemos que tampoco podemos renunciar a una visión globalizadora en la que se patenten unas actitudes mayoritarias de los participantes en relación a los ambientes de música tradicional.

La música tradicional como proceso de construcción de una identidad alternativa<sup>[8]</sup>

#### ¿ PARA QUÉ SIRVEN ?

Es un espacio de encuentro donde numerosas personas de todas las edades buscan pasarlo [bien] de manera alternativa, utilizando un espacio público de forma cívica y abierta. Es un lugar donde se crean amistades y parejas, donde no se encuentra la soledad.

Así es como se describe de forma sumamente breve en su página web el objetivo y la función de los ciclos de baile en la Plaça del Rei. *Pasarlo bien/ no sentirsesólo* parecen los motivos básicos de asistencia al baile, pero en el cómo llevarlo a cabo se hace referencia a otros valores: *todas las edades / forma cívica y abierta / manera alternativa / crear amistades y parejas*. Toda una declaración de modelo de sociabilidad en la que no aparece por ninguna parte el "pretexto" del asunto: la música tradicional. En realidad, apareció justo antes de este texto, en el apartado «¿En qué consiste?», donde se cuenta, sin más, que "consiste en un baile **gratis** [negrilla original] con un grupo de música folk-tradicional", y donde se aclara que "El grupo de turno estará convenientemente sonorizado para que se oiga bien y no moleste a los vecinos", y que habitualmente consta de "bailes del s. XIX [vuitcentistes] y danzas colectivas, sardanas y contrapases que serán explicados [los pasos] por el mismo grupo [de músicos]". Al lado de esta no muy concreta referencia a danzas antiguas, aparecen nociones de baile colectivo (¿frente al de baile en pareja?, ¿o, mejor, opuesto al baile individual que se lleva a término en la mayoría de locales nocturnos?), nociones de gratuidad y de espacio público, y de voluntad de no molestar a los vecinos (actitud inaudita en otras propuestas musicales donde parece que se favorece una imagen social de «ruidosos»)<sup>[9]</sup>.

Por lo tanto, en un primer estadio, queda claro que los modelos de sociabilidad calificada de "alternativa" (no sentirse sólo, buscar pareja y amigos en un ambiente "diferente", la confluencia de edades diversas y una forma cívica, abierta y no ruidosa, y además en un espacio abierto, público y gratuito) se destacan como más decisivos para los objetivos del acto que no la referencia a un pasado muy esencial. También queda claro que este modelo de sociabilidad lo que quiere es separarse de un modelo rechazado (Martí 1996-a) que tendría —en la retórica de los textos— los condicionamientos contrarios: bailar solo (sentirse solo), no crear amistades "verdaderas" ni parejas, limitar la gente a una edad concreta, y eso en un sitio cerrado, privado, ruidoso, de pago e "incívico" que molesta a los vecinos... y está claro que el modelo al que se busca alternativa es considerado, por quien argumenta, un modelo mayoritario o hegemónico de los locales nocturnos de la "movida" en los fines de semana.

Pero leamos más adelante en «Antecedentes históricos», donde se nos informa de unos espontáneos bailes de "danças del mundo" en la misma plaza en la primera mitad de los años setenta, a cargo de un grupo de simpatizantes de la Comunidad del Arca<sup>[10]</sup>, grupo de espiritualidad religiosa que combate los valores hegemónicos o "capitalistas" más habituales de la sociedad occidental de consumo. Y donde también se nos informa del seguimiento en aquellos años de las modas francesas de danza y de su adaptación a las danzas catalanas, en un modelo de "danças del mundo" que poco más tarde se desplazó a otra parte de Barcelona, gestionada por una nueva asociación. Por otro lado, y ya separados del objetivo inicial de inspiración espiritual, en 1984 se reúnen dos músicos activistas —que el texto recalca que eran mejicano y catalán<sup>[11]</sup>—, que intentan llevar a cabo una dinamización del baile vinculado a la recuperación de formas y de repertorios tradicionales, pero alejado de la "rigidez" que se atribuye a los *esbarts* de danzas tradicionales, que son considerados cerrados y en proceso de envejecimiento. Las actuaciones altruistas de estos dos músicos en espacios públicos abiertos congregan cada vez a más músicos y a más público, deseosos de bailar de una manera nueva e informal: esta argumentación sobre un origen en la demanda popular es de los más queridos entre los mantenedores de la actividad. Le sigue una progresiva institucionalización, con la creación de una asociación desde 1991 para poder acceder a subvenciones, permisos y programación de bailes<sup>[12]</sup>. Más allá de la exactitud histórica, está claro que estos «Antecedentes... » sirven también para legitimar el origen y el pasado del evento, en una formulación historicista que sería ingenuo considerar sencillamente neutra (se trata del modelo clásico de retórica sobre el origen magníficamente analizado por Foucault 1982).

Pero en la página web aparece aún otro epígrafe, muy interesante a nuestro modo de ver —«Qué son, para ti, las Danses a la Plaça del Rei?»—, donde seis de los participantes más habituales han querido contar su experiencia y su visión de las danzas. Leamos el texto de Miquel:

Los "viernes de la Plaça del rei" son un lugar donde sabes que encontrarás a tus amigos sin tener que haber quedado con ellos. Donde puedes bailar, hablar de cine, de política o del sexo de los ángeles, o intentar ligar con aquella chica guapa que baila bien, parece simpática y ahora está sola (normalmente no lo consigues, pero como mínimo habrás pasado un rato intentándolo).

Es un espacio de encuentro donde sabes que no te mirarán mal si no conoces el nombre del delantero centro del Barça o el nombre del último cantante de moda; donde la gente disfruta aprendiendo bailes que son la última novedad del siglo pasado y donde una serie de personas hemos dejado el sudor durante más de diez años para divertirnos de una manera sana, natural y económica; donde nadie en la entrada te dice que no

puedes pasar porque vas con alpargatas o no llevas el pelo con gomina. En definitiva, es un sitio para pasarlo bien de una forma tranquila. (diciembre 1998)

Este texto merecería un buen número de comentarios y reflexiones, que aquí limitaremos a los que nos parecen más sugerentes. Lo que más parece interesarle a Miquel es un ambiente de sociabilidad que coincida con sus previsiones y deseos, además del "incentivo" de un ligue siempre muy hipotético (en algunas conversaciones con habituales de estos bailes es frecuente que salga a colación "lo mucho que se liga" en la plaça del Rei; según el tópico rumorológico, se ligaría bastante más que en una discoteca...). La sociabilidad que Miquel explicita se aleja de lo que él concibe como los cánones habituales de su entorno: estar informado del fútbol y de los cantantes de moda; conocer los bailes de última novedad; llevar un tipo de vestido y calzado para entrar en los locales debidamente controlados. Resume su modelo en "diversión sana, natural y económica", que tendría como negativo de la fotografía la diversión insana, artificial y cara. No parece ningún secreto relacionar estos adjetivos rechazados —manteniéndonos en su visión— con los modelos de discoteca, locales nocturnos y espectáculos de actualidad. Él rechaza el querer estar al día de las novedades, y la música tradicional le va de maravilla como alternativa, aunque deje entender en el texto que en realidad sabe muy bien que se trata de una música de moda en otra época y no "exclusivamente catalana". O sea, que no busca unas simples raíces esenciales e inamovibles, sino que su actitud principal es separarse de unos modelos hegemónicos actuales: el interés hacia el pasado, como era fácil de sospechar, está siempre necesitado de una justificación en clave de presente.

En otro texto, Mireia habla de la jota:

Y, muy importante, la Plaça del Rei me desmontó el prejuicio que tenía de que las JOTAS eran un baile anticuado y rancio (con olor a moho, ¿me explico?) cuando vi a una pareja bailando una. Ahora puedo decir que es una de las danzas que más me gustan y que bailo más a gusto.

La jota, tan vilipendiada y contemplada como una invasión españolizante en la Cataluña de principios de siglo XX, en la visión de Mireia y en el uso de la Plaça del Rei ha pasado a ser una danza "tradicional catalana"... Y Mireia no esconde en absoluto su encanto por géneros que en otro momento, posiblemente, ella misma había visto como "sospechosos". El producto musical-danzado, efectivamente, se resemaniza en la situación social y entorno donde se reubica. Pero, ¿hasta qué punto este nuevo enfoque se separa de la "tradición" catalana folklorizada de más arraigo en el siglo XX? Pues los datos de que disponemos hasta este momento, y a falta de indagaciones bastante más sistemáticas, parecen indicar que se separa notablemente del modelo de "tradición catalana" más divulgado anteriormente<sup>[13]</sup>.

La percepción —subjetiva, y que tendrá que ser contrastada— que hemos tenido de nuestra intervención en algunas charlas sobre "música tradicional" en algunas de sus programaciones<sup>[14]</sup>, siempre en muy pequeños grupos, nos lleva a pensar que las argumentaciones a través de conceptos y razonamientos esencialistas son, en la actualidad, más fruto de una inercia histórica, de unos modelos vulgarizados que se citan y se repiten de forma generalmente inconexa, que no fruto exclusivo de convicciones muy enraizadas (modelos que podríamos probablemente calificar de "hegemónicos anteriores" o de históricos). De tal forma que un discurso de orientación más bien deconstrucciónista en relación al constructo identitario sobre la música popular, produce bastante menos rechazo de lo previsto entre los participantes anónimos en estas charlas (más rechazo produce entre algunos divulgadores teóricos o responsables institucionales). Este discurso de propósito deconstrucciónista es especialmente bien aceptado cuando sitúa su crítica hacia las censuras que en la construcción, desde el siglo pasado, del imaginario tradicional catalán se hicieron a elementos considerados vulgares o indignos (censura a referencias eróticas, de jolgorio, anticlericales, clasistas, de dialectos o mezcla de lenguas, o de géneros "extranjeros" que triunfan en ambientes populares, como la jota o la zarzuela). Parece como si en el fiel de la balanza de la música tradicional cada vez pesara más el componente de alternativa dentro del entorno social y de la acción personal, y quizás pesara menos el componente esencialistamente identitario; eso, claro está, sin dejar de mostrar en ningún caso los símbolos de un sentimiento indiscutible de comunidad catalana<sup>[15]</sup>.

En el entorno de amigos que acuden a las *Danses...* se hace elocuente esta sociabilidad, por ejemplo, a través de correos electrónicos que difunden entre los habituales informaciones en relación a actividades solidarias o de protesta (la situación de las mujeres en Afganistán; o los recientes hechos de Timor; o a la participación en campañas ecologistas), o recomendaciones de espectáculos, generalmente en clave de crítica social de aspecto progresista<sup>[16]</sup>.

Sería preciso reseñar otros muchos puntos de interés (como la fuerza de la imagen simbólica del pasado y de poder político catalán del sitio donde se realizan los bailes; o los grupos que intervienen y las sugerencias que se pueden deducir en sus nombres; y tantos otros temas), pero para encauzar el tramo final de nuestra exposición, intentaremos sintetizar algunos de los valores "alternativos" que se nos han mostrado más frecuentes en los textos y en los comentarios del entorno de la música tradicional. Cada uno de estos valores actúa como un punto de referencia que permite a los participantes establecer diferentes vínculos o atribuir diversos grados de significado en su experiencia del acto música-baile, y contribuye a la construcción de identidades alrededor del constructo «música tradicional». La identidad de grupo que cada persona percibe, claro está, mantiene un cierto nivel de nebulosa de implícitos o de opacidad no exenta de contradicciones.

-Alternativa frente a la imagen de la música popular de actualidad y de consumo. Para esto se favorece una imagen de autoexclusión de las modas a través de recurrir —de forma generalmente superficial y cómoda— a un pasado y a una tradición imaginados. Aunque la observación nos manifiesta, en definitiva, que en las actividades de la música tradicional también se desarrollan procesos de «modas» y de difusión a partir de los procedimientos contemporáneos —a pesar de quedar limitados a ese pequeño espacio social. El recurso y las referencias al pasado y a la tradición son, pues, bastante más retóricos que efectivos.

-Alternativa que da preferencia a una fiesta participativa y a una imagen de "ambiente de amigos" frente a las grandes concentraciones de personas, que serán consideradas un lugar de anonimato, de pérdida de la identidad personal y de sentimiento de soledad (tópicos achacados a los ambientes jóvenes...). El ambiente de música tradicional favorece unos modelos de sociabilidad que se traducen en "estar con..." y sentirse parte activa de un grupo en confraternización igualitaria (en su concepción, nadie quedaría "colgado"). Las argumentaciones que insisten en el carácter *abierto* del grupo y en la buena acogida a quién sea, de cualquier edad y con el aspecto que quiera, en realidad manifiestan que se sienten un grupo singular, con unos valores minoritarios<sup>[17]</sup>.

-Alternativa frente a los productos musicales que se presentan como "universales" y estandarizados para todo el mundo occidental. La música tradicional busca mostrar elementos que puedan ser percibidos como "propios", con referencias –generalmente muy vagas y sólo simbólicas— a un territorio y a una comunidad cultural imaginada (García Canclini 1999). Estos elementos "propios" (cazados de forma muy frecuentemente azarosa en los referentes de un pasado musical festivo) sirven más de ubicación y de gancho, o de guiño, a los valores implícitos que no de elementos vehiculadores de nada considerado como esencialmente propio: en contraste con otras propuestas musicales históricas en la misma línea de la música tradicional, estos elementos pueden entrar en procesos de transformación sin que los participantes manifiesten sentimientos de pérdida de identidad. Serían –siempre en grado relativo, claro está— menos «objetualistas» que otras propuestas precedentes en la tradición catalana.

-Alternativa de lengua en las canciones. La utilización mayoritaria de la lengua catalana (como también ocurre en otros ámbitos musicales) en los grupos catalanes frente a la utilización de otras lenguas (español o inglés, principalmente) por parte de las músicas consideradas "de moda" y "comerciales". Es posiblemente uno de los pocos elementos intocables en la percepción del producto musical, y como tal, posiblemente percibido como el elemento más determinante, esencial ("esencialista") y aglutinador de la imagen colectiva.

-Búsqueda de vínculos con áreas rurales, y potenciación de todo lo que se concibe como natural-antiguo. El movimiento de la música tradicional –paralelamente a sus predecesores románticos— surge en el medio urbano con voluntad de referirse a un ámbito rural mucho más imaginado que conocido, y a una época antigua que se construye desde la actualidad. De la misma manera que pasa con muchos de los modelos ecologistas popularmente difundidos o vulgarizados, se trata de un ruralismo estetizante fabricado desde la ciudad o desde personas que parten de presupuestos urbanos. Mientras la música de consumo mayoritario se concentra casi exclusivamente en referencias y connotaciones urbanas, los grupos de música tradicional gustan de alusiones al "mundo rural" y a un territorio extenso, a la vez que desean actuar en cualquier pueblo pequeño, en un ambiente frecuentemente idealizado, tanto por lo que se refiere al entorno como a las relaciones entre las personas<sup>[18]</sup>. En realidad, el tópico vulgarizado rural/urbano está compartido con otras músicas, como diversas propuestas del entorno New Age o, también, algunas de ambiente "medievalizante".

Un cóctel de un cierto ecologismo, de una lucha contra modelos de consumo capitalistas, de un regreso imaginado a una colectividad propia y a un enraizamiento de las referencias sonoras y festivas; esto unido a un modelo ideal de sociabilidad fraternal, intergeneracional, pacifista, solidaria y alternativa (con algunas ONG en primera fila y la incorporación de espectáculos de música magrebí –principalmente tamazight— en algunos de los ciclos); y aún con una cierta dosis de crítica social y de insubordinación política, pero siempre en clave "cívica" y poco propensa a los conflictos abiertos (aunque los insumisos y los okupas, así como los movimientos de liberación sexual, sean percibidos muy positivamente, en términos generales)... No estamos, quizás, nada lejos de muchas de las actitudes reivindicativas y "alternativas" que han pasado a través de muchos movimientos sociales y musicales en los dos últimos siglos, y que en Cataluña tienen un pasado reciente en los movimientos del catolicismo progresista y del antifranquismo. Un modelo de sociabilidad de gente que busca sentirse "personalizada" en oposición a un entorno social que consideran negativo, y que imaginan –o, mejor, simbolizan— a través de un estereotipo simplificado: consumista, despersonalizador, artificial, impuesto, urbano, extranjero-globalizador. La música, una vez más, es el magnífico pretexto para construir este espacio imaginado, para compartir actitudes y para representarse socialmente en una actividad vivencial donde puedan caber una cierta diversidad de interpretaciones y de significados<sup>[19]</sup>.

#### NOTAS:

En la revisión del presente texto he podido beneficiarme de los interesantes comentarios y observaciones que sobre el mismo me han formulado diversos amigos que conocen y participan en actividades de Música Tradicional en Catalunya. A Rafel Mitjans, Joan Figueres, Mon Cardona y Francesc Marimon (los dos últimos activos organizadores de las *Danses a la Plaça del Rei*), muchas gracias por vuestra atención y vuestras pertinentes consideraciones. [S]  
Institución privada con gestión de teatro y centro de actividades, y con diversos ciclos anuales de conciertos y de enseñanza, acompañados de exposiciones, ediciones de discos y charlas (Travessera de Sant Antoni 6-8, 08012 Barcelona). [S]

No deja de ser una singularidad interesante y digna de análisis que el calificativo «tradicional», que ya utiliza Milà i Fontanals y posteriormente divulga Menéndez Pidal, haya sido adoptado junto con la solución anglosajona «folk» cuando se abandona el término «popular» (ver nota 4). [S]

En aquellos momentos era mucho más frecuente el adjetivo «popular» que «tradicional», aunque usados los dos, y muy a menudo utilizado como fórmula para evitar el adjetivo «catalán» ante instancias gubernativas, y al mismo tiempo mostrar en el nombre que la actividad no era promovida ni desde esferas vinculadas al régimen político ni desde ámbitos tradicionalmente cómodos con los adjetivos «folklore/folklórico». Posteriormente ha ido avanzando el uso de «tradicional», dejando a «popular» en un uso cada día más equivalente a *popular music*. Este proceso nominal parece ir paralelo a una progresiva determinación del sector –ya en plena desaparición de la etiqueta *nova cançó*– y de las actividades de los grupos de *música tradicional* frente a otros sectores de la actualidad musical catalana: de rock, de bailes de actualidad y –en los noventa— del *rock català*. La transformación de los significados de la etiqueta

y de las mismas denominaciones podría dibujarse paralelamente a los cambios de actitudes y al uso de determinados elementos sonoros. [§]

Sea catalana o de otras procedencias: hemos observado que en la etiqueta casi nunca se especifica el adjetivo, aunque se da por supuesto en la mayoría de los casos. [§]

Curiosamente, muchos de estos conceptos –como por ejemplo *arte* y *artista*— que en el siglo XIX se abrían paso desde círculos muy restringidos y minoritarios (y en ningún caso presentes en los modelos mayoritarios de la actividad musical de aquella época), ya en el siglo XX se expanden y se adaptan a una sociedad claramente transformada y enormemente diferente hasta convertirse en mayoritarios. Cualquier grupo de música popular actual hará referencia a unos valores y a unas imágenes de procedencia romántica como si se tratara de actitudes «naturales», evidentes y lógicas de su entorno y de su retórica, mientras que posiblemente en la sociedad que forjó estos valores y estas imágenes, los intereses vitales inmediatos del público popular podían sentirse muy lejos de estos modelos. [§]

Como puede ser el caso de la *cobia de tres quartans*, formación que nace de un malentendido entre una expresión denigratoria de la gente de campo y su interpretación, como si se tratara de una formación musical estable, por parte de recuperadores urbanos de las tradiciones. [§]

En esta segunda parte utilizaremos datos de observación de dos procedencias distintas. Por una parte, los textos que aparecen en la web del Cicle de balls de Tardor i Primavera a Barcelona, que aunque elaborada por un reducido número de participantes, ofrece un panorama sugerente de los valores y actitudes que se barajan en el baile «abierto» de la Plaça del Rei. Secundariamente, utilizaremos observaciones y conversaciones realizadas en diversos ambientes y ciclos de música tradicional. Los textos de la web se citan en una traducción del catalán efectuada por nosotros. [§]

La referencia a la sonorización, o sea, a la amplificación tecnológica del sonido, es lo bastante sugerente como para merecer un posterior comentario entre los responsables del acto: la amplificación es necesaria para que se oiga bien, pero no puede ser demasiado ruidosa como para molestar a los vecinos. A nadie escapa que esta argumentación se tiene que entender en relación a la utilización de medios técnicos por parte de otras propuestas musicales contemporáneas, y que su propuesta se inscribe dentro de un cierto diálogo sobre los valores sociales de la amplificación y del "valor" de los decibelios. [§]

Siguiendo a Lanza del Vasto y, en cierta forma, vinculados a las propuestas pacifistas y de fraternidad espiritual del Mahatma Ghandi. [§]

Son Panxito (Francesc Tomàs) y Carles Mas. La vinculación internacional de las actividades de música tradicional es una de las constantes en todos los textos, y se hace más enfática cuando la vinculación es con un país que se considera, como Catalunya, en fase de recuperación de su identidad y/o pasado, o con países en fase de descolonización o de opresión dictatorial. Es la vía "internacionalista" o "solidaria" que no acostumbra a faltar en los actos relacionados con la música tradicional en Cataluña. [§]

Parece inaudito, pero sólo en un rincón de la página web aparecen citados los organismos oficiales de subvención: Ajuntament de Barcelona y Generalitat de Catalunya, aclarando que la segunda ha reducido su colaboración, que ahora es sólo de un tercio en relación a la que aporta el ayuntamiento. En realidad, los ciclos de música tradicional en Cataluña han sido subvencionados por toda clase de administraciones: ayuntamientos, diputaciones y Generalitat de Catalunya. Y parece que ha importado más bien poco el color político de la administración. Algunos interpretan que mientras que por parte de los gobiernos de CiU este modelo identitario y popular de jóvenes (y no tan jóvenes) "cívicos" les parecería del todo correcto, por parte de las opciones de izquierda, su carácter popular, alternativo, solidario y no siempre dócil frente al poder de CiU, les parecería un revulsivo suficientemente interesante (en la página web del ciclo en la Plaça del Rei, por ejemplo, sehan incorporado con fecha de febrero de 1999 quince puntos de reivindicación del "sector musical de Catalunya" dirigidos al gobierno de la Generalitat). Resultado: reciben algunas subvenciones, aunque poco importantes, de los dos grandes bloques de poder político. [§]

En este punto se hace necesario un estudio mucho más profundo, pues mientras algunos sectores de la música tradicional parecen cada día más entusiastas de géneros antes suspectos (flamenco, "folklore musical" castellano o aragonés), al mismo tiempo que parecen poco interesados en otros sectores más conocidos o "típicos" de música identitaria catalana (como las sardanas), en otros sectores y en las programaciones nos atreveríamos a afirmar que se continúa detectando pocas implicaciones de los géneros rechazados y una preferencia por otros modelos (occitanos o "panmediterráneos"). [§]

Lo hemos podido comprobar en ambientes tan dispares de poblaciones como Matadepera, Ballabissaura, Torroella de Montgrí, Solc en el Lluçanès, Reus o Barcelona. [§]

Que se visualiza, por ejemplo, en la utilización casi exclusiva de la lengua catalana, aunque la página web aparezca redactada con diversas faltas de ortografía! [§]

Recientemente, por ejemplo, una recomendación de la obra *Teatre Total* a cargo del grupo Teatre de guerrilla, de nombre lo bastante sugerente. [§]

Frente a la lógica de afirmar que en los ambientes de música tradicional cada cual viste como quiere y se comporta como quiere, se puede replicar que las maneras de vestir y de comportarse de una discoteca raramente se observan en este medio. Determinados aspectos de punk o de skinhead, creemos, serían observados con distancia, con sorpresa, o hasta con rechazo en un baile de la plaça del Rei. [§]

Y esta actitud puede acarrear desencuentros, a veces lamentables, entre organizadores de espectáculos de música tradicional y vecinos de pequeñas localidades, como hemos tenido ocasión de tratar en Aiats 2000. [§]

Postdata (notas de prensa):

El 11 de enero de 2000, en una fusión entre dos compañías, *America Online* ha pagado a *Time Warner* una cantidad que algunos periódicos cifran en unos 30 billones de pesetas. Si los cálculos no fallan, la deuda externa de todo el continente africano está valorada en unos 11 billones de pesetas.

Por otro lado, en diciembre de 1999, ha saltado a la fama mediática John Zerzan, calificado como «El apóstol de la contracultura» (*El País*, 19 de diciembre de 1999, p. 40) a raíz de los disturbios callejeros en Seattle contra la cumbre de la Organización Mundial del Comercio. Zerzan propugna una revuelta social pacífica y un regreso a la naturaleza.

¿Hasta qué punto las actitudes que se manifiestan en los bailes de «música tradicional» en Barcelona tienen más relación con estas noticias que no con el discurso tachado simplemente de "tradicionalista"? [§]

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIATS, Jaume.

1999 "Cultura i cultura popular". En Col·loquis de Vic III. La Cultura>eds. I. Roviró y J. Montserrat, 107-117. Barcelona: Universitat de Barcelona.,

Id.

**TRANS 8 (2004)**

2000 "L'espectacle amb indígena" (alguns elements d'ètica en les programacions de música tradicional)". Caramella3, julio-diciembre 2000. Massalfassar: Tramús.

CERTEAU, Michel de.

1990 (1980)L'invention du quotidien: 1, arts de faire. París: Gallimard (Union générale d'éditions).

Els divendres a la plaça del Rei, web no oficial. URL: <http://www.geocities.com/Nashville/Stage/4299/>

FOUCAULT, Michel

1982 (1971)"Nietzsche, la genealogia, la història". L'ordre del discurs i altres escrits . Barcelona: Laia.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1999La globalización imaginada. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.

GOODY, Jack

1998 (1997)Representaciones y contradicciones. Barcelona: Paidós.

MARTÍ I PÉREZ, Joseph

1996-a"El patrón de rechazo: músicas denostadas y práctica científica musicológica". Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología. XII-2: 257-281.

Id.

1996-bEl folklorismo. Uso y abuso de la tradición. Barcelona: Ronsel.

PUJOL, Josep M.

1999"Introducció a una història dels folklores". En Col-loquis de Vic III. La Cultura, ed.I. Roviró y J. Montserrat. Barcelona: Universitat de Barcelona, 77-106.

RORTY, Richard

1998El pragmatisme, una versió. Antiautoritarisme en ètica i epistemologia. Vic: EUMO.

SUPERBER, Dan & Wilson, Deirdre

1994 (1986)La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos. Madrid: Visor.

VILA, Pablo

1996"Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones". **Trans-Transcultural Music Review**, 2

---

**Subir >**



**TRANS - REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA - 2011**

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5). You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>

x?