



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras. Máster en Música Hispana

Trabajo Fin de Máster

Los orígenes de la Nova Cançó en el segundo franquismo

Crítica historiográfica y perspectivas de estudio

Alumno: Juan Guijarro Ferreiro
Tutor: Dr. D. Iván Iglesias Iglesias

2013



Universidad de Valladolid

Trabajo presentado en defensa pública con el VºBº del Dr. D. Iván Iglesias Iglesias.

Fdo.: Dr. D. Iván Iglesias Iglesias

Resumen

La Nova Cançó («nueva canción») fue un movimiento cultural y social articulado en torno a la música que hoy denominamos de cantautor, surgido en Cataluña en el año 1959 y desarrollado hasta su crisis en 1968. Nacido bajo el impulso de miembros de un cierto sector catalanista burgués, su intención consistió en elaborar canciones de textos de nueva creación o de poetas consagrados en lengua catalana, prácticamente relegada al uso doméstico por el régimen franquista. Como movimiento cultural desarrolló lazos con la literatura y la tradición, y formó parte de un amplio sistema contracultural opuesto a las formas artísticas que el régimen fomentó como medio de construcción identitaria nacional y homogeneización cultural, social y moral. En su vertiente de movimiento sociopolítico, se vinculó estrechamente con los núcleos de resistencia antifranquista que lograron articularse con mayor o menor grado de organización explícita a partir de 1956.

Este Trabajo Fin de Máster presenta, en primer lugar, una crítica historiográfica a una bibliografía sobre la Nova Cançó amplia pero generalmente periodística o asistemática, centrando la atención en aquellos tratamientos que se desvían de la narrativa tácitamente aceptada sobre los inicios y desarrollo del movimiento para incluir acercamientos cercanos a la sociología o la historia cultural. En segundo lugar, ofrece algunas perspectivas de investigación inéditas: un estudio de campo de la historiografía y los orígenes de la Nova Cançó basado en la sociología simbólica de Pierre Bourdieu; el análisis de algunas de las mediaciones sociales más relevantes de la Nova Cançó, entre las que destacan su relación con los sistemas de producción, difusión y consumo, la dictadura y la represión y los espacios de resistencia como el movimiento estudiantil universitario y el movimiento obrero; y algunas aproximaciones a métodos de análisis musical de canciones que consideran la relación entre música y letra y los vínculos entre la canción y sus mediaciones sociales.

Índice general

1. Introducción	1
2. Crítica historiográfica (1968-2010)	9
2.1. La Nova Cançó a través de sus cronistas	9
2.2. Perspectiva general	15
2.2.1. Primeras antologías y obras de referencia: 1968-1979	16
2.2.2. Obras divulgativas y crónicas periodísticas: 1980-1992	21
2.2.3. Tratamientos académicos y nuevas perspectivas: 1993-2010	23
2.3. Ámbitos específicos	26
2.3.1. Nomenclaturas, definiciones y acotaciones cronológicas . .	26
2.3.2. Tradición, folklore y cultura popular	30
2.3.3. Poesía y movimientos literarios	33
2.3.4. Las influencias musicales	35
2.3.5. El papel de la burguesía catalana	37
2.3.6. La defensa y normalización lingüística	40
2.3.7. La censura y las relaciones con la dictadura	42
3. Perspectivas de estudio	45
3.1. Estudio de campo de la historiografía y los orígenes de la Nova Cançó	51
3.2. Mediaciones de la Nova Cançó	57
3.2.1. Producción, difusión y consumo	59
3.2.2. Espacios de resistencia y contracultura	65
3.3. Análisis de las canciones	72
4. Conclusiones	79
Bibliografía	83

1 | Introducción

El llamado segundo franquismo (1959-1975) fue el periodo en que la dictadura de Franco experimentó sus mayores transformaciones en múltiples ámbitos. La normalización de las relaciones internacionales y la aceptación de España en el concierto internacional permitieron una liberalización económica que rompió con el sistema autárquico de producción y consumo, de manera que el régimen pudo vincular su economía al proceso de acelerado crecimiento de que disfrutaba el mundo occidental. La importancia del desarrollismo que arranca con el Plan de Estabilización de 1959 ha llevado a que la España de los sesenta y setenta se explique retrospectiva y casi exclusivamente a partir de la política y de la economía. Por otra parte, y a pesar de que el aperturismo económico no fue político en la misma medida, la relevancia historiográfica de la posterior Transición a la democracia tiende a vincular el éxito del «milagro económico» con el inevitable avance de un sistema liberal.

Hoy contamos con profundos y exhaustivos análisis generales de esta etapa en que el régimen pasó «de la supervivencia a la agonía» y en ellos se presta también atención a la dinámica interna del régimen y a las relaciones dialécticas con sus grupos legitimadores, cuyo equilibrio quedó desarticulado en 1957, año en que la presencia del falangismo en el Gobierno decae en beneficio de la denominada tecnocracia¹. Contamos asimismo con considerable literatura especializada sobre los diferentes movimientos y grupos organizados de oposición al régimen a partir

1. Carme Molinero y Pere Ysàs, *La anatomía del franquismo: de la supervivencia a la agonía, 1945-1977* (Barcelona: Crítica, 2008). Esta publicación es un estudio reciente realizado desde el interior de las instituciones del régimen, que da cuenta de las adaptaciones del aparato dictatorial a las condiciones sociales cambiantes y las luchas de poder entre los grupos legitimadores de la dictadura. Utiliza como fuentes las actas inéditas de las reuniones del Consejo Nacional del Movimiento, así como documentación del Ministerio de Información y Turismo, de la Organización Sindical y de ministerios como Presidencia y Gobernación.

de la mitad de la década de los cincuenta, particularmente en relación con el alza de la conflictividad laboral y las revueltas obreras, el movimiento estudiantil y la creciente presión y oposición de la clase intelectual y las agrupaciones religiosas alineadas con los postulados sociales del Concilio Vaticano II.

Sin embargo, la atención a las dinámicas sociales y a la cultura popular sigue siendo sumamente minoritaria. El desarrollismo provocó un importante aumento de la capacidad adquisitiva y la calidad de vida que dio lugar a una verdadera revolución consumista que, a su vez, marcó la aparición de nuevas formas de relación y comunicación. El profundo cambio de modelo productivo comportó ingentes movimientos de capital y bienes y desencadenó un fuerte proceso migratorio tanto interior como exterior, todo lo cual dio lugar a la aparición de nuevas aspiraciones socioeconómicas y una transformación de las ideas y valores personales. También el auge del turismo y los esfuerzos de normalización de la imagen del régimen en el extranjero a lo largo de la década de los sesenta llevaron consigo la aceptación de nuevos valores políticos, sociales y morales. La generalización de la educación, la aprobación de la Ley de Asociaciones en 1964 y la supresión de la censura previa en la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 –cesiones que respondían en buena medida a la necesidad del régimen de ganar en institucionalidad y legitimación– confluyeron también en un complejo proceso de paulatina creación y consolidación de hábitos democráticos, al tiempo que proporcionaban un creciente margen de libertades de reunión y expresión a la disidencia.

En los últimos quince años se han publicado estudios sobre el tardofranquismo que abordan precisamente la revolución provocada por el turismo y la apertura al exterior, los cambios en las mentalidades y las transformaciones experimentadas por los distintos agentes sociales, bajo la premisa de que las transformaciones en el aparato del Estado y la sociedad española no son unilaterales sino recíprocas y dialécticas. Pero el papel de la música en estos cambios, tan presente en la memoria colectiva, continúa siendo, al igual que el de muchas otras manifestaciones artísticas, un tema pendiente de exploración y sistematización. La conocida proliferación de géneros y estilos musicales diversos y de amplia base social desde mediados de los años setenta solo es comprensible a la luz de los desarrollos acaecidos en el quindenio anterior. El estudio de los cantautores durante el segundo franquismo supone un tipo de acercamiento no convencional al periodo que ni la historia cultural ni la musicología han abordado de manera sistemática.

Los cantautores en Europa están siendo objeto de un creciente interés por parte de la musicología; ejemplo de ello es el reciente *call for chapters* –finalizado en mayo de 2013– para la obra *The Singer-Songwriter in Europe*, que será publicada por la editorial Ashgate entre 2014 y 2015 bajo la edición de Stuart Green (Universidad de Leeds) e Isabelle Marc (Universidad Complutense de Madrid). La idea de la publicación se originó en el Congreso «From Adele to Zeca Afonso: The Singer-Songwriter in Europe» celebrado en la Universidad de Leeds en septiembre de 2012, donde se plantearon ámbitos de investigación como la construcción cultural y la comprensión social del cantautor, enfoques de género, política y protesta, autoría y autenticidad. También se encuentra abierto hasta septiembre de 2013 un *call for proposals* para el *Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* que será publicado por Cambridge University Press. Las propuestas solicitadas incluyen desde figuras individuales hasta festivales y micrófonos abiertos, así como disertaciones sobre autoría, mitología, voz, género, producción musical, industria y *marketing*, o propuestas en torno a enseñanza-aprendizaje y *performance*.

Este interés por los cantautores en Europa contrasta con el relativo vacío que se constata en la literatura académica de nuestro país. La música popular durante la Transición ha recibido un tratamiento intenso y profundo², pero no sucede lo

2. Una síntesis actualizada de los enfoques sociopolíticos sobre la Transición que revisan el relato centrado en las élites políticas y dan cabida a nuevos actores políticos y sociales, así como a espacios no institucionales, puede encontrarse en Pere Ysàs, «La transición española. Luces y sombras», *Ayer* 79 (2010): 31-57. En Héctor Fouce Rodríguez y Juan Pecourt, «Emociones en lugar de soluciones: música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición», *TRANS-Revista Transcultural de Música* 12 (2008), consultado el 5 de abril de 2013, <http://www.sibetrans.com/trans/al05/emociones-en-lugar-de-soluciones-musica-popular-intelectuales-y-cambio-politico-en-la-espana-de-la-transicion>, el autor efectúa una revisión de la historia cultural de la Transición y analiza la reestructuración del campo cultural y sus categorías, atendiendo a la consolidación de la cultura de masas y los cambios que se constatan en la música popular, particularmente en el caso de los cantautores. Las transformaciones que se verifican en la industria discográfica y la articulación entre el declive de la *canción política* y el auge de la *movida*, el rock andaluz y vasco, el surgimiento de nuevos sellos independientes y la eclosión de géneros como el rap o la música electrónica quedan resumidos en Alberto Flores, «Nueva canción, pop e industria discográfica», en *Literatura y Bellas Artes*, ed. Francisco Rico, Jordi Gracia y Antonio Bonet (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), 799-829. El caso del pop ha sido estudiado en profundidad desde una perspectiva cultural en la tesis doctoral de Héctor Fouce Rodríguez, «El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España: Madrid, 1978-1985» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003). 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)* (Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 2000) aborda los tópicos literarios en la canción de autor a partir de 1980.

mismo en el caso de las décadas que la preceden. Los estudios generales sobre el periodo son crónicas particularmente centradas en el pop y el rock³, que cumplen su función como primeros acercamientos, a la espera de indagaciones en géneros musicales particulares y análisis sociales o culturales. Por otra parte, los estudios específicamente musicológicos sobre la España de esta época abordan fundamentalmente el campo de la música «culta»; en el caso de la música popular han sido investigados géneros como el beat⁴ o el ska⁵, y también han recibido considerable atención el flamenco⁶ y el jazz⁷.

En el ámbito de los cantautores la bibliografía existente en castellano, catalán e inglés es considerablemente amplia, pero muy diversa en profundidad, alcance y enfoques. Predominan las obras de corte periodístico y ensayístico, generalmente narrativas y valorativas, centradas en los protagonistas desde un punto de vista biográfico, en las canciones y sus letras o en los discos y los materiales que los acompañan. El perfil más frecuente de sus autores es el de crítico musical, periodista o literato, y son habituales los formatos de crónicas, antologías, diccionarios y entrevistas. Existen, no obstante, no pocos enfoques alternativos que, si bien con frecuencia asistemáticos, se ocupan de ámbitos propios de perspectivas sociales y culturales como los campos de producción y consumo, los medios de comunicación y difusión, los espacios físicos o la censura. Aún así, no existe ninguna historia cultural sistemática sobre cantautores en España ni tampoco se han publicado estudios generales desde la musicología.

Esta asistematicidad y el relativo vacío historiográfico en el periodo anterior a la Transición contrastan con la importancia que numerosos críticos atribuyen al surgimiento y auge de la figura del cantautor, frecuentemente entendido como uno de los fenómenos culturales más relevantes de los últimos quince años de la

3. Gerardo Irlas, *¡Sólo para fans!: la música ye-yé y pop española de los años 60* (Madrid: Alianza Editorial, 1997); Salvador Domínguez, *Bienvenido Mr. Rock: los primeros grupos hispanos 1957-1975* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002).

4. Celsa Alonso González, «El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión», *Cuadernos de música iberoamericana* 10 (2005): 225-254.

5. Gonzalo Fernández Monte, «Ska jamaicano y su adopción en España durante la década de 1960», *Cuadernos de música iberoamericana*, 15 (2008): 133-177.

6. Gerhard Steingress y Enrique R. Baltanás, *Flamenco y nacionalismo: aportaciones para una sociología política del flamenco: actas del I y II Seminario Teórico sobre Arte, Mentalidad e Identidad Colectiva* (Sevilla, junio de 1995 y 1997) (Sevilla: Fundación Machado, 1998); William Washabaugh, *Flamenco: pasión, política y cultura popular* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2005).

7. Iván Iglesias Iglesias, «Improvisando la modernidad: el jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)» (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2010).

dictadura franquista desde el punto de vista histórico, cultural y musical. El objeto de estudio de este trabajo es el origen de la Nova Cançó, un movimiento colectivo de cantautores que surge a finales de los años cincuenta en Cataluña, se desarrolla con gran intensidad hasta 1968 y se diversifica posteriormente en una pluralidad de géneros musicales. Se trata de un fenómeno social que nace con la clara vocación de disputar al régimen el monopolio de la cultura y la conformación de las mentalidades, resistir a la imposición lingüística del castellano sobre el catalán y servir como herramienta para la configuración de formas de pensamiento, sociabilidad y sentimentalidad diferentes de las que fomentaba la dictadura.

Este trabajo se articula en torno a dos grandes objetivos. El primero de ellos consiste en establecer un estado de la cuestión crítico sobre los orígenes de la Nova Cançó que considere y analice la multiplicidad de perspectivas historiográficas existentes. El segundo objetivo es definir, en estrecha relación con esta revisión crítica, un conjunto de propuestas de investigación que permitan abordar tanto la Nova Cançó como su historiografía mediante una combinación de teorías y herramientas metodológicas procedentes de la sociología simbólica y la sociología de la música, los estudios de música popular urbana y algunas tendencias de análisis de la musicología histórica.

Este primer acercamiento al objeto de estudio descansa exclusivamente sobre el empleo de fuentes secundarias con el fin de adaptar los resultados provisionales de la investigación a los límites de extensión establecidos para los Trabajos Fin de Máster. El cuerpo central de las fuentes directas empleadas son obras sobre la Nova Cançó o sobre cantautores en España publicadas entre 1968 y 2010. He excluido de consideración, salvo alguna excepción justificada, aquellas obras centradas en cantantes o grupos particulares en beneficio de aquellas que pretenden abordar el fenómeno de manera general o, al menos, en un ámbito geográfico suficientemente amplio. Como fuentes indirectas he empleado publicaciones vinculadas a aspectos específicos relacionados con la canción, como la literatura, la lengua, la educación popular o la censura. Para la contextualización general del periodo me he servido de algunas de las obras más recientes sobre el segundo franquismo, y particularmente de aquellas que analizan el periodo desde una perspectiva cultural y al régimen franquista desde sus instituciones. Para el estudio de las mediaciones de la Nova Cançó me he servido fundamentalmente de estudios y estados de la cuestión sobre el exilio, el movimiento estudiantil universitario y el mundo del trabajo.

Los enfoques teóricos empleados descansan sobre clásicos de la historia cul-

tural y la sociología de la música. Utilizaré la noción de «mundo del arte» de Howard S. Becker para identificar los agentes que trabajan en un espacio de actividad colaborativa como es el mundo de la música, mientras que el concepto de mediación, tal como es empleado en la obra de Antoine Hennion, permitirá describir las esferas sociales que resultan pertinentes para el estudio del contenido y el problema del valor de las canciones en el contexto histórico del segundo franquismo. La conceptualización de campo de Pierre Bourdieu – descrito como espacio social en que las tomas de posición individuales dependen de su estructura interna y deben ser comprendidas relacionamente– servirá para proponer un estudio de las relaciones objetivas entre los miembros que participan en el campo musical. En particular, permitirá entender la intensa diversidad de discursos de legitimación y articulación social de la Nova Cançó. Para situar algunas de las perspectivas de estudio desde el punto de vista del análisis musical discutiremos las principales corrientes que han efectuado análisis de canciones tanto desde el ámbito académico de la música popular urbana como desde el de la musicología histórica. El objetivo será centrar la atención en aquellas propuestas que, tratando de superar la tradicional oposición entre formalismo y sociologismo, establezcan puentes, por un lado, entre el análisis de las letras y la música y, por otro, entre el material «textual» que resulta de esta combinación y las articulaciones sociales que otorgan significado a la canción y permiten su apropiación discursiva en procesos de construcción identitaria.

El trabajo se estructura en torno a dos capítulos centrales que se corresponden con los dos objetivos mencionados anteriormente. El primero de estos capítulos, «Crítica historiográfica (1968-2010)», se dedica al estudio y valoración de la bibliografía sobre la Nova Cançó y consta de tres partes. La primera de ellas, «La Nova Cançó a través de sus cronistas», es una síntesis factual de la historia de la Nova Cançó establecida por las principales obras de referencia que permite situar las fechas, los hitos históricos y los protagonistas que son indiscutiblemente establecidos por toda la historiografía para facilitar la comprensión de las secciones posteriores. En la medida de lo posible, se procura que esta historia sea equidistante e incluyente respecto a la variedad de puntos de vista que existen. Como corresponde al objeto de estudio fijado, se privilegia el ámbito geográfico catalán y el período de nacimiento y primer desarrollo del movimiento de la Nova Cançó (finales de la década de los cincuenta y principios de la década de los sesenta) dentro del espacio geográfico estatal y el ámbito temporal que se extiende hasta la Transición, incluyéndola. Las secciones segunda y tercera abordan la crítica de la historiografía separándola en dos categorías: general y

específica. La separación entre historiografía general y específica atiende más a una necesidad organizativa que a la apreciación de una división nítida, de manera que varias obras son consideradas en ambas secciones. En «Perspectiva general» se analizan aquellas obras que se ocupan principalmente de la canción en España o de la Nova Cançó catalana como movimientos socio-culturales y políticos, mientras que en «Ámbitos específicos» considero aquellas obras que privilegian coherentemente un aspecto concreto (la nomenclatura del fenómeno, su relación con el folklore, la literatura, la poesía y los modelos musicales, el mundo de la cultura de élite, la actividad de defensa y normalización lingüística y la censura), así como aquellas publicaciones que abordan estrictamente algún tipo de revisión historiográfica o un estado de la cuestión parcial.

En el segundo de los capítulos, «Perspectivas de estudio», se proponen algunas líneas de investigación sugeridas por el análisis historiográfico. La primera de ellas, «Estudio de campo de la historiografía y los orígenes de la Nova Cançó», se trata de un estudio desde la teoría de campos de Bourdieu de los orígenes de la Nova Cançó y de sus historiadores y cronistas, orientado a comprender su relaciones estructurales y la pluralidad de discursos y articulaciones sociales presentes a través del análisis de sus posiciones y evolución en la estructura del campo; la sección busca justificar la viabilidad del estudio mediante la vinculación de algunos de los principales elementos historiográficos de los inicios de la Nova Cançó con ciertos elementos significativos del aparatage conceptual de la teoría. La segunda, «Mediaciones de la Nova Cançó», pretende identificar algunas de las esferas sociales en que la Nova Cançó actúa como mediación, por una parte, y las mediaciones de la Nova Cançó, por otra. Las mediaciones que se consideran aquí se categorizan en dos grandes ámbitos: por una parte, uno más cercano a lo físico y material que valorará los espacios y medios de producción, difusión y consumo de la canción; por otra, un conjunto de formas en que la Nova Cançó actúa como mediación en el ámbito social centrado en los espacios de resistencia antifranquista y en el desarrollo y articulación de alternativas contraculturales. En la tercera y última de las perspectivas de estudio, «Análisis de las canciones», se efectúa una panorámica general de algunas de las principales corrientes de análisis aplicadas al caso de la canción en las tradiciones de la música popular urbana y la musicología histórica, tratando de identificar métodos pertinentes para abordar satisfactoriamente dos de los problemas fundamentales del análisis de canciones: la relación de la música y la letra y la relación de la canción y sus mediaciones sociales.

2 | Crítica historiográfica

2.1 La Nova Cançó a través de sus cronistas

Los orígenes de la Nova Cançó se presentan indisociablemente unidos a la labor pionera de un grupo de escritores, poetas y universitarios, distinguiblemente pertenecientes a una cierta clase media burguesa catalana, que en la segunda mitad de los años cincuenta se habría propuesto la creación de una nueva canción de texto catalán que contestase la firme hegemonía cultural (musical y lingüística) impuesta por la dictadura en todos los espacios físicos y medios de comunicación. Ciertamente la música promovida por el régimen respondía a su necesidad de imponer una apariencia de uniformidad en el país, tanto cultural como ideológica, y con ella la ocultación de todo tipo de conflicto y el mantenimiento de una moral conservadora y tradicional. El medio de difusión del género de la canción era, por encima de cualquier otro, la radio, que constituye un objeto sociológico de gran importancia para explicar la conformación de las identidades sociales, ideológicas y sentimentales de la gran mayoría de la población durante el periodo. En la radio predominaba la denominada *canción española* y la lengua catalana se mantenía marginada del ámbito público y relegada al privado, especialmente al entorno familiar.

No obstante, en los últimos años de la década comenzaron a tolerarse algunas primeras traducciones de éxitos extranjeros en el caso de cantantes poco sospechosos para el régimen, como el disco¹ de las Hermanas Serrano y el de

1. Tomo como precursores más representativos de la canción catalana los primeros discos de éxito por su constancia documental y por la importancia de su alcance, pero varios autores señalan distintos casos de cantantes anteriores que componen sus propias canciones en catalán e incluso las difunden por la radio: «antes ya, un inconstante y esforzado pionero interpretaba incluso desde antes del 60 alguna canción en catalán. [Josep] Font Sellabona comienza a ser

Josep Guardiola en 1958²: «son adaptaciones de “hits” internacionales, es una cosa muy comercial... pero están en catalán»³. El éxito de Josep Guardiola le permitiría editar otros dos discos en los dos años siguientes⁴. La práctica de versionar en catalán temas de moda se abrirá paso poco a poco en los años posteriores, con figuras como Rudy Ventura. Emili Vendrell y Cayetano (Gaietà) Renom grabaron y radiaron también muy tempranamente canciones populares y tradicionales⁵ en lengua catalana. En el ámbito «culto», el cantante lírico Manuel Ausensi publicó un disco de musicalizaciones de Eduard Toldrà⁶ de poetas catalanes como Carner, Maragall, Garcés y Joan Salvat-Papasseit, todo ello mientras Raimon, aún desconocido, escribe *Al Vent* en 1958 y el citado grupo de miembros de la mediana burguesía barcelonesa pone en marcha su proyecto de acción cultural.

Sus protagonistas lo describen como un movimiento programado, calculado y dirigido, y como muestra de ello acostumbra a declararse como manifiesto fundacional un artículo de Lluís Serrahima publicado en *Germinabit* (revista editada bajo el amparo de la Abadía de Montserrat, que posteriormente se fusionaría con

conocido como “el trovador de Cataluña”). A partir de 1961 grabaría en discos sus canciones. Víctor Claudín, *Canción de autor en España (Apuntes para su historia)* (Madrid: Júcar, 1982), 65; Soldevila i Balart recoge la vasta obra de Elisard Sala, compositor desde 1944 de cerca de 400 canciones de montaña y colaborador con otros letristas en catalán. También describe la colección impresa de canciones «Cançons per al poble» (Canciones para el pueblo) de la JOC («Joventut d'Acció Catòlica»), que contaba con tres títulos publicados en 1957: *D'infants, Camperoles y D'excursió (De niños, Campesinas y De excursión)* y discute el éxito de este tipo de colecciones durante la primera década de los años sesenta que evidencian las múltiples reediciones: Llorenç Soldevila i Balart, *La nova cançó, 1958-1987: balanç d'una acció cultural* (Argenton: L'Aixernador, 1993), 704-705; Para una relación detallada de la presencia del catalán en la industria discográfica en la década de los años cincuenta, véase también Fermí Puig, «Les companyies discogràfiques catalanes i la indústria discogràfica en català durant la dècada dels anys seixanta», en *Ens calen cançons d'ara: retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*, ed. Javier de Castro (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2010), 31-52.

2. *Las Hermanas Serrano cantan en catalán los éxitos internacionales*, La Voz de su Amo, 7ERL, 1259, 1958, EP; *José Guardiola canta en catalán los éxitos internacionales*, Regal, SEDL, 7.081, 1958, EP.

3. Jean-Jacques Fleury, *La nueva canción en España: antología crítica y temática*, volumen 1 (Barcelona: Hogar del Libro, 1978).

4. *El Primer Premio del Festival de San Remo 1959*, Regal, SEDL, 19.216, 1959, EP, y *José Guardiola, el ganador del primer premio del Festival de la Canción Andorrana*, 1960, La Voz de su Amo, 7EPL, 13.510, 1960, EP.

5. Según Soldevila, Emili Vendrell habría grabado canciones catalanas antes de 1953 en 78 r.p.m para La Voz de su Amo, comercializado cinco microsuros en 1955 y compilado un LP en 1966. Soldevila i Balart, *La nova cançó, balanç d'una acció cultural*, 704-705.

6. *Canciones Catalanas*, Alhambra, MC., 25023, 25 cm, 33 r.p.m. *Ibíd.*, 704.

Serra d'Or y serviría de plataforma cultural para la intelectualidad catalana y para un cierto activismo cultural) en el año 1959 bajo el título «*Ens calen cançons d'ara*» (Necesitamos canciones de ahora):

«Tenemos que cantar canciones, pero nuestras y hechas ahora. Necesitamos canciones que tengan una actualidad para nosotros. Todo el mundo ha cantado hasta ahora de las que podemos llamar de siempre y, de estas, quizá solo las más conocidas (...) Ahora bien, es preocupante que no se hagan nuevas, yo al menos no las he escuchado (...) Fijémonos en Francia, ¿qué pasa? De cualquier tema, de cualquier hecho, importante o no –eso da igual– surge una canción: ¡y qué canciones! ¿Estamos demasiado intelectualizados? ¿Tendremos miedo de cantarlas si las hacemos? (...) ¿Os imagináis si, como en Francia, tuviéramos esta especie de trovadores como son los “chansonniers”, que fuesen por los pueblos y por todo el país cantando canciones nuestras? Las canciones francesas, italianas, mejicanas y muchas otras, ¡bien que son escuchadas por todos! Pero no quiero ser muy optimista. Quizá con el tiempo lo conseguiremos. De momento, ¿por qué no intentamos hacer nuestras propias canciones y cantarlas?»⁷.

Los primeros protagonistas destacados son Josep Porter (librero y animador cultural), Remei Margarit (ama de casa, la única con formación musical clásica) y Josep Maria Espinàs (conocido novelista y conferenciante), que se dan a conocer colectivamente en 1962 bajo el nombre de *Els Setze Jutges* («Los Dieciséis Jueces»). Tomando como referente musical y estético la canción francesa –especialmente a Georges Brassens– antes que la italiana –considerada superficial y comercial– habían comenzado a componer diferentes canciones con letras propias, a traducir a poetas catalanes (especialmente a Salvat-Papasseit) y a ofrecer sus primeras intervenciones, limitadas al inicio a ámbitos muy reducidos hasta que ofrecen dos actuaciones públicas destacables en 1961. La primera es un recital de Josep

7. «Hem de cantar cançons, però nostres i fetes ara. Ens calen cançons que tinguin una actualitat per a nosaltres. Tothom n'ha cantades fins ara de les que podem anomenar de sempre, i d'aquestes, potser només les més conegudes (...) Ara bé, és greu que no se'n facin de noves, jo almenys no n'he sentides (...) Fixem-nos a França, què passa: de qualsevol tema, de qualsevol fet, important o no –això és igual– sorgeix una cançó: i quines cançons! Estem massa intel·lectualitzats? Tindrem por de cantar-les si en fem? (...) Us imagineu si com a França tinguéssim aquesta mena de trobadors com són els “chansonniers”, que anessin pels pobles i per tot el país cantant cançons nostres? Les cançons franceses, italianes, mexicanes i moltes d'altres, bé són escoltades per tothom! Però no vull ésser massa optimista. Potser amb el temps ho aconseguirem. De moment, per què no intentem de fer les nostres pròpies cançons i cantar-les?». Texto reproducido en Llorenç Soldevila i Balart, «La nova cançó», en *Història crítica de la música catalana*, ed. Francesc Bonastre i Bertrán y Francesc Cortès (Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2009), 422. Todas las traducciones son mías.

Guardiola, Miquel Porter (hermano de Josep) y el grupo Los Diábolos en el Centre Comarcal Lleidatà de Barcelona⁸. El segundo, considerado un hito principal en el nacimiento de la Nova Cançó, es el concierto de Porter, Margarit y Espinàs en el CICF de Barcelona⁹, en que ofrecen canciones propias, musicalizaciones de Salvat, traducciones de Brassens y de *Porgy and Bess*. Después de ser aceptados por la alta burguesía, los Jutges buscaron alcanzar espacios populares con recitales en fábricas y barrios obreros, así como en una enorme variedad de pequeños y medianos espacios. Paralelamente se verifica una creciente actividad cultural de promoción de la canción francesa y de la poesía catalana.

Els Setze Jutges fue incluyendo, a través de pruebas de admisión, nuevos miembros durante los años siguientes, hasta alcanzar la cifra de dieciséis. En 1962 se incorporaron Delfí Abella y el joven Francesc Pi de la Serra; en 1963, Enric Barbat, Xavier Ellies y Guillermina Motta. Posteriormente se añadirán al grupo Maria del Carme Girau, Martí Llauredó, Joan Ramon Bonet y Maria Amèlia Pedrerol, y entre 1965 y 1968, Joan Manuel Serrat y los conocidos como *Novíssima Cançó*: Maria del Mar Bonet, Rafael Subirachs y Lluís Llach. El grupo servía como herramienta para compartir recursos y facilitar la promoción de cantantes con actitudes y estilos claramente heterogéneos, pero que en un principio coincidieron en la necesidad de una promoción militante de la nueva canción al servicio de la normalización de la lengua catalana y la creación de un vehículo de expresión popular, tanto de entretenimiento como de intención expresiva y poética, crítica y contracultural.

Els Setze Jutges fueron los impulsores de un movimiento que crecía y se desarrollaba bajo múltiples formas. Raimon fue «descubierto» por los Jutges en 1962 y, rápidamente impulsado desde Barcelona, consiguió una popularidad masiva; su éxito en el V Festival de la Canción Mediterránea de 1963 con «Se'n va anar» obligó al régimen a presenciar la retransmisión de un tema en catalán en TVE y simbolizó el alcance de una innegable dimensión popular del movimiento (muchos entendieron el festival como un suerte de plebiscito sobre el uso de la lengua) a la vez que evidenciaba las implicaciones políticas del fenómeno y

8. Centro Comarcal Leridano de Barcelona. Se trata de una asociación recreativa y de promoción cultural fundada en 1927.

9. Centro de Influencia Católica Femenina. Se trataba de una institución establecida con el objetivo de introducir a la mujer en las corrientes culturales –y religiosas– contemporáneas, y organizaba para ello eventos y cursos. También ofrecía espacios formativos profesionales muy populares entre las mujeres de clase alta. El CICF desarrolló una labor de conservación y difusión de la cultura catalana como parte de un amplio movimiento de resistencia cultural.

comenzaba a movilizar el aparato de la censura. La Nova Cançó fue encontrando espacios en los festivales de canciones, en las publicaciones escritas y, a partir de 1963, también en algunos espacios efímeros en la radio; las actuaciones sucesivas desde finales de 1964 en el Palau de la Música Catalana certifican el éxito y la normalización del movimiento cultural, y muchos cantantautores emprenden carreras musicales profesionalizadas y exitosas. Su difusión estuvo directamente vinculada a la creación del sello discográfico Edigsa, cuya cabeza visible fue el empresario y promotor cultural Ermengol Passola. En 1965 lideró una escisión de la que nacerá la segunda discográfica dedicada al disco en lengua catalana y dará cabida a otras formas musicales además de a cantautores. También fundará La Cova del Drac, célebre local dedicado a la promoción de espectáculos en catalán.

Como recuerda Vázquez Montalbán, «la Nova Cançó nació en estas circunstancias como un esfuerzo típicamente populista de un grupo de burgueses, plenamente culturalizados, algunos universitarios (...) [que] querían replantear el hecho de su propia lengua», y sobrevivió y logró desarrollarse gracias a una combinación de factores: de un lado, el apoyo incondicional que le prestó la pequeña burguesía catalana y que la integró como una herramienta al servicio de las reivindicaciones catalanistas; de otro, la singularidad de Raimon, que evitó que la cançó quedase relegada a la marginalidad y le proporcionó una gran aceptación y alcance entre el público, además de conectar con claridad con los sectores críticos y con la resistencia antifranquista y de llegar a otros sectores más ajenos a un fenómeno catalán, como obreros inmigrados y, más adelante, el gran público en todo el Estado español; por último, el afianzamiento del cantante comercial, «con todos los requisitos de plataforma y sex-appeal: caso Serrat, Núria Feliu o Salomé»¹⁰.

En 1968 el género se encontraba ya plenamente aceptado por el público y surgió una gran cantidad de nuevos cantautores como el Grup de Folk de Maria del Mar Bonet, Pau Riba y Jaume Sisa; estos dos últimos representarán además los inicios del diálogo de la cançó con la cultura hippie, la psicodelia y el rock. Al mismo tiempo, se retiraron los pertenecientes a la primera generación (Porter, Abella, Margarit y Espinàs, que aparentemente habrían planificado desde el principio su retirada cuando se hubiera verificado el éxito de la Nova Cançó como movimiento cultural¹¹). Otro acontecimiento acabará por consagrar a 1968 como

10. Manuel Vázquez Montalbán, *Antología de la Nova Cançó catalana* (Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968), 27.

11. Además de las declaraciones de Porter ya reproducidas, véanse las de Josep Maria Espinàs en Francesc Bellmunt, Àngel Casas y Tomás Pladevall, *La nova cançó*, dir. Francesc Bellmunt (Barcelona: Profilmes, S.A., 1976), DVD.

punto de inflexión histórico: el paso de Serrat, entonces ya ídolo de masas, al bilingüismo, hecho que producirá una verdadera conmoción en el mundo de la cançó. La «bomba Serrat» admite muchas lecturas y articula muchos discursos e interpretaciones en la historiografía, pero sin duda evidencia la enorme heterogeneidad existente en el mundo de la cançó y la consolidación de algunos cantautores catalanes como fenómenos de masas en torno a los cuales se afirma el fenómeno *fan* en todo el Estado. También polariza los posicionamientos ideológicos y evidencia un panorama musical en que la Nova Cançó quedaba escindida en canción de «rigurosa protesta» (con Raimon, Pi de la Serra y Ovidi Montllor a la cabeza), canción comercial de calidad (representada por Serrat), y cantantes singulares como Barbat, Motta y Llach o en fase de disgregación (Riba, Bonet, Els tres tambors...). Suele considerarse que esta diversificación, unida al triunfo de la canción catalana y a su relativa normalización, implica que 1968 es el año en que la Nova Cançó deja de existir y se convierte en «Canción Catalana, a secas, con varias vías de posible recorrido»¹².

Desde finales de la década de los sesenta, y con especial intensidad a mediados de los setenta, eclosionaron agrupaciones muy similares a Els Setze Jutges en todo el Estado español. En el resto de territorios catalanoparlantes, particularmente en Valencia, Baleares y el norte de Cataluña, se intentaron reproducir estructuras de Cançó genuinamente autóctonas y no dependientes de los canales de producción y recepción centralizados en Barcelona, y nacieron agrupaciones como Estrop en Badalona, el grupo Guillem de Cabestany en la Cataluña Norte y el colectivo Can-64 en Lleida. De la misma manera, la historiografía identifica otros movimientos colectivos de cantautores en España que tendieron a la mimesis de los fundamentos identitarios de la Nova Cançó: la creación de una canción popular propia –en su caso, en lengua autóctona–, con o sin contenido político o de crítica social.

Mientras que para muchos se trata de movimientos epigonales, imitaciones de un modelo exportado a partir del ejemplo catalán, varios autores destacan las relaciones de estos grupos con iniciativas culturales, literarias y artísticas surgidas de manera independiente aunque con similar carácter contracultural o subversivo. Así, en 1964 se registraba la primera grabación de una canción en lengua vasca: el grupo Ez Dok Amairu fue la cabeza visible, entre 1966 y 1972, de un movimiento de promoción de la lengua y la literatura del euskera y de reivindicación social en el que despuntaron Benito Lertxundi, Jorge Oteiza y Mikel Laboa.

12. Miquel Porter, citado en Miquel Pujadó, *Diccionari de la cançó: d'Els Setze Jutges al rock català* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2000), 34.

Como reflejo explícito de la influencia de Els Setze Jutges y Ez Dok Amairu nació en Galicia el grupo Voces Ceibes, activo entre 1968 y 1975, que incluía a cantautores como Benedicto, Xavier, Guillermo Rojo, Xerardo Moscoso, Vicente Araguas y Miro Casabella. Otros movimientos destacados que respondían al impulso del compromiso ético, aunque más efímeros como colectividades y con un impacto social menor, fueron la Nueva Canción Castellana de Luis Eduardo Aute, Rosa León, Luis Pastor y Elisa Serna y, posteriormente, el Grupo Canción del Pueblo en Castilla. Otros grupos con menor presencia en la historiografía son Chinchecle en Aragón, Canciu Mozu Astur en Asturias, Manifiesto Canción del Sur¹³ en Adalucía y Manifiesto por una Cultura Popular Canaria en Canarias¹⁴. Además de estas agrupaciones, la historia de la canción en España no puede explicarse sin considerar a figuras aparentemente aisladas pero de la mayor relevancia, entre las que sobresale Paco Ibáñez.

2.2 Perspectiva general

La intención de esta sección es establecer una crítica historiográfica sobre el fenómeno de la canción de cantautor, tanto la que aborda el ámbito cultural y geográfico catalán como la que considera la totalidad del Estado español. En buena parte de estas publicaciones predomina un tipo de historia narrativa sobre los orígenes de la Nova Cançó y su difusión como modelo a imitar por la península que, establecida muy tempranamente a finales de la década de los sesenta, fue consagrada con las primeras obras de referencia que se publicaron durante la Transición y ha sido constantemente reproducida hasta nuestros días. Es con esta ortodoxia narrativa con la que pretende dialogar la valoración historiográfica, intentando evidenciar los vacíos que produce y algunas de sus contradicciones, pero también destacando las ventanas a perspectivas alternativas que abren algunas de las obras discutidas y analizando la discrepancia discursiva existente.

13. Fernando González Lucini, *De la memoria contra el olvido: Manifiesto Canción del Sur* (Sevilla: Fundación Autor, 2004).

14. Fernando González Lucini, *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor: 1963-1997* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), 29-30.

2.2.1 Primeras antologías y obras de referencia

Sin excepción, la historiografía sobre los cantautores durante el tardofranquismo ubica como piedra angular a la Nova Cançó catalana, un fenómeno cuya relevancia cultural, social y política impulsó en 1968 a Manuel Vázquez Montalbán a la redacción de un «reportaje cultural informativo, dirigido preferentemente al público de habla castellana (...) realizado en un momento de interés público en toda España por la Nova Cançó (...) [y con el propósito de] convertir la Nova Cançó y algunas de sus implicaciones, las más interesantes, en un hecho comunicado, advertido, en condiciones de ser aprehendido»¹⁵. El grueso del volumen consta de una selección de letras de canciones acompañadas de una traducción al castellano y de entrevistas a seis de sus protagonistas, formatos habituales en las obras divulgativas que proliferarán durante las dos décadas posteriores, pero incluye también otros dos elementos relevantes.

El primero de ellos es el estudio que el propio Vázquez Montalbán efectúa a modo de introducción, centrado en la importancia de los medios de comunicación audiovisuales de masas (el cine desde 1940, la radio en los cincuenta y la televisión en los sesenta) en el dominio cultural, lingüístico y emocional ejercido por el régimen franquista: «es imposible, absolutamente imposible historiar las condiciones objetivas y subjetivas del pueblo español a partir de 1939, sin historiar el monopolio lógico-sentimental-sensorial que sobre él han ejercido los medios de comunicación y culturización de masas (...) estos medios se han convertido en nuestro siglo en los instrumentos idóneos que el Estado utiliza para configurar la opinión pública y finalmente uniformar la conciencia nacional»¹⁶. El autor ensaya una caracterización general de la canción anterior a la llegada de la Nova Cançó que predominaba en los medios de comunicación, especialmente en la radio. Si en los años cuarenta las canciones populares recogían la frustración, tristeza y amargura de la posguerra, en los cincuenta habrían sido «desplazadas violentamente por la irrupción de optimismo que llegó tras la supresión del Racionamiento» con canciones omnipresentes en la radio como «La Conga del Canuto», «Tengo una vaca lechera», etc. Paulatinamente se impuso un nuevo género al servicio indiscutible de la férrea política estatal, unitaria y homogeneizadora en lo político, moral, identitario y lingüístico: «la radiodifusión ejerció a partir de entonces [1939] una dictadura sentimental y propagandística sobre el pueblo español (...) también [a través de] las canciones», ejerciendo una uniformización «sin

15. Vázquez Montalbán, *Antología de la Nova Cançó catalana*, 9.

16. *Ibíd.*, 17.

distinción de clases, sexo ni estado civil. Obedecían a las mismas consignas percibidas en los libros, la enseñanza, en la prensa (...), [a] la eliminación de toda idea de conflicto a cualquier nivel»¹⁷. Todas las obras discutidas caracterizan el estilo de canción dominante en los años cincuenta como intencionadamente insustancial y evasivo. El término más empleado –y siempre celebrado– que emplean los autores citados es *nacional flamenquismo*, acuñado en 1972 por Francico Almazán desde su tribuna en la revista *Triunfo*¹⁸, un estilo que, formado a partir de ciertos rasgos del flamenco y la copla, habría sido «estratégicamente diseñado y apoyado por los guardianes del régimen para establecer una expresión folklórica de índole estatal que fuera, a la vez, “típica”, lo más intrascendente posible y exportable»¹⁹.

El otro elemento de interés en la obra de Vázquez Montalbán es el espacio dedicado a la narración de los orígenes de la Nova Cançó por parte de Josep Porter i Moix, uno de los pioneros que no vacila en atribuirse la paternidad del movimiento:

«[Lluís Serrahima y yo] hablamos del problema del distanciamiento cultural que padecía la cultura catalana. Por una parte, la cultura con mayúscula del Institut d'Estudis Catalans y los intelectuales “reconeguts”. Por otra, la cultura popular, fuertemente castellanizada, sin medios de difusión en catalán destinados al consumo de masas (...) Nos encariñamos con la idea de manifestarnos a través de la canción (...) La defensa de la cultura catalana, la identificación con su supervivencia y “normalización” no podía quedar reservada a una minoría de elegidos. Es más, ninguna eficacia tendría su gestión si no arraigaba en el interés del pueblo (...) Poca gente sabe que el grupo de burgueses que iniciamos la “nova cançó” habíamos previsto y programado... ojo con la palabra... programado todo su desarrollo inicial (...) Te he dicho que programamos lo que se podía hacer. Es cierto. Era algo así como inventar un género de cultura de masas, porque no existía en nuestra lengua la canción popular. Existía la canción tradicional (...) pero ahora la capacidad receptiva de nuestro pueblo estaba conformada por otras musicalidades. Era preciso inventarnos una nueva canción catalana a partir de las fuentes de la música pop entonces dominantes. Eso quería decir que debíamos partir de la canción francesa, los espirituales negros, el jazz y la canción italiana en 1958 dominantes en toda España. Por nuestra culturización, incluso por nuestra condición sociológica, tendíamos a copiar, a calcar la canción francesa. Brassens nos deslumbraba. León Ferré, Brel más tarde... en fin. No teníamos otra posible tradición inmediata

17. *Ibíd.*, 22-23.

18. Francisco Almazán Marcos, «50 años de nacional flamenquismo», *Triunfo* 510 (julio de 1972): 32-35.

19. González Lucini, *Crónica cantada de los silencios rotos*, 51.

(...) Queríamos una canción apta para ser cantada por el pueblo, cantada en su idioma. Así, de esta manera se toparía cotidianamente con la existencia objetiva de una lengua propia, que no solo servía para la conversación, sino también para expresar una sentimentalidad, unas ideas, una concepción de la vida y de los demás»²⁰.

La cita recoge algunos de los elementos más relevantes de lo que la historiografía establecerá como fundamentos vertebradores de los orígenes de la Nova Cançó: la *programación* calculada de la eclosión de todo un fenómeno cultural, social y político por parte de un pequeño grupo de miembros de la burguesía catalana, importantes animadores culturales en la Cataluña de la posguerra; el doble propósito de estos impulsores de que la canción sirviese como herramienta para normalización de la lengua catalana –relegada entonces al ámbito privado– y como movimiento contrahegemónico llamado a contestar la aparente normalidad impuesta en el ámbito cultural, materializada en los géneros musicales impulsados desde los medios de comunicación masivos; por último, el uso consciente de los géneros musicales accesibles en 1958: la canción italiana, muy presente gracias a la popularidad y importancia mediática del Festival de San Remo, el jazz y, especialmente, la canción francesa de Brassens, Brel y Ferré, difundida y aceptada entre una cierta intelectualidad de extracción socio-económica media-alta. Retomaré estos elementos, en que las obras posteriores profundizan, así como otras de las apreciaciones y de los postulados de Vázquez Montalbán.

Después de este primer acercamiento, plural y de urgencia, a la Nova Cançó, habremos de esperar hasta 1976 para encontrar la primera monografía de referencia sobre el fenómeno, publicada por el periodista Jordi Garcia-Soler²¹, autor dedicado a la crítica musical de la canción catalana desde 1964 en publicaciones como *Tele/eXpres*, *Tele-estel*, *Imagen y Sonido*, *La Vanguardia*, *Tele-Guía*, *Mundo Joven*, *ABC* y, especialmente, *Serra d'Or*, *Triunfo*, *Diario de Barcelona* y *Avui*²². Es, por tanto, un protagonista de la Nova Cançó entendida ampliamente como un movimiento cultural. Veinte años después, Garcia-Soler publicaría una revisión de su obra, una «crónica apasionada»²³ que conserva el mismo estilo ensayístico y personal. Después de certificar la «muerte de la Nova Cançó» durante la Transición, dedica una buena parte de su atención al *rock català*, movimiento,

20. Vázquez Montalbán, *Antología de la Nova Cançó catalana*, 11-13.

21. Jordi Garcia-Soler, *La nova cançó*, 2ª ed (Barcelona: Edicions 62, 1976).

22. *Ibíd.*, 9.

23. Jordi Garcia-Soler, *Crònica apassionada de la Nova Cançó: vint anys després* (Barcelona: Flor del Vent, 1996).

como veremos, que los cronistas catalanes generalmente entienden como relevo, al menos desde un punto de vista sociológico, del declinante movimiento de los cantautores. La obra de 1976 fue publicada en Edicions 62, editorial fundamental para comprender el *boom* del libro en catalán durante los sesenta. Es la primera y quizá más representativa obra de la tradición historiográfica que privilegia la visión de la Nova Cançó como un movimiento de defensa de la lengua y de construcción de los *Països Catalans*: «está clarísimo que la nova cançó se planteó como un movimiento de reivindicación de la lengua y la cultura catalanas ante una situación opresiva, como movimiento de resistencia ante quienes negaban la existencia de los Países Catalanes como identidad política específica (...), que ha tenido que moverse y aún se mueve fuera de los canales convencionales y que se ha guiado siempre por unos objetivos de servicio consecuente, eficaz e insobornable a los intereses de toda nuestra colectividad nacional»²⁴. Inscrito en plena transición desde la dictadura, el libro de Garcia-Soler busca hacer de la Nova Cançó un referente político legitimador de unas aspiraciones no solo nacionales, sino también democráticas y cívicas: «la Nova Cançó ha sido nuestro portavoz comunitario más genuino y eficaz. Y eso no es nada extraño, ya que en el canto de los pioneros ya podíamos escuchar, aunque fuese aún soterrado, este grito catalanísimo y democrático que ahora es el clamor de todo un pueblo: “Libertad, Amnistía y Estatuto de Autonomía”»²⁵. Incluye, además, el primer compendio biográfico de cantautores y grupos, inaugurando así una tradición, la del diccionario, que ha seguido existiendo hasta nuestros días²⁶.

Para muchos representantes del mundo de la cultura catalana se abre durante estos años de transición una ventana al impulso constructor nacional y la historiografía sobre la canción así lo evidencia. También en 1976 se difunde en todo el

24. «És claríssim que la nova cançó es va plantejar com a moviment de reivindicació de la llengua i la cultura catalanes davant una situació opressiva, com a moviment de resistència enfront dels qui negaven l'existència dels Països Catalans com a identitat política específica (...) que s'ha hagut de moure i es mou encara fora dels canals convencionals i que s'ha guiat sempre per uns objectius de servei conseqüent, eficaç i insubornable als interessos de tota la nostra col·lectivitat nacional». Garcia-Soler, *La nova cançó*, 106-107.

25. «la nova cançó ha estat el nostre portaveu comunitari més genuí i eficaç. I això no és gens estrany, puix que en el cant del peoners ja podíem sentir, ni que fos encara soterrat, aquest crit catalaníssim i democràtic que ara és el clam de tot un poble: “Llibertat, Amnistia i Estatut d'Autonomia”». *Ibíd.*, 108.

26. El más actual y completo, derivado de la tesis doctoral de su autor y que incluye una historia de amplio alcance de la Nova Cançó hasta el año 2000 que cuenta con un tratamiento histórico somero de la industria discográfica catalana y los medios de comunicación, es Pujadó, *Diccionari de la cançó*.

Estado el primer documental de Francesc Bellmunt, rodado en catalán y dedicado precisamente a la Nova Cançó²⁷. Se trata de un filme que aún es producto de la dialéctica con la censura («nuestra intención era la de hacer un puro reportaje del momento de la canción catalana, situada en su contexto social, cultural, político y económico con el matiz, importante, de que fue ideada en abril de 1975, es decir, que ahora se podría hacer otra película muy distinta»²⁸), pero que aún así evidencia con claridad la vertiente politizada y contestataria vinculada al público de cantautores como Raimon y Llach (que definen sus conciertos como «actos políticos» y «de reafirmación»). El documental presenta testimonios de los principales cantautores y, significativamente, de algunos de los principales representantes del mundo del arte, la lengua y en general la intelectualidad catalana (Vázquez Montalbán, Jaume Perich, Joan Miró, Salvador Espriu, Josep María Llompart, Marcel Oms o Joan Fuster, pero también el *banquero* Jordi Pujol o el futbolista Carles Rexach; predominan destacados catalanistas –o claros símbolos de catalanidad–, con una presencia destacada de miembros del PSUC o su entorno). De clara vocación pancatalanista, el documental da cabida –y en esto se trata de un caso singular– no solo a la *Cançó Valenciana* sino también a cantautores de Baleares²⁹, Andorra y la Cataluña Norte, hoy en general olvidados.

El mismo año ve la luz la primera monografía sobre Luis Eduardo Aute, Pablo Guerrero, Julia León, Rosa León, Luis Pastor y Elisa Serna, cantautores en lengua castellana que López Barrios agrupa como un colectivo coherente bajo la denominación común de «Nueva Canción en castellano»³⁰. Este autor, escritor y periodista se acoge al modelo de surgimiento de los cantautores en España mejor establecido en la bibliografía, a saber: que el impulso original de la Nova Cançó en Cataluña encontró su eco en diferentes regiones de la Península Ibérica, particularmente, aunque no solo, allí donde existen lenguas diferentes al castellano, y en ellas se desarrollaron movimientos inspirados en el fenómeno

27. Bellmunt, Casas y Pladevall, *La nova cançó*.

28. Ángel S. Sánchez-Harguindey García-Mon, «“La nova cançó” y el cine-reportaje. Entrevista con Francesc Bellmunt y Angel Casas», *El País* (23 de noviembre de 1976), http://elpais.com/diario/1976/11/23/cultura/217551606_850215.html.

29. Sobre los cantautores en Baleares, en realidad, existe una publicación muy notable, cuyo perspectiva cultural y social se encuentra en permanente diálogo con los vínculos con la Nova Cançó catalana, aunque se trata de una publicación interpretativa y de estilo ensayístico: Bartomeu Mestre i Sureda, *Crònica de la cançó catalana* (Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1987).

30. Francisco López Barrios, *La nueva canción en castellano: Luis Eduardo Aute, Pablo Guerrero, Julia León Rosa León, Luis Pastor, Elisa Serna* (Madrid: Júcar, 1976).

catalán que compartirían con él la intención de recuperar tradiciones musicales y literarias marginadas por la dictadura y articular de forma más o menos consciente un proceso de resistencia cultural. El planteamiento de López Barrios ya evidencia ciertas inconsistencias en este modelo, pues da a entender que un cantautor como Paco Ibáñez es producto del éxito y la difusión de la Nova Cançó en España cuando la cronología evidencia que había comenzado a musicalizar poemas desde al menos 1956. Este primer acercamiento de López Barrios vio la luz en Ediciones Júcar, fundada por Silverio Cañada, librero dedicado a la venta clandestina de libros de importación. La editorial, en conflicto permanente con la censura, dedicaba parte de sus esfuerzos a la publicación de obras de pensadores de izquierda, poetas internacionales y sociólogos. Su colección *Los Juglares* ejerció una importante labor de difusión de cantautores catalanes, españoles y extranjeros, así como músicos o grupos de pop y rock, durante los años setenta (y hasta 1998), con al menos 56 monografías publicadas, algunas de las cuales fueron reeditadas hasta entre cuatro y seis ocasiones, todo lo cual da buena cuenta de la aceptación social y el nivel de consumo de estas publicaciones. En esta colección se encuentran también los seminales «apuntes para la historia» de la canción de Víctor Claudín que se discuten más adelante.

La antología de canciones de Jean-Jaques Fleury³¹, publicada en dos volúmenes una década después de la de Vázquez Montalbán, representa el interés que muchos autores muestran hacia la articulación del mundo de la canción con el folklore y con la temática social. La clasificación de las letras que propone incluye categorías como «el cantor», «el poeta», «ciudad y campo», «la emigración» o «la juventud». Sin excluir categorías vinculadas a la guerra, la opresión y la resistencia o la dictadura vista en retrospectiva, Fleury es un autor que destaca el vínculo con la poesía y con el carácter popular de las canciones. La principal pugna que protagonizan los cantautores es, a su juicio, una «lucha humanista» más que política.

2.2.2 Obras divulgativas y crónicas periodísticas

Durante la década de los ochenta se constata una verdadera explosión de obras divulgativas de consumo masivo sobre la canción tanto en Cataluña como en España. Generalmente, se trata de crónicas o reportajes de estilo biográfico acompañadas de abundantes fotografías, que abordan el mundo de la canción

31. Fleury, *La nueva canción en España*.

desde las individualidades de sus protagonistas más célebres³². Paralelamente, continúa publicándose la citada colección *Los Juglares* de Ediciones Júcar, que entre 1980 y 1985 edita o reedita un total de 60 volúmenes. Este estilo de publicación se encuentra también, ocasionalmente, en las décadas posteriores³³.

La mencionada *Canción de autor en España (apuntes para su historia)*, de Víctor Claudín³⁴, combina dos tipos de acercamientos. Por una parte, una amplia sección de corte biográfico (la mayor parte del volumen se compone de capítulos que separan el mundo de la canción de cantautor por ámbitos geográficos y entradas que corresponden a cantantes o grupos en un tono periodístico y divulgativo, e incluye entrevistas y declaraciones), con la particularidad de que, publicada en 1982, es la primera obra en la historiografía que incluye en sus entrevistas declaraciones abiertas en materia de política, así como relatos de las distintas relaciones entre algunos cantautores y la resistencia antifranquista (particularmente relaciones de algunos cantantes con células del PCE). Pero además Claudín efectúa una inmersión de calado en el estudio del papel de la industria discográfica: detalla en particular el nacimiento de nuevos sellos discográficos a finales de los años sesenta, así como las transformaciones de oferta y demanda en el panorama musical comercial, y es el primero en ofrecer datos sobre las relaciones económicas entre industria y cantautores. También estudia el papel de la radio en la introducción de la canción francesa, el rock internacional y el folk estadounidense, pero sin duda su mayor mérito es el estudio en detalle de evolución de las publicaciones escritas en el entorno del cambio de década de los cincuenta a los sesenta. Claudín discute las condiciones de nacimiento de publicaciones periódicas, revistas y magazines, su auge a lo largo de los años sesenta y la diversidad de sus públicos, y analiza su importancia como medios de difusión de nuevos estilos musicales y de divulgación de la canción en España.

En 1984 se publica la primera obra, reeditada en 1989, de Fernando González Lucini³⁵, el más prolífico escritor dedicado a la canción en España. Se compone de cuatro volúmenes que compendian una extensa antología, producto del examen de más de 4000 canciones creadas entre 1963 y 1983, e incluyen relaciones de

32. Se encuentran publicaciones elaboradas y ampliamente difundidas, como Joan Ramon Mainat, *Tretze que canten* (Barcelona: Mediterrània, 1982), hasta divulgaciones de edición extremadamente informal, como Agustín García Alonso, *Quién es quién en la canción* (Aranguren: El Paisaje, 1983).

33. Jordi Turtós y Magda Bonet, *Cantautores en España* (Madrid: Celeste, 1998).

34. Claudín, *Canción de autor en España*.

35. Fernando González Lucini, *Veinte años de canción en España (1963-1983)* (Madrid: Grupo Cultural Zero, 1984).

cantautores y canciones organizadas mediante distintos criterios clasificatorios que resultan de enorme utilidad para el estudio de las canciones por temática. Para entonces la canción se consideraba ya un fenómeno cultural agotado y hacia el que los escritores quieren dedicar un esfuerzo de preservación: «que la canción, como realidad y como aportación cultural, no se pierda». Lucini publicará decenas de obras sobre la canción de tipo antológico y ensayístico, entre las que destaca *Crónica cantada de los silencios rotos*³⁶ y, muy especialmente, *...Y la palabra se hizo música*³⁷. Se trata de una monumental obra en dos volúmenes que le fue encargada por la Fundación Autor, en su calidad de principal cronista, compilador y arqueólogo de la canción, con el fin de establecer *la* obra de referencia sobre la materia, y sus más de mil cien páginas conforman la publicación más ambiciosa que existe en cuanto a la inclusión de movimientos y protagonistas de la historia de la canción en España. Repleta de material fotográfico y análisis de letras de las canciones, el tratamiento sigue privilegiando, sin embargo, el estilo biográfico y la crónica periodística.

2.2.3 Tratamientos académicos y nuevas perspectivas

El primer tratamiento netamente académico relevante –en este caso desde la filología catalana– tuvo que esperar al año 1993, de la mano de Llorenç Soldevila³⁸. Se trata de un extenso volumen derivado de una revisión de la tesis doctoral del autor. Soldevila discute y establece criterios para la división cronológica de la Nova Cançó (1958-1968, 1969-1975, 1976-1987) y la inclusión o exclusión de cantantes de su estudio, y define para cada periodo establecido un marco histórico-cultural y un análisis biográfico y estético de los principales protagonistas, pero además aborda un conjunto de categorías que no habían sido tratadas con el rigor y la sistematicidad con que las presenta Soldevila en este «balance cultural» de la Nova Cançó entre 1958 y 1987: los festivales, los locales de conciertos, las casas discográficas, la radio y la televisión, las relaciones entre los letristas, los compositores y los arreglistas, y el papel de las orquestas y los acompañantes. Aborda también la relación de la canción con el *rock català*, un estudio poético de ciertos cantantes destacados y unos extensos anexos que incluyen una abundante discografía, cronologías bibliográficas de cantantes y grupos, numerosas relaciones de adap-

36. González Lucini, *Crónica cantada de los silencios rotos*.

37. Fernando González Lucini, *...Y la palabra se hizo música: la canción de autor en España* (Madrid: Fundación Autor, 2006).

38. Soldevila i Balart, *La nova cançó, balanç d'una acció cultural*.

taciones y musicalizaciones de materiales literarios o populares, extranjeras o no, reproducciones de documentos de interés (incluidas las presentaciones de discos de autores relevantes) y una relación de actuaciones en recitales, estadísticamente analizada, en los periodos 1972-1974 y 1983-1984. En el ámbito de la recepción, presenta también un breve (pero pionero) estudio diacrónico de la labor de apoyo y difusión realizada por los medios escritos (publicaciones generalistas mensuales y semanales, revistas especializadas, publicaciones juveniles y diarios, tanto en catalán como castellano) y algunos apuntes que repasan la relación con la Cançó de intelectuales y artistas, historiadores, cronistas, publicistas y críticos.

Esta obra supone la mejor aproximación que existe al tratamiento de la Cançó desde el análisis de la producción, el consumo y la difusión. Sus fuentes son los archivos personales de aquellas figuras que cuentan con uno (Josep Porter, Raimon y Pau Riba) y el «vaciado minucioso» de las publicaciones periódicas *Destino*, *Triunfo*, *Serra d'Or*, *Tele-estel*, *Oriflama*, *Gorg*, *Presència*, *Canigó*, *Mundo*, *Arreu*, *L'Hora*, *El Món* y *El Temps*. Otras publicaciones, así como todos los diarios utilizados, fueron consultados a través de los archivos, pero no vaciados. En líneas generales coincido con la crítica al estado de la cuestión que efectúa Soldevila. Considera que las obras publicadas sobre la Nova Cançó están caracterizadas por «el análisis parcial de algunos aspectos básicos y el poco rigor crítico a la hora de seleccionar los verdaderos protagonistas del fenómeno (...) [o son] el resultado de la pugna interpretativa de sus respectivos autores»³⁹. Entiende que no se ha publicado ninguna historia exhaustiva ni rigurosa, incluyendo en esta consideración las obras consagradas de Garcia-Soler y Mestre i Sureda, así como la ambiciosa historia del mismo Josep Porter⁴⁰, que considera escasamente documentada cuando no inexplicablemente desinformada, errónea y deformada. Asimismo, critica los defectos de las antologías publicadas, entre ellas las citadas publicaciones de Vázquez Montalbán, Joan Ramon Mainat, Jean-Jaques Fleury y González Lucini. También destaca su compilación de referencias a estudios académicos –tesis y tesinas universitarias– extranjeros entre 1973 y 1986, que valora en general como esquemáticos y superficiales, con estudios históricos, culturales y políticos destinados a un público extranjero carente de formación en antecedentes.

Todo lo mencionado nos permite valorar el estudio de Soldevila como el aná-

39. «L'anàlisi parcial d'alguns aspectes bàsics i el poc rigor crític a l'hora de seleccionar els veritables protagonistes del fenomen (...) [o són] el resultat de la pugna interpretativa del respectius autors». Soldevila i Balart, *La nova cançó, balanç d'una acció cultural*, 19-20.

40. Josep Porter i Moix, *Una història de la cançó* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1987).

lisis histórico-cultural de alcance amplio más sólido y riguroso publicado hasta el momento; no obstante, él mismo asume que su trabajo no es definitivo y deja explícitamente las puertas abiertas al desarrollo, en particular, de las vertientes socio-histórica, literaria, musical y estética. En 2009 se responsabilizó de la sección dedicada a la Nova Cançó en la *Història crítica de la música catalana* editada por Francesc Bonastre y Francesc Cortès⁴¹ que no se caracteriza por un tratamiento crítico; el capítulo trata esquemáticamente los hechos más relevantes de los inicios del fenómeno y analiza las trayectorias profesionales de seis cantautores y algunos grupos. El mayor interés de esta publicación radica en la reproducción de algunos textos históricos claves (como los de Serrahima, Porter o Joan Fuster).

Después de 1993 encontramos una amplia tipología de publicaciones acerca de la canción. Por una parte, las publicaciones generalistas ya citadas sobre la cançó catalana o sobre la canción en España de González Lucini, Jordi Turtós y Magda Bonet, Miquel Pujadó y Llorenç Soldevila. Por otra, algunos estudios de distinta magnitud que abarcan ámbitos geográficos más atípicos de manera monográfica, como Cantabria⁴² y Andalucía⁴³, que tienen la virtud de proporcionar una base de historia factual geográficamente acotada pero no aportan a la historiografía nuevos elementos de análisis histórico-cultural. Por último, diversos trabajos académicos (artículos en revistas científicas, en su mayoría, pero también dos libros derivados de estudios universitarios) han visto la luz entre 1996 y 2010. Si bien algunos de ellos ensayan nuevamente una historia generalista o una caracterización del fenómeno de la canción catalana o del Estado español, predominan los acercamientos temáticos específicos a aspectos como la censura, la educación popular, la literatura y la poesía. Por este motivo daré cuenta de ellos en la sección posterior, donde también discutiré con más detalle algunos de los tratamientos temáticos de las publicaciones ya mencionadas.

Para finalizar esta caracterización historiográfica general es necesario mencionar *Ens calen cançons d'ara: retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*, una publicación colectiva de 2010 que evidencia un reciente auge del interés universitario sobre aspectos de la Nova Cançó vinculados a la producción («las compañías discográficas catalanas e industria discográfica en catalán durante la década de

41. Soldevila i Balart, «La nova cançó».

42. Irene Mandado Gutiérrez, «Treinta años de canción de autor en Cantabria: aproximación histórica, temática y musical», en *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología: Benicàssim, Villa Elisa, 23-25 de Mayo de 1997*, ed. Ramón Pelinski y Vicent Torrent Centelles (Sabadell: La mà de Guido, 1998), 205-218.

43. González Lucini, *De la memoria contra el olvido*.

los años sesenta»⁴⁴) y la recepción, en este caso, en el Estado español («la nueva canción vista y entendida fuera de Cataluña»⁴⁵). Ambos análisis se presentan estrechamente vinculados a los locales de recitales y conciertos y los medios de comunicación, tanto escritos como audiovisuales.

2.3 Ámbitos específicos

2.3.1 Nomenclaturas, definiciones y acotaciones cronológicas

Hasta ahora he utilizado de forma laxa diferentes denominaciones del fenómeno de la canción de cantautor. Sin embargo, el análisis de la diversidad de esas nomenclaturas y de las caracterizaciones a las que responden, lejos de la curiosidad o del interés filológico, evidencia las distintas articulaciones a que se presta la canción en los discursos historiográficos. Es significativo que muchos autores hayan dedicado esfuerzos a definir y acotar su objeto de estudio y a discutir en detalle la pertinencia de las nomenclaturas que defienden, frecuentemente en oposición explícita a otras, aun cuando en la práctica el objeto al que se refieren es el mismo. Como señala González Lucini, esa intención clasificadora fue «más necesaria para la “tribu” y para los críticos y analistas que para los propios autores»⁴⁶.

Los primeros términos utilizados por los pioneros de la Nova Cançó fueron «trovador» («trovador»), «joglar» («juglar») y el francés «chansonnier». Según Soldevila, Porter i Moix describía las canciones escritas por Serrahima como textos que contenían «algo del clásico *chansonnier* francés, del tradicional trovador provenzal y de nuestro juglar»⁴⁷, lo que evidencia la principal influencia declarada y evita la relación con el *cantautore* italiano. Además de las influencias musicales, estos términos articulan una relación con la tradición literaria y la oralidad que evidenciarán aún más las nomenclaturas «nueva juglaría» y «canción popular», que trataré separadamente después.

44. Puig, «Les companyies discogràfiques catalanes i la indústria discogràfica en català durant la dècada dels anys seixanta».

45. Eduardo López García, «La Nova Cançó vista i entesa fora de Catalunya», en *Ens calen cançons d'ara: retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*, ed. Javier de Castro (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2010), 169-180.

46. González Lucini, *Crónica cantada de los silencios rotos*, 30.

47. Soldevila i Balart, *La nova cançó, balanç d'una acció cultural*, 13.

La denominación más extendida, en particular en las primeras obras de referencia de González Lucini, Fleury, Antonio Gómez y Claudín es «canción de autor», que, al igual que «canción culta», se utiliza con el fin de destacar su oposición a la canción tradicional anónima. Aunque sigue siendo muy utilizada, algunos autores como Roberto Torres Blanco destacan la limitación del término para referirse a cantantes que musicalizan pocas, o ninguna, de sus obras. El término «canción protesta», defendido por Torres Blanco, acogería correctamente toda la diversidad de manifestaciones musicales de la canción de cantautor ya que da cabida a su

«condición más definitoria, a saber: todos los cantautores que, escribieran o no sus canciones, estuvieron inmersos en el movimiento de la “canción protesta” compartían una manifiesta disconformidad con el régimen político dictatorial, contra el que trataron de oponerse y luchar desde las armas que les eran propias: la música y la palabra»⁴⁸.

Para otros autores, sin embargo, «canción protesta» es un atributo «reductivo de un fenómeno absolutamente variado en matices, estilos, poéticas»⁴⁹ o afianza un «tópico presente con frecuencia y es el del cantautor “comprometido” y que refleja en sus letras cierto contenido social o político»⁵⁰. Otros términos con peor acogida son «canción social y antropológica», utilizada en las primeras obras de González Lucini pero abandonada posteriormente, y «nuevas canciones», propuesto en claro paralelismo con «nova cançó» pero impreciso cuando busca englobar la multiplicidad de manifestaciones en el Estado. En textos que enfatizan la relación con modelos de canción extranjeros encontramos «canción persuasiva» (en relación con la canción de la «vieja izquierda estadounidense») y «canción testimonial» (en relación con la obra de Víctor Jara y Quilapayún). Por su parte, David Shea, en un artículo en que aborda la canción de cantautor en el contexto de la historia del PCE, recurre a los términos «canción comprometida» y «canción popular politizada» para referirse a las canciones explícitamente empleadas por lo que denomina, empleando la noción de Gene Bluestein, *poplore*⁵¹: «aquellos cantautores que intentan añadir su voz a la lucha por los derechos humanos, la

48. Roberto Torres Blanco, «“Canción protesta”: definición de un nuevo concepto historiográfico», *Cuadernos de historia contemporánea* 27 (2005): 244.

49. Marcela Romano, «La canción de autor después de Franco: Reflexiones críticas sobre un objeto crítico», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 671 (2002): 14.

50. Mandado Gutiérrez, «Treinta años de canción de autor en Cantabria», 208.

51. Gene Bluestein, *Poplore: Folk and Pop in American Culture* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1994).

paz, la igualdad y la libertad»⁵².

Si hay disputa en torno a la denominación de la canción, para los cantantes existe consenso y el término «cantautor» es claramente el mejor establecido. Sin duda, se trata de un término que articula en el imaginario colectivo una gran cantidad de contenidos. Marcela Romano destaca entre ellos la funcionalidad eminentemente testimonial, el esfuerzo de creación individual y artística «en relación dialéctica con las matrices a menudo repetitivas de la canción del “consumo”» a partir de «una forma artística desarrollada y compleja, como compleja y adulta es la visión que ofrecen del mundo» que «jerarquiza la función autoral (...) dentro de un género instalado en los medios masivos, con su mecánica (general) de fabricación “en serie” y reivindica «la singularidad de una práctica artística con características artesanales, especialmente en lo que respecta al nivel formal de los lenguajes (verbal y musical) utilizados, y en las características ascéticas puestas en escena de los primeros recitales, centrados en la figura excluyente del cantante con su guitarra»⁵³.

Es cierto que la canción vinculada al cantautor puede interpretarse de manera reduccionista y excluyente como «un tipo de canción-texto, cargada de referencias y connotaciones testimoniales y políticas, de gran simplismo musical, instrumental y escenográfico»⁵⁴. Pero, pese a este riesgo, considero que el historial de usos y articulaciones del término «cantautor» le permite incluir mejor que cualquier otro la diversidad de figuras existentes y responder, en su uso habitual, a la definición, adecuadamente precavida, que de él da el DRAE («cantante, por lo común solista, que suele ser autor de sus propias composiciones, en las que prevalece sobre la música un mensaje de intención crítica o poética»). Habida cuenta de que el término cantautor parece responder mejor a una categoría inequívoca y ampliamente aceptada, y dado que el interés de nuestro objeto de estudio se centra en las articulaciones sociales, culturales y políticas del fenómeno antes que en el análisis literario o musical de las canciones, emplearé preferentemente «canción de cantautor» para referirnos a estas últimas.

El término «Nova Cançó» se utiliza invariablemente al tratar el caso catalán,

52. David Shea, «La canción comprometida en la Historia del PCE: el caso de Luis Eduardo Aute y su “caldo de cultivo”», en *Historia del PCE : I Congreso, 1920-1977*, ed. Manuel Bueno, José Hinojosa y Carmen García (Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, 2007), 601.

53. Marcela Romano, «Canción española del 60: denominaciones, prácticas, imaginarios», *Revista de estudios hispánicos* 23 (1996): 105.

54. Antonio Gómez, «Epílogo», en *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, volumen 2 (Madrid: Grupo Cultural Zero, 1984), 332.

pero no siempre para denotar el mismo objeto. Predominan tres posibilidades vinculadas a tres cronologías distintas, pues aunque todos los autores coinciden en señalar su inicio con las actividades de Raimon y los primeros Jutges, no hay acuerdo en señalar cuándo finaliza el fenómeno. Lo que resulta interesante de esta constatación es que las diferentes alternativas evidencian la primacía de una tendencia historiográfica concreta. Algunos cronistas, los menos, haciendo hincapié en la continuidad de una tradición musical cuyo principal objetivo es la reivindicación lingüística y cultural, incluyen bajo el paraguas de la Nova Cançó a cantautores, grupos de rock y otras manifestaciones musicales hasta los años noventa.⁵⁵

Para muchos otros la Nova Cançó, entendida principalmente como movimiento al servicio de la resistencia antifranquista, es un movimiento que habría desaparecido al perder sus objetivos inmediatos –y, por tanto, el apoyo de su público– tras la muerte de Franco. Los cantautores habrían servido hasta el momento como proveedores de espacios sociales de reconocimiento mutuo y reafirmación ideológica para un público politizado; los recitales habrían funcionado como rituales de consolidación grupal, espacios simbólicos de oposición al poder⁵⁶ que, a la muerte del dictador, habrían pasado a ocupar preferentemente la multiplicidad de géneros musicales en auge, los mítines de los partidos, ya legalizados, y otros espacios sociales politizados. Si la canción se explica principalmente a través de su función social de toma de conciencia, de participación y de generación de una identidad socio-política, la apertura de las libertades civiles parece explicar su crisis: «si ya habían cumplido su función, en mayor o menor medida, si no existía ya el “enemigo” común, el tipo de canción al que eran asociados no tenía sentido y ya no resultaban interesantes, ni escuchar o corear estas canciones suponía abanderamiento alguno a favor de una opción política progresista»⁵⁷.

En cambio, la mayor parte de la historiografía prima el punto de vista de la producción y el consumo y asume que «este término solo tiene sentido en los años de creación de la canción catalana moderna como movimiento, cuando las individualidades todavía no habían podido captar un público propio ni se habían podido crear estructuras mínimas de profesionalización»⁵⁸. Por tanto, la

55. Garcia-Soler, *Crònica apassionada de la Nova Cançó*.

56. Luis Mariano Torrego Egido, «La educación a través de la canción de autor», *Revista de educación* 338 (2005): 237.

57. Torres Blanco, «Canción protesta», 241.

58. «(...) aquest terme només té sentit en els anys de creació de la Cançó catalana moderna

Nova Cançó habría dejado de existir en 1968, año en que se evidencia una crisis de crecimiento, se disuelven Els Setze Jutges y algunos cantautores se confirman como profesionales y alcanzan una visibilidad y un reconocimiento en todo el Estado cualitativamente distinguibles. La Nova Cançó deja entonces paso a una canción catalana plenamente normalizada y diversificada en distintos itinerarios de desarrollo, que cuenta con una industria discográfica especialista bien establecida y con circuitos de promoción masivos, así como el alcance de los grandes medios de comunicación. Aquí utilizaré el término en este sentido.

2.3.2 Tradición, folklore y cultura popular

Las denominaciones «Nueva Juglaría» y «juglar» han cristalizado especialmente, según señala Marcela Romano, en ámbitos de competencia literaria: entroncan «con la tradición de la poesía oral, anónima, popular, de base eminentemente narrativa», si bien su producción es una oralidad «secundaria» que se reproduce y circula a través de la alta tecnología (radio, televisión y grabación). También es una oralidad más deliberada y formal, basada permanentemente en el uso de la escritura y del material impreso; el cantautor escribe primero y luego canta, de manera que depende de su «contacto (...) con la tradición de la literatura institucionalizada»⁵⁹.

Encontramos en la historiografía discursos que reivindican para los pioneros de la Nova Cançó el mérito de haber reencontrado de forma «natural» una cierta tradición trovadoresca occitana, una lírica tradicional que, coyunturalmente interrumpida por la irregularidad de uso de la lengua catalana, habría permanecido latente como una «disponibilidad circundante»⁶⁰ a la espera de ser materializada como manifestación cultural viva⁶¹. En general, este tipo de discursos teleológicos no aportan ninguna constancia factual que los soporte. Pero con independencia

com a moviment, quan les individualitats encara no habien pogut captar un públic propi ni s'havien pogut crear estructures mínimes de professionalització» Pujadó, *Diccionari de la cançó*, 11.

59. Romano, «Canción española del 60», 105-106.

60. Carlos Vega, «Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 3 (1979): una primera versión de este artículo fue publicada en Buenos Aires en 1966, inmediatamente después del fallecimiento de Carlos Vega, por la revista *Polifonía* (nº 131/132).

61. Este tipo de discurso que defiende una canción con «características antropológicas» se encuentra tanto en algunas de las primeras obras como en otras más cercanas. Véase Garcia-Soler, *La nova cançó*, 11-19; Pujadó, *Diccionari de la cançó*, 15-20.

de la participación de la tradición lírica juglaresca en los orígenes de la Nova Cançó, lo cierto es que el folklore fue uno de sus mediaciones más importantes.

El interés por la recuperación del folklore y el espíritu conservacionista que muestran muchos de los cantautores y movimientos colectivos vinculados a la canción pueden entenderse mediante la noción de folklorismo de Josep Martí⁶² como una forma advertida o inadvertida de creación de un patrimonio; es este carácter patrimonial el que le otorga prestancia y valor. Algunas reflexiones en la historiografía sobre esta práctica ubicua sitúan al folklore como objeto de una disputa simbólica y cultural entre el régimen y los cantautores (y folkloristas y musicólogos), que actuarían como agentes en la pugna por la hegemonía en la definición de la tradición, en su utilización y su resignificación⁶³. En un contexto en que «todo signo de identidad es sistemáticamente perseguido, las nacionalidades negadas [y] el folklore, la canción popular, las manifestaciones más puras y simples, enterradas, castradas o manipuladas vergonzosamente para su provecho por los círculos dominantes»⁶⁴, en definitiva, en un contexto de cultura y tradición oficializadas, la disputa por el folklore es una disputa identitaria. Así, además del Grup de Folk en Cataluña encontramos

«la labor realizada por gentes como La Bullonera en Aragón, que “quiere revitalizar la música misma siendo un puente entre ‘el viejo folklore estancado, sin evolucionar’ y la música más actual”, algunos cantautores vascos que “se iniciaron rescatando y recreando el folklore popular, tomando de los cancioneros (...) para enseguida ir evolucionando” o Los Sabandeños en Canarias, cuya labor musicológica de recuperación permitió el progresivo abandono de un folklorismo ajeno e impuesto “que llegaba desde la Península y que ignoraba y anulaba por completo toda una realidad social y cultural canaria propia y plural”»⁶⁵.

Algo similar pasa con el término «canción popular». Las publicaciones que emplean este término disputan efectivamente la definición de «pueblo». Para Marcela Romano, que efectúa una revisión historiográfica de esta denominación, «lo popular se desplaza hasta identificarse con el concepto (de filiación gramsciana) de “culturas no hegemónicas” enfrentadas con el aparato franquista, donde confluyen menos definidamente la clase media culta, intelectuales, universitarios,

62. Josep Martí, *El folklorismo: uso y abuso de la tradición* (Barcelona: Ronsel, 1996).

63. Víctor Claudín ilustra de forma muy gráfica esta oposición señalando los usos casi antagónicos del folklore por parte de los Grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina, por un lado, y folkloristas como Joaquín Díaz, por otro.

64. Claudín, *Canción de autor en España*, 21.

65. Torres Blanco, «Canción protesta», 235.

etc.»⁶⁶. Sin embargo, la autora critica que no se trata de un verdadero discurso popular en tanto no lo es su «origen» (burgués, universitario, vinculado a los partidos de izquierda y al campo intelectual), no lo es en su «destino» (ya que «si bien amplia considerablemente los circuitos de difusión de la poesía escrita (...) es, en la mayoría de los casos, una opción culta») y solo en parte lo es en «forma» (afirma que la recuperación de formas poéticas tradicionales y su acercamiento al coloquialismo son procedimientos «introducidos como mediaciones, es decir, como estrategias discursivas que pretenden crear un efecto de “espontaneidad” de la que en realidad carecen, pues detrás de ellas se encuentra la escritura como artificio y como imaginario» y que parte de las producciones se vinculan con prácticas «más herméticas que sociales», como «ciertas canciones “surrealistas” (...) de Lluís Llach o Luis Eduardo Aute»). En cuanto a sus contenidos, admite que «la canción “popular” nos habla de los padecimientos, alegrías, vivencias de sectores sociales desposeídos o, simplemente, de la vida cotidiana de la gente en general. En gran parte de sus letras, asume una actitud de denuncia contra las injusticias sociales, la falta de libertad, la pobreza, etc.». Sin embargo, pone en duda (sin profundizar en el análisis) si este tipo de temáticas son más aceptadas, en realidad, entre las clases medias intelectualizadas que entre las clases bajas.

El problema es que Romano parte de una noción de lo «popular» esencialista y reducida a lo estético, e ignora los numerosos y profundos debates sobre el concepto existentes en los estudios culturales y los estudios sobre música popular urbana⁶⁷. En cualquier caso, sus posiciones evidencian que «lo popular» es para los historiadores y críticos una mediación más a través de la cual establecer juicios de valor y autenticidad sobre la música. De la misma manera, pero con la intención opuesta, los pioneros de la Nova Cançó quisieron identificar sus canciones con «el pueblo» precisamente el poder movilizador de esta mediación y la asignación automática de valor (y prestigio) social y estético que su uso proporciona.

66. Romano, «Canción española del 60», 108-111.

67. Algunas de las obras más relevantes son Richard Middleton, «Locating the People: Music and the Popular», en *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (London: Routledge, 2003), 251-262; «Can we get rid of the 'popular' in popular music? A virtual symposium with contributions from the International Advisory Editors of Popular Music», *Popular Music* 24, 1 (2005): 133-145.

2.3.3 Poesía y movimientos literarios

La historiografía se ha ocupado con mucho interés de la vinculación entre la poesía y la canción de cantautor, y el modo de relación que más atención ha recibido es, sin duda, la musicalización de poetas. Es un lugar común en la historiografía, por ejemplo, la labor de recuperación poética de Paco Ibáñez y cómo «fue a partir de él cuando los cantautores, sobre todo los madrileños, se volcaron en musicalizar poemas rescatados de la literatura clásica castellana o poetas del siglo XX como Alberti, Machado, Miguel Hernández o Goytisolo»⁶⁸. En el caso de la Nova Cançó, es Llorenç Soldevila quien ha elaborado la relación más exhaustiva de letras y poemas musicalizados en catalán, así como adaptaciones de canciones extranjeras⁶⁹. Por su parte, Lluís Meseguer ha descrito una colección de posibles modelos de relaciones entre cantantes y escritores y ha efectuado un análisis cuantitativo de las 1338 canciones musicalizadas hasta 1987 sobre textos de poetas catalanes, que se cifra en la

«escasísima presencia de los clásicos y la Renaixença, musicalizaciones heredadas del modernismo y el novecentismo, valoración de los autores postsimbolistas y de piezas poco vanguardistas de los autores de vanguardia, opción por la poesía realista y existencial y participación de poetas y letristas coetáneos de los intérpretes»⁷⁰.

Más allá de estos listados y verificaciones cuantitativas, Meseguer y Romano son los únicos académicos que han intentado explicar por qué se produce esta intensa colaboración entre canción y poesía, por una parte, y por qué los cantautores escogen a unos poetas y no a otros, por otra. Significativamente, las respuestas se encuentran estrechamente relacionadas a los campos de difusión y consumo. Meseguer afirma que

«el predominio de los elementos pragmáticos sobre los estéticos es la explicación que *a posteriori* parece determinante para conjugar la unidad de la Nova Cançó y la variedad de las musicalizaciones aportadas. De acuerdo con el artículo de Joaquim Molas *Poesía y canción o una hipótesis de trabajo*, la crisis de la poesía

68. Mandado Gutiérrez, «Treinta años de canción de autor en Cantabria», 211.

69. Soldevila i Balart, *La nova cançó, balanç d'una acció cultural*, 507-568.

70. «Escasíssima presència dels clàssics i la Renaixença, musicacions heretades del modernisme i el noucentisme, valoració dels autors postsimbolistes i de peces poc avantguardistes dels autors d'avantguarda, opció per la poesia realista i existencial, i participació de poetes i lletristes coetanis dels intèrprets». Lluís Meseguer, «La nova cançó i l'escriptura lírica», *Caplletra: revista internacional de filologia* 22 (1997): 172.

como expresión escrita exigía la oralidad y la canción»⁷¹.

El aislamiento social de la poesía habría encontrado en la canción y el disco (Edigsa dedicó una colección íntegra a discos de poesía recitada, no musicalizada) disponibilidades de difusión, de la misma manera que una crisis similar en el este europeo socialista habría encontrado una salida en las recitaciones-espectáculo y las musicalizaciones de cantautores como Vladimir Vysotsky y Bulat Okudzhava (igualmente influido, por cierto, por Brassens). La unión de canción y poesía, por tanto, se explicaría gracias a una «complementariedad de canales, de público y de finalidades de la poesía escrita y la canción», y la poesía difundida a través de los canales propios de la canción se reorientaría con ello a las necesidades de «unas masas que hasta ahora han vivido casi al margen de la creación artística culta».

Es frecuente que la historiografía explique, y que lo haga razonadamente, que muchas elecciones son simbólicas y responden a la reivindicación de la figura política representada por el poeta: es el caso evidente de Antonio Machado. Por otra parte, algunos autores son musicalizados como parte de los procesos discutidos de rescate de identidades folklóricas, lenguas vernáculas, cancioneros e investigaciones antropológicas. Aún así, por qué unos poetas son más musicalizados que otros es una pregunta compleja. Algunas ausencias aparentemente extrañas, como las generacionales (por ejemplo, Carles Riba), se han intentado explicar de manera puramente pragmática: se trataría de textos cuya métrica y ritmo no facilitarían su musicalización. Para Romano, en cambio, el cantautor emplea

«textos cuya virtualidad oral reclamaba para sí esa posibilidad», y esto explica la «preferente adscripción (...) a las poéticas “sociales”, “realistas”, “populares”, “críticas”, en las que uno de los principios constructivos dominantes consiste en su virtualidad de ser oralizadas: el Alberti neopopulista y combativo, la *palabra cargada de futuro* de Celaya, el romancero lorquiano, el mismo Góngora de las letrillas

71. «El predomini dels elements pragmàtics damunt els estètics és l'explicació que *a posteriori* sembla determinant per acoblar la unitat de la Nova Cançó i la varietat de les musicacions aportades. D'acord amb l'article de Joaquim Molas *Poesia i cançó o una hipòtesi de treball*, la crisi de la poesia com a expressió escrita exigia l'oralitat i la cançó». Meseguer, «La nova cançó i l'escriptura lírica», 173-174; Joaquim Molas es uno de los escritores más relevantes del realismo histórico catalán, corriente literaria que en los años treinta y durante la guerra rompió con la tradición simbolista y vanguardista e inició una literatura social y políticamente comprometida insertada en la lucha contra el franquismo. Este artículo pertenece a la su producción en la revista *Serra d'Or* entre 1968 y 1969, que se encuentra publicada en: Joaquim Molas, *Una cultura en crisi: Notes d'aproximació* (Barcelona: Edicions 62, 1971).

y romances...».

En el plano sincrónico, la Nova Cançó, frecuentemente adscrita al realismo histórico literario⁷², comparte por tanto con él «su “salida a la calle”, su destinación multitudinaria, su expresión de la vida cotidiana pero no expresada individualmente, la poética verdaderamente circunstancial, la noción de acción, la suma de estética y denuncia o propuesta»⁷³. La poética dominante coetánea, representada por los *novísimos*, resulta en cambio «inescrutable y ríspida para el lector no especializado». Pero Meseguer señala además la importancia de la capacidad de involucrar en el proceso comunicativo al oyente de una forma activa; entre los extremos de una poesía estrictamente literaria y no apta para la canción y la canción comercial intrascendente dominante, los cantautores que musicalizan poetas escogerían textos que, además de recoger temas y tópicos accesibles y cotidianos, les permiten crear

«canciones para ser escuchadas, no solo oídas. Canciones que requieren del receptor, además de la comunión “sentimental”, una decodificación atenta y vigilante, supervisada por la luz crítica de la inteligencia. En este sentido construyen, desde su interpelación consciente al lenguaje, un espacio crítico de extrañamiento frente a las operaciones seriadas, y en gran medida alienantes, de los medios masivos»⁷⁴.

2.3.4 Las influencias musicales

En la historiografía de la canción del segundo franquismo hay consenso respecto a la caracterización de los modelos de canción existentes y respecto a los modelos de canción que habrían influido a los nuevos cantautores en sus composiciones.

Por prelación cronológica, algunos autores como López Barrios o Mandado

72. Por motivos de extensión, nos limitamos en esta sección a la poesía y al realismo histórico como tendencia más relevante. Para una visión de conjunto que da cabida a una multiplicidad de géneros literarios y formatos y medios de vinculación entre la Nova Cançó y la literaria véase: Ramon Miró, «La Nova Cançó i la literatura», en *Ens calen cançons d'ara: retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*, ed. Javier de Castro (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2010), 81-102.

73. «La seva “eixida al carrer”, la seva destinació multitudinària, la seva expressió de la vida quotidiana però no expressada individualment, la poètica verament circumstancial, la noció d'acció, la suma d'estètica i denúncia o proposta». Meseguer, «La nova cançó i l'escriptura lírica», 176.

74. Romano, «La canción de autor después de Franco», 15.

Gutiérrez señalan las «Canciones de la Nueva Resistencia Española», recogidas en el célebre Cancionero de Einaudi que tan violenta reacción provocó en el régimen de Franco⁷⁵, como una de las primeras influencias musicales y textuales de los cantautores en los años sesenta. Las canciones de la Guerra han sido estudiadas desde el punto de vista literario y a través de su relación con los poetas republicanos, pero no desde el punto de vista musical ni en su relación con los cantautores del segundo franquismo⁷⁶.

Las influencias más destacadas son la *chanson* francesa (Brassens, Brel y Ferré encabezan todas las relaciones, pero también Ferrat, Boris Vian y Mouloudji), la canción latinoamericana (Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, etc.) y, posteriormente, el folk estadounidense (Dylan, Mitchell, Pete Seeger, Joan Baez, Donovan, etc.). Estos tres modelos acostumbra a vincularse a los orígenes burgueses de la Nova Cançó y también de otros cantautores del resto del Estado. Como señala Mandado Gutiérrez, estas manifestaciones musicales básicas penetraron «en círculos minoritarios, inicialmente universitarios, y en un clima entre marginal y clandestino»⁷⁷. La adquisición de discos tenía una evidente limitación de tipo económico, mientras que en el acceso a radios extranjeras como Radio Montecarlo, Radio Andorra o Radio París la limitación era geográfica, todo lo cual favoreció el acceso de las clases pudientes y de las regiones fronterizas con Francia:

«Durante la época de la dictadura franquista, autores como Georges Brassens o Léo Ferré eran auténticos desconocidos en el panorama musical español, fuera del círculo restringido de aquellos privilegiados catalanes o vascos que seguían manteniendo relaciones con el país vecino (...) La situación era bien distinta en la Barcelona de los años sesenta, donde se gestó un pequeña sociedad de consumo, con suficiente poder adquisitivo como para poder saltarse la censura e importar discos de contrabando. Fue entonces cuando se dieron a conocer las canciones de Léo Ferré, Jacques Brel o Georges Brassens. Aquellos cantautores peninsulares que tanto contribuyeron a la renovación de la canción, dirigieron su mirada hacia el país vecino, inspirándose en autores tan significativos como G. Brassens»⁷⁸.

75. Alberto Carrillo-Linares, «Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española (1939-1961)», *Ayer* 87 (2012): 195-224.

76. Maryse Bertrand de Muñoz, «Poesía y canción durante la guerra de 1936-1939» (2010): 93-130.

77. Mandado Gutiérrez, «Treinta años de canción de autor en Cantabria», 210.

78. Ana Luna Alonso, «La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española: Paco Ibáñez traductor-versionador e intérprete de Georges Brassens», en *VII Coloquio APFUE (Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española): Cádiz, 11-13 de Febrero de 1998*, ed. Claudine Lecrivain, volumen 1 (Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2000), 206-208.

También la canción comercial italiana se populariza a través del Festival de San Remo, aunque no es una influencia preferente según algunos de los primeros Judges. En los inicios de la Nova Cançó se señala en ocasiones la importancia – como hace el mismo Porter i Moix– de los espirituales negros, «viendo en ellos un paralelismo a razón del grito por la libertad»⁷⁹. Para las generaciones posteriores de cantautores se señala siempre la influencia indiscutible del rock internacional (Elvis Presley, Johnny Hallyday, The Beatles, The Rolling Stones, etc.) y, en algunos casos, cantautores portugueses (como en el del extremeño Luis Pastor).

2.3.5 El papel de la burguesía catalana

En la historiografía se encuentra una gran variedad –y en ocasiones también una gran divergencia– en las explicaciones socio-culturales sobre los orígenes de la Nova Cançó. La normalización del catalán en el ámbito musical, como parte de un movimiento de normalización en todos los ámbitos y de contestación cultural y política, es el objetivo inicial declarado y compartido por todos los protagonistas. Sin embargo, cuando se produce la primera ruptura del movimiento en torno a 1968 encontramos también una ruptura clara en los discursos que, ya con la perspectiva propia de una década, manejan estos mismos protagonistas. Las lecturas sobre la relación de la burguesía catalana y la Nova Cançó son centrales en estos discursos, y se presentan indisolublemente unidas a la cuestión lingüística y cultural. Bajo este epígrafe intentaré presentar esquemáticamente esta diversidad de perspectivas, que se verifica tanto entre los cantautores, tal y como son presentados por la historiografía, como en los análisis que efectúan los mismos cronistas e historiadores.

Generalmente la historiografía acepta que el movimiento aglutinó a

«una serie de autores e intérpretes –en su mayoría jóvenes burgueses, universitarios y simpatizantes de los por entonces proscritos partidos de izquierda– para coagular un discurso cultural disidente respecto del consenso hegemónico y que se hermanó, en este sentido, con otras prácticas que, como la poesía escrita, venían dando su batalla desde hacía más de una década»⁸⁰.

Al resumir la narración ortodoxa sobre los orígenes de la Nova Cançó quedó establecido que fue un grupo reducido de «intelectuales» de clase media-alta el que «inventó» el impulso inicial de la Nova Cançó y puso en marcha las bases

79. Turtós y Bonet, *Cantautores en España*, 12-15.

80. Romano, «La canción de autor después de Franco», 14.

materiales (público, medios de producción, difusión y promoción, espacios físicos, etc.) objetivamente necesarias para su desarrollo. Miquel Porter i Moix, quizá el miembro más representativo de este grupo reducido, describe claramente su filiación de clase cuando describe su perspectiva programática del movimiento. De este tipo de discursos, además, se deduce que la burguesía catalana dio un impulso inicial a un movimiento que no solo se entendía como política o culturalmente necesario, sino que se preveía como un claro éxito desde el punto de vista económico, en tanto era percibida una demanda social clara que el triunfo de precursores como Guardiola o las Hermanas Serrano ya evidenciaba:

«Sabíamos que íbamos a desempeñar un papel puramente inicial. De ahí la necesidad de ser cantantes y autores. La vitalidad del movimiento se evidenciaría cuando se creara un mercado del disco, unos vocalistas catalanes, una profesionalización y comercialización en suma de la canción catalana. Entonces nuestra función como cantante-autor ya desaparecería, deberíamos dejarla en manos de los profesionales. Fíjate que de los del grupo inicial dels Setze Jutges no queda ni uno como cantante-autor en activo. Bien. Yo creo que el primer paso adelante de verdad fue la actuación en el CICF. Allí triunfamos ante la alta burguesía barcelonesa. Ya no éramos unos amigos-cantantes, éramos un hecho musical (...) A partir del CICF la burguesía empezó a tomarnos en serio. Pero tampoco era nuestro público. Por eso forzamos la marcha para actuar ante otro tipo de público: fábricas... cantamos en el Pueblo Nuevo... (...) Sí, ya sé que a nosotros, los iniciadores, se nos ha llamado “los burgueses de la Nova Cançó” (...) Todo lo iniciamos unos cuantos burgueses... todo partió de una conversación entre burgueses en el tren de Sarrià. Nosotros convencimos a Francisco Heredero para que cantara en catalán, nosotros movimos a figuras consagradas a cantar en catalán»⁸¹ (...) «Lo importante es que vocalistas como Salomé o Nuria Feliu e incluso vocalistas extranjeros y castellanos canten en catalán. ¿Qué demuestra? Que hay un mercado»⁸².

Las entrevistas a cantautores deben interpretarse con prudencia y no es nuestra intención discutir detalles y anécdotas que se derivan de ellas pues, aunque no carecen de interés, son secundarios como elementos de comprensión de los procesos generales. Pero aunque deban ser filtradas e interpretadas, no deben ser evitadas. Las entrevistas realizadas por Vázquez Montalbán⁸³, en 1968 a al-

81. Francisco Heredero fue un cantante de música ligera de cierta notoriedad que a principios de los años sesenta deja a un lado las versiones de éxitos internacionales y el género de la balada para grabar, en 1963, un disco con versiones de Elvis Presley en catalán con el sello Edigsa: *Francisco Heredero. Amic Elvis - Èxits d'Elvis Presley*, Edigsa, CM 24, 1963, EP.

82. Vázquez Montalbán, *Antología de la Nova Cançó catalana*, 13-14.

83. Las citas a cantautores que siguen corresponden al capítulo «Seis entrevistas» en *Ibíd.*, 29-59.

gunos de los más representativos «disidentes» en la ruptura de Els Setze Jutges son difíciles de ignorar. Retratan con claridad una interpretación antagónica a la que recién descrita, con el añadido de que también pone en tela de juicio su discurso político y cultural, y permiten formular preguntas sobre la Nova Cançó si se interpreta como un campo cuya definición disputan los agentes que en él participan. Y el historial de apropiaciones y las posiciones en esta pugna discursiva deben entenderse, a su vez, como estrategias que existen dentro de un campo más general, el de las relaciones de clase. Para varios cantautores como Enric Barbat, Guillermina Motta o Pau Riba⁸⁴ domina la idea de que la Nova Cançó fue un movimiento en torno al que la burguesía intentó articular, bajo la apariencia de movimiento político, sus propios intereses económicos y simbólicos. Barbat establece una clara oposición entre los cantantes que quieren «hacer patria» y los que quieren «hacer pelas». En una línea similar, Guillermina Motta afirma, refiriéndose a los impulsores de Els Setze Jutges, que

«se acogen a una falsa necesidad de politizar mediante la canción. Politizar ¿a quién? ¿A cuatro burguesotes? A mí esa política me da asco. Y como considero que a los obreros de aquí, la canción catalana les importa un rábano (...) ¿Han reivindicado algo más que libertades burguesas? Al obrero me parece que le importa un rábano no sólo la Nova Cançó, sino también que le censuren una línea a Julián Marías. Objetivamente lo que interesa es un orden social nuevo, un cambio radical de estructuras y eso no lo consigue nadie cantando a las libertades democráticas».

De forma igualmente crítica con los supuestos intereses burgueses y el uso que darían a la cuestión lingüística y política, Pi de la Serra afirma: «lo descorazonador es descubrir un día que esa burguesía nacionalista que aupó la Nova Cançó está dispuesta a aliarse con quien sea con tal de hacer negocio (...) ¿Tú crees que a ellos les importa la lengua, en serio?». Raimon también admite en su entrevista que en buena medida la burguesía articuló en la Nova Cançó intereses propios y opone su criterio sobre el papel de la reivindicación lingüística en el contexto general de falta de libertades democráticas y sobre la canción como una herramienta al servicio de la que entiende como sincera contestación política:

«Un cantante no es solo sus canciones, es también el uso que hace de ellas. La gente que sabe esto también es consciente de que no se está cantando en una urna de cristal esterilizado. Todo lo contrario. La Nova Cançó y la canción, posiblemente aquí más que en ninguna otra parte del mundo, está politizada. Hacia la derecha o hacia la izquierda, independientemente de su calidad (...) la gente espera que un

84. Pau Riba discute la relación entre burguesía y Nova Cançó en Bellmunt, Casas y Pladevall, *La nova cançó*.

cantante de la Nova Cançó se distinga por algo más que por cantar en catalán. Esperan que se identifique con la raíz del problema. Un problema nacionalista burgués no me interesa, eso tampoco. Hay que ver el problema catalán en el contexto de un conflicto de clases. Y eso, entre otras cosas, debe reflejarlo la canción. No como quiera, sino como pueda (...) La Nova Cançó hecha a la medida del burgués catalán, no, esa no. Se ha dado la exclusiva de este problema a la burguesía y no ha de ser así. Ya hemos conseguido una cierta normalidad, ya podemos cantar en catalán. El burgués medio ya se sentirá satisfecho. Pero ¿podemos cantar lo que queremos? El problema sigue sin resolver, es un problema de fondo».

2.3.6 La defensa y normalización lingüística

La historiografía está de acuerdo en que la normalización lingüística era uno de los objetivos fundamentales de la Nova Cançó y que «la cuestión lingüística implica sobre todo, y al mismo tiempo que un posicionamiento cultural, una opción política e ideológica»⁸⁵, y lo mismo sucede en el caso de la canción de cantautor en vasco o gallego. La cuestión de la lengua es consustancial a la Nova Cançó como movimiento; no en vano la crisis de 1968 giró en buena medida en torno al paso de Serrat al bilingüismo. Refiriéndose ello, Lluís Llach afirmó que el uso del catalán se consideraba «un axioma que no se ponía en cuestión (...), una de nuestras únicas armas de enfrentamiento contra un sistema centralista y opresor y colonialista culturalmente»⁸⁶. Igualmente ilustrativo es que algunos autores, como Garcia-Soler, excluyan a los cantautores bilingües, a causa de su definición del término, de la relación de miembros de la «Nova Cançó».

Además de los discursos en torno a la defensa de la lengua, algunos autores han tratado la relación entre el uso del catalán por parte de los cantautores y su relación con el régimen. Estas referencias permiten comprender mejor el desarrollo de la Nova Cançó en el contexto de la dictadura. Recordemos la situación de profunda diglosia en Cataluña en lo que atañe al mundo de la canción, descrito anteriormente:

«el pueblo catalán en lengua catalana cantó en castellano; los sectores burgueses siempre tenían el recurso de cantar canciones de la Piaf o de Charles Trenet. Las minorías intelectualizadas pronto toparon con e hicieron suyas las letras de Léo Ferré, Boris Vian, Mouloudji. El impulso original, realmente creador, en los letristas

85. Torres Blanco, «Canción protesta», 233.

86. Claudín, *Canción de autor en España*, 67.

andalucistas imitadores de García Lorca y Manuel Machado (...) fue aplastado por su propia comercialización y por la llegada del ritmo extranjero».

Lo que parece suceder con la paulatina –y relativamente tolerada– introducción del catalán en la industria de la canción y el incremento de su presencia en la radio es, según Vázquez Montalbán, una «definitiva pérdida de la intencionalidad estatal que había pretendido crear una España civil diferente»⁸⁷.

La posibilidad de avance de un estilo de canción moderna y en catalán, que contaría con una demanda efectiva entre el público, habría sido posible, al menos en parte, por una cierta relajación del dirigismo cultural franquista. En la historiografía encontramos dos posibles explicaciones para la paulatina normalización del catalán en la música. Por una parte, hay autores que afirman que la Nova Cançó fue permitida por conformar, en sus inicios, un movimiento minoritario de una élite cultural. Para el régimen, canalizar un movimiento contrario al *establishment* hacia una minoría habría resultado un planteamiento estratégico más seguro que el sostenimiento de una presión inflexible sobre la lengua: «todo estado autoritario, para eliminar una situación de total conflicto socio-cultural con los grupos y culturas no oficiales, transige en válvulas de escape para estos sectores»⁸⁸.

Sin embargo, la Nova Cançó desbordó el ámbito minoritario en que se encontraba restringida en un principio. La respuesta del régimen, nuevamente, no habría consistido en oponerse al emergente movimiento, sino más bien intentar integrarlo y controlarlo. Por eso se habrían fomentado en los medios a aquellos cantantes y cantautores en catalán a quienes se supusiera menor capacidad subversiva por su simbolismo público, sus planteamientos políticos abiertos o los contenidos de sus letras. En los años finales de los cincuenta este habría sido el papel cumplido por figuras como Josep Guardiola, Gaietà Renom y Núria Feliu. A finales de los sesenta, con la cançó plenamente aceptada y su industria en el apogeo, los cantantes «comerciales», y especialmente los bilingües, obtuvieron cuotas de presencia en los medios de comunicación controlados directa o indirectamente por el Estado: Serrat, por ejemplo, copaba espacios mediáticos mientras sobre cantautores como Raimon o Pi de la Serra pesaba un veto más o menos explícito.

Cuando Raimon obtuvo la victoria en el V Festival de la Canción Mediterránea lo hizo con una canción, «Se'n va anar», de temática típicamente amorosa, y

87. Vázquez Montalbán, *Antología de la Nova Cançó catalana*, 26.

88. *Ibíd.*, 23.

cuya presencia en el certamen contaba con el beneplácito del aparato franquista. Pero fue el éxito de su figura y, por tanto, de toda la simbología de resistencia antifranquista y reivindicación cultural que la acompañaba, lo que generó la alarma en el régimen, endureció la censura y articuló una exclusión consciente del cantautor en los medios estatales.

Sin embargo, aunque el régimen frenaba mediante estas estrategias de control la presencia de la cara más políticamente combativa de la canción, fue precisamente el éxito de los cantautores mediáticos el mayor responsable de la normalización efectiva del catalán en la música y, por ende y en parte, en otros ámbitos públicos.

«La eficacia de Serrat radica en que ha conseguido “normalizar” el hecho de cantar en catalán. Una cosa es la normalización y otra la normalidad. La canción catalana puede integrarse si pierde este carácter de ataque que le da Raimon. Pero perdería toda su eficacia si no consiguiera acompañar al hombre de la calle mientras se afeita, al chico que silba, a la mujer que expresa un estado de ánimo a través de sus canciones. Eso lo puede conseguir Serrat o profesionales como él»⁸⁹.

2.3.7 La censura y las relaciones con la dictadura

La censura durante el franquismo es un objeto de estudio trabajado en profundidad desde el mundo académico en los ámbitos de la literatura (especialmente la novela), el teatro y el cine. Otras perspectivas que se han abordado son el estudio de aspectos psicológicos experimentados por los censurados, la libertad de prensa, aspectos jurídicos específicos de las leyes franquistas, autocensura y exilio. En el ámbito discográfico destaca un estado de la cuestión y una comparación legislativa entre la censura bibliográfica y discográfica relativamente reciente de Roberto Torres⁹⁰. El estado de la cuestión señala que la censura en discos había sido abordada de manera secundaria en obras generalistas sobre censura o de forma tangencial en obras relativas a otros ámbitos censorios, mientras que no se habría publicado ningún estudio académico específico sobre censura discográfica.

En su comparación legislativa, Torres efectúa un recorrido diacrónico entre 1959 y 1975 en el que analiza las variaciones en el tratamiento particular de las grabaciones fonográficas por parte de la censura. El panorama que describe

89. Vázquez Montalbán, *Antología de la Nova Cançó catalana*, 15.

90. Roberto Torres Blanco, «La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: una comparación legislativa», *Historia y comunicación social* 14 (2009): 157-176.

presenta una reglamentación relativamente intensa en cuanto a número de disposiciones legales, pero generalista e imprecisa, que no describe criterios claros que dirijan su actividad y favorece la arbitrariedad. Administrativamente, la labor censoria se encontraba distribuida entre la

«Dirección General de Información, encargada del control previo y parte de las comprobaciones posteriores –visado y autorización de los contenidos a grabar en discos fonográficos, así como comprobar la correspondencia entre ambos una vez grabados; autorización de la circulación y venta en España de discos fonográficos grabados en el extranjero; y comprobación del cumplimiento del requisito de pie de imprenta–» y la Dirección General de Radiodifusión y Televisión, que ostentaba la capacidad «para autorizar una de las más importantes posibilidades de difusión pública, esto es, la radiación y audición pública de los discos»⁹¹.

El mismo autor publicó en 2010 un libro de corte académico e historiográfico sobre la censura en la «canción protesta»⁹². Parte de la hipótesis de que la canción fue uno de los movimientos de oposición al franquismo más relevantes y busca contrastarla con el análisis de la censura discográfica desde el punto de vista de la administración del Estado, antes que desde el habitualmente privilegiado punto de vista de los censurados. Para ello realizó un vaciado completo de los expedientes de censura en discos de cantautores durante el año 1968, tomado como muestra representativa, lo que consituye el primer y único estudio de los expedientes de censura como fuentes primarias en este ámbito⁹³. El volumen contiene numerosas reproducciones de los expedientes de censura que estudia y es exhaustivo en el análisis de las letras y sus expedientes.

Por último, un artículo de Aragüez Rubio destaca, a la vista de una selección de expedientes de censura⁹⁴, que el mayor recrudescimiento de la actividad censora para con la Nova Cançó coincide con su difusión y auge por todo el Estado a partir de 1968. Un hecho mediático bien conocido, la negativa de Serrat a par-

91. *Ibíd.*, 166.

92. Roberto Torres Blanco, *La oposición musical al franquismo: canción protesta y censura discográfica en España* (Erandio: Brian's Records, 2010).

93. En 2012 se publicó un estudio basado en el análisis de los expedientes de censura de discos para el caso del pop y el rock, de estilo divulgativo y periodístico: Xavier Valiño, *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos de pop-rock durante el franquismo* (Lleida: Milenio, 2012).

94. Carlos Aragüez Rubio, «La nova cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo», *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea* 5 (2006): 89-93. Si bien Aragüez Rubio no efectúa un estudio sistemático de los expedientes de censura, sí menciona y discute algunos casos destacables entre 1967 y 1971, año en que a Raimon se le prohíbe la grabación de ocho canciones de un disco destinado a contener diez.

ticipar en el Festival de Eurovisión si no se le permite cantar en catalán, sirve como símbolo de las causas de esta intensificación: no se trata de que las letras de las canciones adquieran una mayor significación o carga contestataria, sino que los cantautores se convierten en fenómenos de masas cuya trascendencia social implica una inequívoca lectura política. El régimen pasa a seguir de cerca el fenómeno de la canción en catalán y diversifica los medios de censura. Por una parte, veta la aparición en la televisión de los cantautores más emblemáticos del antifranquismo; por otra, al tiempo que refuerza la censura en la grabación de discos del «cantante maldito» Enric Barbat, de Pi de la Serra y de Lluís Llach, incrementa un tipo de censura destinada con especial intensidad a los cantautores: la censura radiofónica, que sufrirán prácticamente todos los miembros de la Nova Cançó.

3 | Perspectivas de estudio

En la sección precedente he intentado presentar de forma analítica algunos de los lugares que la Nova Cançó ocupa como mediación dentro de una historiografía muy amplia y diversa en enfoques y discursos, que se extiende desde el momento en que la canción pasa a ser un movimiento cultural con repercusión en todo el Estado hasta nuestros días. Había adelantado anteriormente que una buena parte de la producción bibliográfica sobre la canción catalana está compuesta por obras de tipo periodístico, crónicas vertebradas por una sucesión más o menos canónica de cantautores acompañados de personajes clave de los ámbitos cultural, empresarial, económico y musical.

En líneas generales, el seguimiento que se ha dado a estos cantautores es exhaustivo: existe una gran cantidad de monografías (que no he considerado aquí) e incluso alguna tesis doctoral dedicada a un solo cantautor, colecciones y antologías de canciones, y estudios de detalle sobre aspectos particulares de sus vidas o producciones. Considerando la canción de cantautor como un conjunto, las publicaciones de González Lucini constituyen un vasto catálogo de referencias biográficas y discográficas que cubren todas las figuras y movimientos colectivos establecidos como relevantes; en el caso de la Nova Cançó, ese espacio queda cubierto por los extensos anexos de la tesis doctoral de Soldevila i Balart.

En las obras generalistas tratadas en la sección «Perspectiva general», particularmente en las primeras obras de referencia y en aquellas que han mantenido prácticamente intacta la misma tradición de discurso, el relato de los orígenes de la Nova Cançó toma la forma de una narración histórica. Como tal, pone el énfasis en un conjunto de personajes destacados y adquiere frecuentemente características propias de una narrativa épica; Garcia-Soler, por ejemplo, se refiere a las primeras actuaciones de Els Setze Jutges en los entre actos teatrales y en sus propios primeros recitales como «aquellas primeras actuaciones públicas

catacumbales, tan arriesgadas, difíciles y diríamos casi heroicas»¹. La mitificación de ciertos movimientos culturales y la romantización de muchas figuras son dos operaciones que se verifican con frecuencia en la necesidad de algunos autores de legitimar sus propias articulaciones discursivas de la Nova Cançó.

En cierta medida, estas primeras obras son historias que sus relatores –los primeros cantautores, los primeros críticos o los primeros cronistas– cuentan sobre sí mismos –como protagonistas de un acontecimiento histórico, como miembros de un movimiento de resistencia política y cultural o como constructores de una alternativa nacional–. Un ejemplo paradigmático es Josep Porter, que describió la Nova Cançó como un movimiento cuyo nacimiento y desarrollo había sido precisa y estrictamente programado, de tal suerte que su descripción coincidía casi a la perfección con lo sucedido visto en retrospectiva, aún cuando el desarrollo real de la Nova Cançó deba tanto, desde todos los puntos de vista, a coyunturas y singularidades imprevisibles.

Estas estructuras narrativas, en cualquier caso, no carecen de interés: evidencian la retórica que emplean los diferentes participantes de un mundo de articulaciones discursivas complejas y nos descubren en parte la diversidad de intereses en juego que resultan pertinentes para un análisis de tipo sociológico. Peter Burke señalaba que «las guerras civiles, por ejemplo (...), podrían analizarse como conflictos culturales. Desde este punto de vista se podría escribir una fascinante historia narrativa de la guerra civil española, presentándola como una serie de colisiones entre culturas regionales y culturas de clase, lo mismo que como un conflicto entre ideales políticos opuestos. Las complejas narraciones que expresan una multiplicidad de perspectivas son un modo de tornar inteligible el conflicto, amén de resistir a la tendencia a la fragmentación antes descrita»². En cierta medida la historiografía de la Nova Cançó realiza una aproximación de este tipo a la historia general del tardofranquismo: las historias que presenta son diferentes perspectivas de la historia de un conflicto cultural. Un conflicto cultural que adquiere, en particular, la forma de un conflicto en el ámbito de la lengua, la tradición, la literatura y la música.

Como Pablo Vila, creo que la narrativa es una categoría epistemológica³ y que

1. «(...) aquelles primeres actuacions públiques catacumbals, tan arriscades, difícils i diríem gairebé heroiques (...)» Garcia-Soler, *La nova cançó*, 107.

2. Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?* (Barcelona: Paidós, 2005), 151; esta sugerencia ya ha sido materializada en: Chris Ealham y Michael Richards, editores, *The Splintering of Spain: Cultural History and the Spanish Civil War, 1936-1939* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

3. «(...) esta nueva manera de estudiar las identidades sociales sostiene, parafraseando a Fredric

los cronistas organizan los hechos en tramas argumentales que responden a un conjunto preestablecido de categorías y participan en la construcción de identidades individuales y colectivas. Pero la necesidad de establecer inteligiblemente una sucesión ininterrumpida de causas y consecuencias, la necesidad de evitar la fragmentación de enfoques y la multiplicidad de parámetros y la necesidad de organizar mediante categorías el fenómeno de la Nova Cançó han conducido a preservar una historia frecuentemente reduccionista, compuesta por un *continuum* de acontecimientos sin fisuras que oculta vacíos historiográficos, establece algunos razonamientos de causa-efecto erróneos y enmascara o ignora muchas relaciones sociales y, especialmente, mediaciones materiales.

En la sección «Nomenclaturas, definiciones y acotaciones cronológicas» he intentado subrayar que las denominaciones propuestas para la canción de cantautor o las distintas definiciones de «Nova Cançó» son el resultado, en ocasiones, de apropiaciones discursivas por parte de cronistas y críticos. En el apartado «Tradicón, folklore y cultura popular» se ha discutido cómo la relación de la canción con la cultura popular y el folklore es, en parte, el resultado de una «invención de la tradición»⁴ cuyo ejercicio ha sido especialmente importante para la construcción nacional catalana y la construcción identitaria de la cultura antifranquista (o, mejor, del antifranquismo cultural). La Nova Cançó –y sus historiadores– buscaron en el folklore y las raíces literarias populares la potencia legitimadora de una tradición secular y ajena a la reclamada e impuesta por el aparato de la dictadura. En este sentido, disputaron al régimen la apropiación homogeneizadora y dominante que hacía, en este caso, de la música y sus medios de difusión al servicio de un nacionalismo español totalitario y excluyente. Este tipo de perspectiva se encuentra implícita en la historiografía, pero falta por arrojar luz sobre los mecanismos concretos y las mediaciones con que opera este enfrentamiento.

Jameson, que la narrativa es una categoría epistemológica que fue tradicionalmente confundida con una forma literaria. Y no sólo esto sino que, de acuerdo con Ricoeur, la narrativa es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo a su efecto en la consecución de metas y deseos. En otras palabras, si por un lado parece no haber comprensión del tiempo humano fuera de su inserción en un marco narrativo, por otro lado la narrativa sería la única forma cognoscitiva con que contamos para entender la causalidad en relación a las acciones de los agentes sociales». Pablo Vila, «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones», *TRANS-Revista Transcultural de Música* 2 (1996), consultado el 27 de mayo de 2013, <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.

4. Eric Hobsbawm y Terence Ranger, editores, *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica, 2012).

Otro problema de la historiografía narrativa ortodoxa es que, como he señalado, el modelo de difusión de la canción como centro y periferia (de Barcelona al resto de territorios de habla catalana, o de Cataluña al resto del Estado) oculta las condiciones objetivas en que surgen iniciativas individuales y colectivas análogas, y dificulta hipotetizar un conjunto coherente de causas sociales que posiblemente subyazgan a todas ellas. El nacimiento de la *Nova Cançó* en Barcelona se explica siempre a través del voluntarismo de sus fundadores y de un conjunto de coyunturas socio-económicas que les permiten materializar sus propósitos. Pero no existe una explicación semejante para el surgimiento de una figura como el valenciano Raimon; tan solo se da cuenta de su fulgurante éxito y se explican las relaciones de mutuo apoyo entre él y Els Setze Jutges. Lo mismo sucede con el caso, cronológicamente anterior, de Paco Ibáñez, que descubría a Brassens de manera independiente y tomaba la determinación de hacer canciones y acoger en su labor a poetas consagrados, todo ello sin vinculación alguna con el programa cultural de los pioneros catalanes. Así lo considera Luna Alonso, que asigna a Ibáñez un papel fundacional en la canción en castellano cuyos orígenes son manifiestamente difusos:

«la voz de Paco Ibáñez fue el germen del movimiento musical en lengua castellana que ha dado en llamarse “Canción del pueblo”. Su obra representó parte de la nueva resistencia española que ofrecía una fuente de riqueza para la juventud universitaria de mediados de los años sesenta (...) Desde la edición de sus primeros discos en España, el cantautor alcanzó un puesto fundamental, pasando a ser el centro irradiador de influencias de la máxima importancia para la producción musical española, a pesar de que con anterioridad existiese en la Península el embrión de lo que habría de ser el movimiento de la nueva canción en castellano»⁵.

En el caso de la canción en el País Vasco, representada paradigmáticamente por Ez Dok Amairu, se asume que la *Nova Cançó* fue netamente transmitida a través de Mikel Laboa (estudiante en Barcelona que habría llevado consigo la idea de crear un movimiento de canción en lengua vasca a imagen y semejanza del catalán), pero el escultor Jorge Oteiza ya estaba poniendo en marcha *Gaur*, un grupo de escultores y pintores que decidieron unirse con la triple finalidad de alentar y promover la renovación y la experimentación de una creación artística libre y «genuinamente» vasca, impulsar una auténtica educación artística entre las nuevas generaciones y recuperar el diálogo con la vanguardia artística internacional. Laboa estableció contactos con este grupo, así como con otros jóvenes que

5. Luna Alonso, «La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española», 209-212.

ya estaban componiendo canciones en euskera con anterioridad a su llegada. En definitiva, parece que existía un sustrato social que ya había adoptado la determinación de propiciar un renacimiento cultural y había apostado por el fomento del euskera.

Todo esto permite afirmar que la canción de cantautor en España debe entenderse como parte de fenómenos culturales de resistencia y alternativa más amplios, con los cuales desarrolló una compleja red de relaciones a las que no se ha prestado la suficiente atención. Tomemos, por ejemplo, la síntesis definitoria que hace Torres Blanco de la canción de cantautor en España:

«[Su nacimiento se produce] a partir de algunos reductos general aunque no exclusivamente universitarios, pero no por ello ajenos o vueltos de espaldas a la realidad experimentada por el resto de los españoles. No se trató, así pues, de un movimiento intelectual, liderado o fomentado por grupos burgueses o elites socio-económicas –al menos no en todos los casos–. No fue, tampoco, una expresión exclusivamente política –que es lo que muchos han planteado y otros desechado por reduccionista–, mucho menos de grupos nacionalistas o regionalistas –aunque existían, igual que gentes del Partido Comunista y algún que otro sacerdote–, sino un intento de ofrecer, mediante la exposición en realidad más de unos ideales que de un ideario coherente y fuertemente arraigado en la cultura política de los españoles, una alternativa a la situación de penuria intelectual, social, vital incluso, que consumía a la gran mayoría de los españoles»⁶.

En este breve resumen aparecen condensadas algunas dicotomías importantes: el origen económico acomodado de los impulsores y la acogida masiva de un público que representa a clases sociales diversas; el contacto con la realidad socio-política del grueso de la población y la defensa cerrada, en ocasiones, de unas ciertas «libertades burguesas»; el impulso a la canción por parte de las élites sociales y la diversidad de clase de los movimientos de recuperación de las lenguas, la música, la literatura y la tradición; la convivencia de cantautores políticamente comprometidos con otros que parecen entender la canción solo desde un punto de vista musical y literario; las relaciones con movimientos de resistencia más o menos explícitos –como partidos de izquierda o sectores críticos de la Iglesia– y la articulación con un conjunto laxo de ideales cívicos y humanistas; la identificación de los movimientos de cantautores con reivindicaciones nacionales o regionales y la existencia de cantautores y grupos en ámbitos geográficos como Madrid, Cantabria o Extremadura, donde tales reivindicaciones tienen una presencia escasa o nula.

6. Torres Blanco, «Canción protesta», 245.

La realidad de la canción de cantautor en España, al igual que la de la Nova Cançó, es aparentemente contradictoria cuando intenta explicarse a través de narraciones cerradas y autocontenidas; la lista de excepciones que deben considerarse para dar cabida a la diversidad de hechos y relaciones sociales relevantes se vuelve inmanejable. La estrategia contraria, segmentar la canción de cantautor en fenómenos más específicos y perspectivas más limitadas, genera más problemas que soluciones, ya que tiende al reduccionismo en el análisis y a establecer relaciones de causa-efecto sin demostrar suficientemente cómo operan. Por tanto, creo que es posible y necesario planificar un estudio de la Nova Cançó y sus inicios que considere de manera amplia una cierta perspectiva sociológica y cultural en relación con la música. Es lo que intentaré plantear en las secciones siguientes.

La historiografía de la canción, a pesar de las carencias y vacíos señalados, proporciona un buen punto de partida para acometer esta tarea. El objeto de estudio no es en absoluto desconocido o ignorado, y no puede negarse que muchos autores se han preocupado por efectuar acercamientos sociológicos y culturales. En la Nova Cançó la cuestión de las relaciones de la canción con la alta cultura y con la literatura han sido trabajadas con intensidad, pero sigue sin responderse por qué y cómo surge a finales de los cincuenta ese interés aparentemente ubicuo entre los cantantes por la poesía y el folklore. El papel de la burguesía catalana, pese a que en ocasiones se ejemplifica con cierto detalle, requiere posiblemente de un estudio que, admitiendo la importancia de las individualidades de los promotores culturales, los empresarios, los cantautores pioneros y los críticos, centre también su atención en las condiciones materiales (recursos económicos, pero también organizacionales e infraestructurales). En cualquier caso, el interés que se ha mostrado por la vertiente de la producción (industria discográfica y medios de comunicación y difusión como la radio y las publicaciones escritas) no se verifica en la vertiente del consumo: qué clases de públicos tenían relación con los cantautores y cómo se articularon esas relaciones son preguntas que no han sido respondidas con rigor.

Existe un ámbito temático que no se ha tratado separadamente: el estrictamente político. Es la ausencia más destacada, ya que el nexo entre la canción y la resistencia (organizada o no) se evoca en todas partes pero no se analiza seriamente en ninguna, más allá de hechos aislados como los recitales universitarios o algunas alusiones a la relación de cantautores con el PCE.

Por último, la gran olvidada en la historiografía es la misma música. Los

autores limitan sus acercamientos a la determinación de los modelos musicales influyentes en los orígenes de la Nova Cançó, con un lugar privilegiado para Brassens y la *chanson* francesa. Pero no se ha demostrado de qué manera ni con qué alcance se articula, en su caso, cada uno de estos modelos. El análisis musicológico no ha participado en el estudio de la canción de cantautor de forma sistemática; no se ha respondido, especialmente, a la pregunta de por qué los cantautores y el público escogen o aceptan unos modelos y no otros, ni de qué manera los adoptan, ni cómo se articula la música en relación con la letra o desde el punto de vista de la recepción.

3.1 Estudio de campo de la historiografía y los orígenes de la Nova Cançó

La teoría de campos de Pierre Bourdieu es uno de los marcos teóricos de la sociología que se ha empleado con mayor profusión y éxito en las últimas décadas para el estudio de ámbitos de producción como el literario, jurídico, filosófico⁷, educativo o científico. Entender la producción musical como un campo bourdiano es una tarea compleja y de gran alcance, pero permitiría comprender con precisión las relaciones sociales y de poder, los intereses y las acciones de todos los participantes en el mundo de la Nova Cançó, así como proporcionar respuestas a los interrogantes sobre el significado y el valor de las canciones, ya que estos, «como la cuestión de la especificidad del juicio estético, solo se pueden resolver dentro de una historia social del campo asociada a una sociología de las condiciones de la constitución de la disposición estética particular que suscita en cada uno de sus estados»⁸. En definitiva, plantea un método científico⁹ que

7. En el caso de la filosofía española del segundo franquismo (aunque se extiende de hecho hasta 1990) existe un excepcional estudio de campo publicado recientemente, en que también se estudian las relaciones del campo de la filosofía con los espacios de resistencia y contracultura que abordamos en la sección posterior: Francisco Vázquez García, *La filosofía española: herederos y pretendientes: una lectura sociológica (1963-1990)* (Madrid: Abada, 2009).

8. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995), 426.

9. La científicidad de la sociología es una afirmación fundamental en la teoría de Bourdieu, quien ha dedicado importantes esfuerzos a defenderla: «Me parece que la sociología posee todas las propiedades que definen una ciencia (...) [pero] goza del triste privilegio de tener que afrontar incesantemente la cuestión de su científicidad (...) Hay sistemas coherentes de hipótesis, de conceptos, de métodos de verificación (...) Una de las maneras de quitarse de en medio las

permite entender significado y valor mediante un «análisis histórico de la génesis de esos personajes centrales del juego artístico que son el artista y el experto y de las disposiciones a las que recurren en la producción y la recepción de las obras de arte».

La intención de esta sección se limita a justificar la viabilidad de un estudio de campo aplicado a la Nova Cançó. Para ello nos limitaremos al empleo de algunos elementos clave del armazón conceptual bourdiano, dejando otros no menos importantes (como habitus, mercado lingüístico, cuotas de ingreso al campo, doxa, heterodoxia y ortodoxia...) al margen por el momento. El concepto nuclear es el de campo, definido como «espacio estructurado de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en el espacio, y que pueden ser analizadas independientemente de las características de sus ocupantes». Dentro de un campo existen intereses en juego por los que disputan sus miembros, empleando para ello distintas formas de capital simbólico (capital cultural, capital social o algún otro tipo de capital específico del campo) que se encuentra distribuido de manera desigual. Este capital específico se entiende como un «reconocimiento, institucionalizado o no, que les es concedido por sus pares-competidores o por el gran público y que orienta su percepción de los posibles ofrecidos por el campo y su “elección” de aquellas que tratarán de actualizar o reproducir»¹⁰.

La característica más importante de un campo es su estructura, entendida como «un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicados en la lucha o, si se prefiere así, de distribución del capital específico que, acumulado en el curso de las luchas anteriores, orienta las estrategias ulteriores»¹¹. Naturalmente, la propia estructura del campo es también un objeto de pugna, como lo es la conservación o subversión de la estructura de distribución de los distintos tipos de capital pertinentes en cada caso. Estas relaciones objetivas entre los participantes en el campo, que conforman su estructura, determinan la forma de las interacciones entre los miembros y, por ende, su comportamiento. En otras palabras, el «estado del sistema», definido por un repertorio de posibilidades actuales y virtuales y también por las relaciones de fuerza simbólicas entre participantes e instituciones, condiciona cómo acontecen los cambios en el cam-

verdades molestas es decir que no son científicas, lo que viene a ser lo mismo que decir que son “políticas”, es decir, motivadas por el “interés”, la “pasión” y, por lo tanto, relativas y relativizables» Pierre Bourdieu, *Cuestiones de sociología* (Tres Cantos: Istmo, 2003), 20-22.

10. Bourdieu, *Las reglas del arte*, 309.

11. *Ibíd.*, 112-113.

po¹² y cómo se desarrollan las estrategias de sus participantes. Todo campo, por último, preserva un grado variable de autonomía (determinado por sus objetivos, estructura, capital y estrategias internas) pero se encuentra siempre en relación de dependencia con los llamados «campos englobantes», particularmente el económico y el político, que eventualmente son responsables de transformaciones en su seno.

Estos conceptos fundamentales son solo un esbozo de la teoría de campos que Bourdieu ha desarrollado a largo de una extensa –e intensa– producción, pero deberán servir por el momento aun a riesgo de reduccionismo. Centraré la atención en el campo de la música popular urbana (es decir, cuya recepción se produce a través de los medios de comunicación de masas) durante el segundo franquismo –«campo musical», en lo sucesivo– con la intención de señalar cómo pueden comprenderse desde la conceptualización de este campo algunas de las particularidades de la historiografía de la Nova Cançó. Aunque la teoría de campos se encuentra dispersa en muchas de las obras de Bourdieu, en lo sucesivo emplearemos como referencia recurrente el capítulo «Fundamentos de una ciencia de las obras» de *Las reglas del arte*, donde se encuentra sintetizada y presentada de manera más sistemática. Un paso previo a esta tarea debería consistir en poner en cuestión las categorías clasificatorias y el conjunto canónico de cantautores que los cronistas han consagrado. Como señala Bourdieu, «la mayoría de los analistas aplican a unas *poblaciones preconstruidas* (...) unos *principios de clasificación* a su vez también *preconstruidos*»¹³. Los procesos de canonización y jerarquización que dan lugar a la definición misma de cantautor, al corpus establecido de cantautores, a las clases de canciones, a las agrupaciones colectivas en subgéneros y a los movimientos o tendencias relevantes en la Nova Cançó deben ser escrutados con la intención de reconstruir su génesis, una tarea que ha sido abordada solo parcialmente en el capítulo precedente; esta crítica historiográfica permitirá comprender los procesos históricos de definición y delimitación de categorías, minimizando el riesgo de emplear categorías socialmente construidas en lugar de analíticamente definidas. He intentado dilucidar la conformación (o al menos la procedencia y/o las articulaciones discursivas) de algunas de estas categorías en la sección dedicada a «Ámbitos específicos» de la historiografía, especialmente en lo relativo a la consideración de la figura del cantautor, las nomenclaturas de la canción (de autor, de protesta, popular, etc.) y las clasificaciones de las influencias musicales.

12. *Ibíd.*, 302.

13. *Ibíd.*, 279.

Efectuada esta crítica conceptual y terminológica preliminar que permita considerar la calidad histórica de las categorizaciones existentes, la primera de las tareas de estudio consistiría en describir la posición del campo musical dentro del campo de poder, entendido como el «espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en particular)»¹⁴. Esto será particularmente útil para el estudio del papel de la burguesía catalana dentro del campo: es precisamente su posición en el espacio de relaciones de fuerza en los campos económico y cultural lo que les permite conquistar una posición dominante en el campo musical. De una manera menos analítica, Víctor Claudín ya certificaba, recogiendo unas palabras de Àngel Casas, que el origen de la Nova Cançó es necesariamente burgués por una combinación de posibilidades económicas y de posición social: «la nova cançó nació burguesa porque era ésta la única condición que le podría permitir en los primeros años sesenta acceder a los órganos de difusión, y no precisamente por sí misma o por su significación, sino por el peso específico de sus propios inventores en otros campos culturales, artísticos y profesionales»¹⁵.

Bourdieu señala que «quienes consiguen mantenerse en las posiciones más aventuradas lo suficiente como para obtener los beneficios simbólicos que estas pueden propiciar se reclutan esencialmente entre los que están mejor provistos, que cuentan también con la ventaja de no estar obligados a dedicarse a tareas secundarias para asegurarse la subsistencia»¹⁶. Estas dos observaciones contribuyen a comprender por qué es precisamente un conjunto de individuos acomodados del ámbito de la cultura catalana quienes dan comienzo a la empresa de crear un nuevo tipo de canción, irrumpiendo por tanto en un campo musical al que no pertenecían y con unas estructuras particularmente rígidas debido a la escasa autonomía del campo, estrechamente vinculado al poder estatal. Su «toma de posición»¹⁷ en el campo musical se corresponde homológicamente con una toma de posición en el campo cultural del franquismo: en ambos casos se trata de una «intrusión» que pretende subvertir las relaciones de poder –y, por tanto, la estructura de campo y el reparto del capital simbólico– y disputar la hegemonía ejercida por la música y la cultura, respectivamente, impulsadas por el régimen. Esta duplicidad de tomas de posición en campos homológicamente estructura-

14. Bourdieu, *Las reglas del arte*, 319-320.

15. Claudín, *Canción de autor en España*, 65.

16. Bourdieu, *Las reglas del arte*, 387-388.

17. *Ibíd.*, 343.

dos responde a unas «estrategias de subversión» que se sirven de elecciones que Bourdieu llama «*dobles golpes*, a la vez estéticos y políticos, internos y externos»¹⁸.

La perspectiva de campo también arroja luz sobre por qué este grupo de pioneros escoge precisamente el género de la canción para articular su programa cultural:

«Para que las osadías de la búsqueda innovadora o revolucionaria tengan posibilidades de ser concebidas, tienen que existir en estado potencial en el seno del sistema de posibilidades ya realizadas, en forma de *lagunas estructurales* que parecen estar esperando y pidiendo ser colmadas, en forma de direcciones potenciales de desarrollo, en forma de vías posibles de búsqueda»¹⁹.

Resulta razonable afirmar que la Nova Cançó repondía a varias de esas lagunas estructurales, muchas de las cuales hemos señalado anteriormente: canción en lengua catalana frente a la práctica ausencia del catalán en la música; canción de texto destinado a ser escuchado y decodificado frente al predominio de la música «comercial» o «intrascendente»; canción que se instala en la radio como una «opción culta» de forma «altamente diferenciada respecto de los discursos dominantes en los medios (...) en un espectro de recepción intermedio entre el centro y la periferia»²⁰... Parece claro que el nicho que ocupó la Nova Cançó existía y se encontraba libre, pero esta perspectiva permite además arrojar luz sobre el conjunto de condiciones objetivas en la estructura del campo musical que impulsa el surgimiento de fenómenos similares en todo el Estado.

La noción de capital simbólico (y la idea de que, en función de unas determinadas «tasas de convertibilidad», puede ser transformado en capital de otras especies²¹) es un potente concepto que facilita comprender los inicios de la actividad de Els Setze Jutges. Recordemos que se trató de un grupo que actuaba por compromiso más que por interés monetario. En otras obras Bourdieu destaca los beneficios de «distinción»²² asociados al aparente desinterés económico²³; la

18. *Ibíd.*, 308.

19. *Ibíd.*, 349.

20. Romano, «Canción española del 60», 105.

21. «El capital vale en relación con un campo determinado –por tanto, en los límites de ese campo– y sólo es convertible en otra especie de capital en determinadas condiciones». Bourdieu, *Cuestiones de sociología*, 114.

22. Pierre Bourdieu, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1988).

23. «La definición dominante de la “distinción” denomina “distinguidas” a aquellas conductas que se distinguen de lo común, de lo vulgar, sin intención de distinción (...) Y este beneficio directo se duplica con un beneficio suplementario, a la vez subjetivo y objetivo, el beneficio del desinterés: el beneficio que se obtiene de verse –y ser visto– como alguien que no busca el

articulación de la Nova Cançó con el ámbito de la cultura popular y con los elementos folklóricos o atribuidos a la tradición serían otros medios de acumulación de capital simbólico. Esta acumulación de capital en una etapa de trabajo aparentemente desinteresado por parte de Els Setze Jutges²⁴ parece identificarse a la perfección con lo que Bourdieu denomina «ciclo de vida» válido para las «empresas basadas en la renuncia al beneficio temporal y en la negación de la economía»:

«A una fase inicial, de ascetismo y renuncia total, que es la de la acumulación de capital simbólico, sucede una fase de explotación de este capital que proporciona unos beneficios temporales y, a través de ellos, una transformación de los modos de vida adecuada para acarrear la pérdida del capital simbólico y para favorecer el éxito de herejías competidoras»²⁵.

Todo lo referido hasta ahora permite afirmar que el estudio de los orígenes sociales de la Nova Cançó a través de un estudio del campo musical explica satisfactoriamente muchos de los elementos presentes en la historiografía en términos de estructura y relaciones de campo. De la misma manera, la propia labor del historiador o cronista puede entenderse en los mismos términos; por ejemplo, mediante el estudio de lo que Bourdieu denomina «conflictos de *definición*», disputas de los agentes de un campo por «imponer los *límites* del campo más propicios a sus intereses»²⁶. En este caso, los conflictos por el monopolio de la legitimidad de denominar qué es un cantautor o qué es la Nova Cançó pueden comprenderse en términos de estrategias de reestructuración de un campo con la intención –objetiva, aunque no necesariamente consciente– de maximizar el capital simbólico propio por parte de tales especialistas. De la misma manera tiene cabida el análisis de los espacios de consumo –aunque dejaremos este ámbito para su estudio desde una perspectiva diferente en la próxima sección–, o las pugnas discursivas entre los cantautores que he referido en la sección «El papel de la burguesía catalana», entendidas como expresivas de diferentes posiciones en el campo musical. Señalaré, por último, que pese a que en esta sección hemos centrado la identificación de los elementos del campo musical en el momento

beneficio, como alguien totalmente desinteresado». Bourdieu, *Cuestiones de sociología*, 10-11.

24. Nuevamente un testimonio tomado de la historiografía parece confirmar el encaje teórico en el campo. En esta ocasión es Enric Barbat quien afirma bruscamente: «esos burguesazos que están detrás del tinglado del disco de la Nova Cançó te piden que te sacrifiques por la cultura catalana; te enseñan sus manos limpias. No, no hacen dinero a base de la Nova Cançó. Ya lo hacen por otros conductos». Vázquez Montalbán, *Antología de la Nova Cançó catalana*, 33.

25. Bourdieu, *Las reglas del arte*, 380.

26. *Ibíd.*, 331.

en que la Nova Cançó comienza a existir, en realidad un estudio de campo debería ser diseñado de manera diacrónica para un periodo amplio, pues la teoría bourdiana resulta especialmente apta para la descripción y comprensión de las *dinámicas* de las relaciones sociales en el transcurso del tiempo.

3.2 Mediaciones de la Nova Cançó

Para plantear una mirada sociológica e inclusiva a la canción de cantautor he encontrado útil la noción de «mundo del arte» de Howard S. Becker. Fundamentalmente entiende la creación artística como una actividad humana en que existe una división del trabajo y se establecen vínculos de cooperación entre personas sobre una base de convenciones sociales, acuerdos previos convertidos tácitamente aceptados que posibilitan la coordinación eficiente entre los diferentes participantes. Becker criticó a aquellos autores de la sociología del arte que lo trataban como algo relativamente autónomo, cuya organización no se ve afectada por las mismas limitaciones que otros tipos de actividades humanas. Su idea del «mundo del arte» se define de manera deliberadamente recursiva y busca centrar la atención en el plano material y pragmático, en la *acción*: «los mundos de arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte»²⁷.

Así, los trabajos artísticos se entienden más como productos colectivos, los artistas como un subconjunto de los participantes del mundo, y el mundo existe en la actividad cooperativa de esas personas, no como una estructura ni una organización. Los juicios estéticos o la consideración de los artistas también son planteados como fenómenos característicos de la actividad colectiva. Esta perspectiva refuerza los vínculos de los cronistas de la Nova Cançó con su campo musical, como hemos señalado en la sección anterior, ya que son parte del mismo mundo de arte al que pertenecen los cantautores y las canciones sobre las que escriben, y operan en ese mundo orientados por sus propios intereses. Bourdieu criticó duramente a Becker que, a diferencia de la noción de campo, el «mundo del arte» se reduce

«a una *población*, es decir, a una suma de agentes individuales vinculados por

27. Howard S. Becker, *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008), 54.

meras relaciones de *interacción* y, con mayor precisión, de *cooperación*: lo que falta, entre otras cosas, en esta evocación meramente descriptiva y enumerativa, son las *relaciones objetivas* que son constitutivas de la estructura del campo y que orientan las luchas que tratan de conservarla o de transformarla»²⁸.

Aceptando esta crítica como válida, lo cierto es que el análisis desde la perspectiva del mundo del arte facilita, en el caso del estudio de la Nova Cançó, la identificación de los agentes que participan en la producción de los objetos musicales como paso previo al estudio de sus relaciones objetivas desde el punto de vista de campo. La obra de Becker, sin embargo, no establece un marco teórico en que insertar el problema del valor y el contenido de –en este caso– la canción. Facilita comprender a pequeña escala la red de interacciones sociales que contribuyen a la constitución de los objetos artísticos, pero no permite comprender tales objetos en sí. Un punto de vista complementario que también adopto implícitamente en los análisis historiográficos que siguen a continuación es el de las *mediaciones*, propuesto por Antoine Hennion y empleado para el estudio tanto de músicas populares urbanas como de música académica²⁹. Hennion entiende como mediaciones «objetos técnicos, soportes materiales, portadores e instrumentos, pero también discurso, prácticas, recursos de performance: todo lo que necesita un arte perdurable». Los mediadores no son intermediarios pasivos, sino productores activos de valor artístico, que no que puede ser obtenido de manera determinista de los objetos musicales ni decodificado simplemente de una perspectiva exclusivamente sociológica, y son para Hennion necesarios para el Programa Constructivista «fuerte»: entender no solo como las obras son «reconocidas» socialmente sino «(con)formadas» socialmente:

«El reto es dar a Becker un giro micro-estético-político observando cómo quienes generan valor estético movilizan diferentes mediadores para apoyar ciertas posiciones relativas al valor y autenticidad musicales, algunas de ellas más sociales, o estéticas, o comerciales»³⁰.

28. Bourdieu, *Las reglas del arte*, 307.

29. Antoine Hennion, «Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music», en *The cultural study of music: a critical introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (New York: Routledge, 2003), 80-91.

30. «Mediators are not passive intermediaries, but active producers. It is necessary to pay greater attention to them if we want to realize practically the “strong” constructivist program –i.e. to understand not only how work are socially “recognized”, but socially “constituted” (...) The challenge is to give Becker a micro-aesthetic-political twist by following aesthetic constituencies as they mobilize different mediators in support of espoused versions of musical authenticity and value, some more social, or aesthetic, or commercial». Antoine Hennion, «Baroque and rock: Music, mediators and musical taste», *Poetics* 24 (1997): 416.

Ninguna música, en definitiva, existe fuera de la noción de mediación, puesto que todas ellas recurren a, y se definen mediante, un amplio abanico de mediaciones. Pero la multiplicidad de mediaciones, compleja y recursiva, se extiende sin límite de forma que, como señala Middleton, es necesario establecer un conjunto fijo de ellas –y la imagen específica del «texto» musical que producen– si quiere evitarse el riesgo de un cierto «relativismo abstracto»³¹. En otras palabras, es necesario tomar partido y definir conjuntos de mediaciones concretos adecuados para el estudio. Esto es lo que intentaré establecer en las siguientes secciones. La elección de ámbitos de mediaciones responde a una percepción subjetiva –aunque historiográficamente informada– de lo que resulta pertinente en el caso de la Nova Cançó e intentará considerar la doble relación de la mediación en la música: por un lado, que los significados musicales se constituyen en discursos extramusicales; por otro, que esos significados pueden ser además parte constituyente de tales discursos. El objetivo, por tanto, será entender las mediaciones de la Nova Cançó pero también comprender a la Nova Cançó como una mediación en otros ámbitos sociales.

Presento dos grandes categorías de mediaciones –que, naturalmente, han sido elegidas entre la incontable multiplicidad de posibilidades a la que hacía referencia–: por una parte, mediaciones de la Nova Cançó en el ámbito «material» de su producción, difusión y consumo; por otra parte, incluyendo algunas de las articulaciones discursivas de tipo social, ideológico y simbólico que la Nova Cançó puede constituir para ciertos ámbitos socio-políticos, mediaciones en los espacios de resistencia y contracultura en el contexto del segundo franquismo. Para ello será preciso acudir con frecuencia a estudios y estados de la cuestión de ámbitos de producción, sociedad y cultura que justifiquen la pertinencia y viabilidad del estudio de estas mediaciones.

3.2.1 Producción, difusión y consumo: medios de comunicación, industria discográfica y espacios físicos

Pese a que no existe ninguna obra que aborde explícita y sistemáticamente la relación entre movimiento cultural y las condiciones materiales en que se desenvolvió, sí encontramos de manera dispersa una gran abundancia de referencias

31. Richard Middleton, «Introduction: Locating the Popular Music Text», en *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, ed. Richard Middleton (Oxford: Oxford University Press, 2000), 10.

y reflexiones de gran valor en torno al papel de los medios de comunicación (especialmente la radio), la industria discográfica comprometida con la canción catalana, en buena medida responsable de su auge, y los espacios físicos, tanto aquellos que acogieron los inicios de la Cançó como aquellos que, como los festivales de música, fueron de la mayor importancia en la promoción y difusión de los cantautores y en la generación de los fenómenos de masas en que llegaron en ocasiones a convertirse. Por último, abordaré también la cuestión de las publicaciones escritas y su relación con la difusión de la canción.

Ya ha sido mencionada la importancia que la historiografía de la canción de cantautor confiere a la radio y a la industria del disco, que Vázquez Montalbán resume de la siguiente manera:

«la expansión de la Radiodifusión a partir de 1946 fue el vehículo para la conversión de la canción industrial en un medio de comunicación de eficacia imprevisible. Después, el neocapitalismo hizo posible las grandes tiradas de discos, la posibilidad de compra de tocadiscos y el poder de la canción aún aumentó. En la década de 1960 puede decirse que la canción es el elemento cultural de masas más universal, más poderoso y más temido»³².

Durante el franquismo la radio era un medio firmemente controlado, de manera directa o indirecta, por el Estado. Existía la Red de Emisoras del Movimiento (a la que pertenecían las emisoras estatales de Radio Nacional de España), las emisoras de la Iglesia (en general emisoras de difusión parroquial) y las radios privadas, mayoritariamente asociadas a la Sociedad Española de Radiodifusión (SER). Las radios extranjeras o del exilio jugaron un papel importante en la introducción de nuevas formas de canción y en la conformación temprana de nuevos gustos musicales. Pero el verdadero cambio masivo en los gustos y la introducción efectiva de una «canción moderna» de clara influencia extranjera que sentaría las bases para el surgimiento de la canción de cantautor vino de la mano de las radios estatales y privadas españolas:

«Durante los años sesenta, las estrellas de la canción francesa, italiana o americana, aparecían cada vez con mayor frecuencia en las páginas de las publicaciones españolas. Así, la industria discográfica francesa, italiana y estadounidense se abría paso, lenta pero irremediabilmente, en el mercado español. Las canciones interpretadas por Edith Piaf, Yves Montand o Charles Aznavour podían ser escuchadas en la radio junto con las de producción propia (...) La adaptación al gusto internacional se produjo sin alteraciones y con el consentimiento general, sobre todo de los sectores más jóvenes y abiertos a los cambios que imponía la sociedad

32. Vázquez Montalbán, *Antología de la Nova Cançó catalana*, 19.

moderna en todos los ámbitos. Al igual que los cantantes franceses e italianos de entonces, el Dúo Dinámico, por ejemplo, cantaba baladas al estilo romántico de un Paul Anka o del propio Elvis Presley, pero también entonaba “baladas gitanas” y melodías italianas o francesas con “sabor español”³³.

La Nova Cançó se instala al principio como una opción minoritaria en el espectro de música presente en la radio y alcanza posteriormente, en el caso de los cantautores «comerciales», calidad de fenómeno de masas. Este proceso de paulatino crecimiento y consolidación en los medios de comunicación es paralelo al triunfo del microsuro, la diversificación de la industria discográfica y, posteriormente, al nacimiento de sellos explícitamente comprometidos con la difusión de los cantautores en catalán. «Si hasta esos momentos ha imperado la ley monopólica de la Voz de su Amo y Colombia, en esos años aparecen nuevas casas de discos: RCA, Fonogram, Hispavox, Belter, Vergara, Discophon»³⁴. Hasta la llegada de Edigsa, los sellos que se permiten publicar canciones en catalán son aquellos de ámbito estatal que funcionaban a pleno rendimiento aprovechando el auge de los discos de vinilo y la estabilidad de ventas que les proporcionaban artistas de éxito españoles y extranjeros.

La discográfica Editora General, SA (Edigsa), que comenzó su actividad en 1961, fue el soporte fundamental de Els Setze Jutges y muchos otros cantautores durante los inicios de la Nova Cançó. Más que un simple sello discográfico, fue la cara empresarial que articulaba un tejido social de apoyo y promoción a la Nova Cançó como movimiento cultural. Edigsa «reunió en torno a un mismo proyecto a cantantes, músicos, mecenas, editores, poetas, diseñadores, fotógrafos, pintores, periodistas y promotores culturales»³⁵. Se trataba de una iniciativa entre muchas otras semejantes en distintos ámbitos, pues también en los primeros años de la década la burguesía catalanista creaba la entidad cultural Òmnium Cultural, la editorial Edicions 62, ya mencionada, la Librería Ona, dedicada en exclusiva al libro en catalán, la revista juvenil (*Cavall Fort*), que se dirigía expresamente a las generaciones jóvenes que no encontraban ningún medio de contacto público con su lengua materna, etc. Toda esta maquinaria empresarial compartía el propósito

33. Luna Alonso, «La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española», 206-207.

34. Claudín, *Canción de autor en España*, 27. No obstante, La Voz de su Amo es el sello que publica algunos de los primeros discos de Josep Guardiola, las Hermanas Serrano o Emili Vendrell.

35. «[Edigsa] va reunir entorn d'un mateix projecte cantants, músics, mecenes, editors, poetes, dissenyadors, fotògrafs, pintors, periodistes y promotors culturals». Xevi Planas, «Abans de la Nova Cançó», en *Ens calen cançons d'ara: retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*, ed. Javier de Castro (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2010), 26.

de recuperación de la lengua y la cultura catalanas y fue impulsada y financiada por un grupo reducido de promotores –muchos relacionados con el boicot al periódico La Vanguardia y con los Sucesos del Palau de la Música– entre los que destacan Josep Espar i Ticó y Ermengol Passola: «era inevitable, en un círculo reducido como entonces era el del catalanismo militante, que se encontrasen los promotores *económicos* con los *ideológicos*»³⁶.

Los objetivos de Edigsa fueron promocionar la canción en catalán acogiendo la mayor diversidad de estilos posible, dar cabida a la poesía recitada, cubrir toda la diversidad dialectal de la lengua catalana y ofrecer siempre las letras escritas (de manera que sirviesen complementariamente para que el público pudiera aprender a escribir su propia lengua), todo ello primando la calidad del producto por encima de los márgenes de ventas; abrió una cantidad de colecciones muy superior a sus posibilidades reales de negocio frente a las grandes compañías discográficas y dio cabida a otras manifestaciones culturales. De esta polifacética actividad destaca la colección «Antología històrica» de la música catalana (que, presidida por Pau Casals y dirigida por Oriol Martorell, incluía discos de música desde medieval hasta romántica, así como específicos de coral, de órgano, etc.), la colección «Disc d'Or de la Sardana» y el apoyo explícito a la canción gallega y vasca con la creación de los sellos Edigsa/Xistral, Edigsa/Galaxia y Edigsa/Herri Gogoa³⁷. En 1964 Ermengol Passola lidera una escisión de Edigsa que dará lugar a la discográfica Concèntric, estrechamente vinculada a la Cova del Drac, compañía que dio cabida a muchos de los cantautores más representativos, pero también a la músicaailable y al rock. Otros sellos discográficos como Als 4 Vents y Diàbolo complementaron la labor industrial de difusión de la Cançó con otras discográficas del resto del Estado que, en ocasiones, incluyeron versiones en catalán de algunos de sus activos más conocidos, como Miguel Ríos, Juan y Junior, el Dúo Dinámico, Luis Eduardo Aute, Jimmy Fontana, etc.

En cuanto a los espacios físicos, la primera referencia historiográfica es de Víctor Claudín: «de una parte están los festivales de la canción, que irían popularizando poco a poco las corrientes musicales que van a dominar en los sesenta; y los guateques, que se convierten en institución y cuyo conocimiento es imprescindible para la comprensión total de la época»³⁸. Los festivales han recibido una

36. «Era inevitable, en un cercle reduït com llavors era el del catalanisme militant, que es trobessin els promotors *econòmics* amb els *ideològics*». Puig, «Les companyies discogràfiques catalanes i la indústria discogràfica en català durant la dècada dels anys seixanta», 37.

37. *Ibíd.*, 39-40.

38. Claudín, *Canción de autor en España*, 29.

atención bastante generalizada, especialmente en la obra citada de Soldevila que ha sido descrita en la sección «Tratamientos académicos y nuevas perspectivas: 1993-2010», aunque en general la aproximación se limita a relaciones de eventos o se abordan casos particulares en formato de crónica. Las audiciones y eventos festivos privados solo han sido tratados en el caso de las audiciones de discos de contrabando –fundamentalmente de canción francesa– que la pequeña sociedad de consumo barcelonesa de los años sesenta organizaba en el ámbito doméstico o de público restringido.

Sin embargo, entre estos dos extremos de lo público y lo privado se encuentra una gran diversidad de espacios cuyo estudio resulta pertinente para un análisis sociológico cabal de la Nova Cançó. Irene Gutiérrez Mandado, en su planteamiento de estudio de la canción de cantautor en Cantabria, resalta la importancia de estudiar los pequeños y medianos espacios en que se desenvuelven los recitales, se forja el público, se producen los encuentros personales y se articulan los valores personales e identitarios colectivos. Así, refiere como espacios de desarrollo de la canción, además de los festivales, una librería, teatros, el Paraninfo de las Llamas, clubes, colegios privados, locales de las asociaciones juveniles del Movimiento y dependencias de la Escuela Universitaria de Magisterio³⁹.

Si el estudio de la industria discográfica revela la relación del mundo de la canción con la resistencia cultural antifranquista de las élites culturales y económicas, el estudio de estos espacios permite comprender mejor su estrecha relación con grupos sociales igualmente importantes como estudiantes universitarios, militantes de partidos de izquierda y sectores críticos de la Iglesia alineados con los postulados de la doctrina social. Para la descripción de los orígenes de la Nova Cançó Miquel Pujadó cita espacios tan diversos como casas particulares, el mencionado CICF o el Casino de la Garriga⁴⁰; Mestre i Sureda destaca la importancia del movimiento escultista como espacio de socialización y difusión de la canción; Soldevila menciona a lo largo de su tesis congregaciones marianas, casas gremiales, parroquias, colegios, clubes literarios, excursionistas y deportivos y agrupaciones corales⁴¹. Posteriormente se abrió la Cova del Drac (en 1965) y otros locales explícitamente creados para la promoción de los cantautores, como el Club Port Salvi en la Costra Brava, además de los que sin ser especializados promovían recitales de forma periódica, como el Teatre Barcelona, el Palau dels Esports, el Teatre Capsa y L'OVella Negra, o espacios universitarios como la Facul-

39. Mandado Gutiérrez, «Treinta años de canción de autor en Cantabria», 212-213.

40. Pujadó, *Diccionari de la cançó*, 37.

41. Soldevila i Balart, *La nova cançó, balanç d'una acció cultural*, 35-42.

tad de Derecho o el Instituto Químico de Sarrià. La lista de espacios que acogieron recitales se completa con diferentes locales nocturnos, salas de fiestas y parques. Por último, el Palau de la Música Catalana será el espacio de mayor prestigio y publicidad, donde actuarán y se consagrarán los cantautores más reconocidos.

El análisis de los espacios físicos es pertinente porque a través de su estudio pueden detectarse con precisión los agentes que intervienen en el desarrollo de la Nova Cançó y observar en acción los mecanismos y procesos de ese desarrollo. Comprender desde un punto de vista físico la relación de la canción con la realidad material en que encuentra es a su vez un requisito para el análisis de las relaciones articuladas con la censura, con los grupos promotores y con los públicos.

Mencionaré, por último, la importancia que muchos autores atribuyen a la labor de promoción y divulgación de las publicaciones escritas. Nuevamente la relación más exhaustiva de medios pertinentes la realiza Llorenç Soldevila⁴². Analiza las revistas (mensuales y semanales) y diarios anotando el tipo de comentarios y reportajes que predominan y señalando a los autores más destacados en la promoción de la Nova Cançó a nivel catalán y estatal en las décadas de los sesenta y setenta. Destaca la progresiva creación en estos medios de diversos espacios (secciones o columnas) fijos dedicados a la canción que, en líneas generales, ocupaban críticos comprometidos con la Nova Cançó y que mantuvieron ese carácter fijo durante muchos años. También reciben atención las revistas especializadas musicales y discográficas, juveniles, radiofónicas y humorísticas y las guías de espectáculos. Por su parte, Víctor Claudín efectúa un comentario crítico sobre revistas y diarios que no se limita a la Nova Cançó, sino que incluye también el encaje de la música extranjera, el rock, el flamenco y las listas de éxitos, discutiendo la calidad y el público objetivo de tales publicaciones⁴³. Menciona explícitamente, además, algunas publicaciones tardías de ámbito universitario madrileño como *Apuntes Universitarios*, del Colegio Mayor Cheminade, que durante la Transición daría paso a la célebre revista Ozono.

42. «Les plataformes escrites. La recepció crítica», en Soldevila i Balart, *La nova cançó, balanç d'una acció cultural*, 102-104.

43. «La prensa», en Claudín, *Canción de autor en España*, 58-60.

3.2.2 Espacios de resistencia y contracultura

Es un lugar común afirmar que los cantautores cumplieron una función importante en el entramado de transformaciones sociales y en la conformación de una cultura de resistencia a la dictadura o, al menos, con vocación contrahegémica. Sin embargo, los vínculos que el mundo de los cantautores tuvo por tanto que tejer con esa resistencia ubicua nunca se identifican, categorizan o explican en su funcionamiento real. Creo que una primera aproximación para comprender el papel de los cantautores en el campo socio-político es detectar y analizar cuáles son las relaciones que establecieron, en su caso, con aquellos agentes bien identificados por la historiografía como pertenecientes al universo de la subversión antifranquista. De entre todos los existentes, el mundo del trabajo y el mundo universitario –quizá, también, junto con las organizaciones apostólicas alineadas con el *aggiornamento* conciliar– componen, sin discusión entre los historiadores, los más relevantes. Así lo sintetiza Nigel Townson en una de las obras colectivas más recientes sobre la historia cultural del segundo franquismo:

«[En la década de los cincuenta] emergieron grupos de oposición no vinculados directamente con la guerra civil, que aspiraban a superar la paralizante polarización provocada por el conflicto de 1936–1939 mediante la defensa de la reconciliación y no de la venganza. Esto se vio reflejado en el creciente disenso intelectual y artístico a partir de los años cincuenta, en la aparición de un nuevo movimiento obrero (involucrado en las huelgas de 1956 y encarnado en la primera Comisión Obrera de 1957) y en la revuelta estudiantil de Madrid en 1956, que unió por vez primera a opositores del régimen procedentes tanto del campo de los ganadores como del de los vencidos (...) las protestas estudiantiles e intelectuales, el clero progresista y los trabajadores, estos últimos la fuerza opositora al régimen más indomeñable a partir de los años sesenta, hicieron mucho por erosionar la legitimidad de la dictadura, al tiempo que fomentaban la convicción colectiva de que era inevitable un cambio (...) a lo largo de estos años fue creciendo una resistencia social y cultural más generalizada, por difusa que fuera»⁴⁴.

Como señala Alberto Carrillo-Linares, existe consenso en torno a la importancia del movimiento estudiantil en la lucha contra la dictadura y en la Transición, pero no se ha explicado con exactitud en qué consistió su aportación⁴⁵. La clave

44. Nigel Townson, «Introducción», en *España en cambio: el segundo franquismo, 1959-1975*, ed. Nigel Townson (Madrid: Siglo XXI, 2009), XIII-XIV.

45. Para un excelente estado de la cuestión sobre el movimiento estudiantil y antifranquismo, véase Alberto Carrillo-Linares, «Movimiento estudiantil antifranquista, cultura política y transición política a la democracia», *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea* 5 (2006): 149-172.

está, en su opinión, en comprender que

«antes de la transición política a la democracia existió una *transición social* que implicó una transformación profundísima de la cultura política, sin la que no hubiera sido posible, de ninguna manera, el proceso técnico que llevó de la dictadura a la democracia. Por lo tanto, el concepto teórico esencial sobre el que se sostuvo el cambio fue el de *cultura política*, que rompió de lleno con la construida, fomentada y que pretendía dejar en herencia el propio franquismo»⁴⁶.

La juventud que no había vivido la Guerra, nacida entre 1945 y 1955, protagonizó una ruptura generacional desde el punto de vista cultural que «hizo imposible la continuidad sociológica e histórica de la dictadura». Esa juventud dejaba de estar encuadrada y rompía vínculos con el régimen en el sentido vital y existencial antes aún que en el político pese a estar compuesta por hijos e hijas de ese *franquismo sociológico*⁴⁷. Fue la cara más visible de una subversión gestada en un clima cultural cambiante y renovador en valores personales y colectivos.

Es bien conocido el papel de los estudiantes en las huelgas de transporte de 1951 y en las revueltas universitarias que en 1956 y 1969 conducirían a la declaración de dos de los cuatro estados de excepción decretados por la dictadura. De la misma forma, se ha estudiado en profundidad la progresiva articulación de los partidos políticos de izquierda –y organizaciones clandestinas en general– con los sectores más altamente politizados del movimiento estudiantil, así como su importancia en la reivindicación explícita de libertades civiles y sindicales y su apoyo sostenido al movimiento obrero. De hecho, se verifica un patrón –paralelo al del movimiento estudiantil antisalazarista en Portugal– consistente en un tránsito desde posiciones de reivindicación de «autonomía estudiantil», limitadas a reclamaciones de tipo académico («crítica al funcionamiento y la función de la universidad, ampliación de la democracia a nuevas esferas, cuestionamiento de la neutralidad científica, denuncia del capitalismo y la moral tradicional, asunción de nuevos modelos de conducta y consumo»⁴⁸), hacia posiciones plenamente politizadas y articuladas en torno a una multitud fragmentada de organizaciones

46. Carrillo-Linares, «Movimiento estudiantil antifranquista», 151. La cursiva en *transición social* es mía.

47. La obra de conjunto más actual –esto es, no limitada a un ámbito geográfico o temporal o a una universidad concreta, publicaciones abundantes en la historiografía de la materia– sobre el movimiento estudiantil en el franquismo es: Gregorio Valdevira González, *La oposición estudiantil al franquismo* (Madrid: Síntesis, 2006).

48. Alberto Carrillo-Linares y Miguel Cardina, «Contra el Estado Novo y el Nuevo Estado: el movimiento estudiantil ibérico antifascista», *Hispania: Revista española de historia* 72, 242 (2012): 666.

clandestinas de izquierda (la conocida «sopa de siglas»)⁴⁹. Pero el movimiento estudiantil no fue desestabilizador solamente en términos de contestación estructurada y explícita, sino también, a la postre, en la generación y difusión de nuevos valores ideológicos, culturales y personales. La Universidad contribuyó a normalizar valores sociales que progresivamente se abrían paso desde el mundo occidental:

«Muchas de las reivindicaciones sociales –que se leían en clave política– que realizaron los estudiantes de los años 60 y 70 fueron satisfechas en la transición (...) (divorcio, aborto, despenalización del adulterio y relaciones sexuales en general, feminismo, estilos y modas, homosexualidad, etc.), rompiendo definitivamente con los valores decimonónicos heredados del franquismo. Lo cierto es que todos estos temas conflictivos fueron propuestos en los ambientes intelectualizantes vinculados con la Universidad (clubes culturales, conferencias, conciertos, etc.), nunca desde el ámbito obrero ni político, más preocupados por otras cuestiones»⁵⁰.

Los conciertos y recitales, por tanto, conformaron algunos de los espacios en que se gestó esta labor de zapa contracultural. La relación entre el mundo estudiantil universitario y el mundo de los cantautores es aún un campo yermo en la historiografía. Prácticamente lo único que ha trascendido son algunos eventos históricos como el celeberrimo recital de Raimon en la Facultad de Ciencias Políticas, Económicas y Comerciales de la Universidad Complutense de Madrid en 1968, «referente de lo poco que en España se tradujo socialmente de aquellos meses que se adjetivó como “francés”»⁵¹. Más allá de la trascendencia de este tipo de hitos multitudinarios y mediáticos, cuya importancia real y simbólica no puede de ninguna manera obviarse, debe considerarse la presencia de cantautores en espacios físicos más modestos y diversificados y de manera continua en el tiempo. Pablo Lizcano, autor de la obra de referencia en torno a las revueltas estudiantiles de 1956 –que conforman la primera crisis explícita del franquismo–, aborda la actividad cultural que se desarrollaba dentro del Sindicato Español

49. De hecho, muchas organizaciones emplearon las reivindicaciones corporativas como medio de movilización y politización: «estaba justificada la adopción de una línea de acción centrada en problemas concretos reales, “capaz de conseguir una movilización masiva de toda o la mayor parte de la Universidad contra las estructuras que se oponen a la consecución de sus intereses [porque] son las motivaciones concretas las que movilizan a las masas, y las que, posteriormente, conducen a la evidencia de las causas políticas de tales motivaciones”»: Molinero e Ysàs, *La anatomía del franquismo*, 55. La cita pertenece al «Boletín de Información Interno» nº1 del Comité Estudiantil de Coordinación Marxista (mayo de 1963).

50. Carrillo-Linares, «Movimiento estudiantil antifranquista», 163.

51. Antoni Batista, «Raimon y la canción de lucha: arte y compromiso social», *Le Monde diplomatique en español* 152 (2008): 27-.

Universitario (SEU):

«Durante aquellos años de la primera mitad de la década de los 50, el SEU mantenía un buen número de actividades culturales. Editaba revistas como *La Hora*, *Alcalá* y *Cisneros* (...) Al mismo tiempo, el SEU organizaba Aulas de Poesía, colaboraba en el Aula de Música que Sopena dirigía en los locales del Conservatorio, frente a San Bernardo, mantenía algún cineclub y los TEU (verdaderos lugares de fermento cultural, entre los que se representaban autores tan variados como Sastre, Eliot o Shakespeare), y un sinfín de actividades culturales en sus Colegios Mayores (el “José Antonio”, el “Santa María” y el “César Carlos”), donde era raro el día que no había alguna conferencia, lectura, representación de teatro o proyección cinematográfica (...) En estas actividades participaban sin la menor distinción estudiantes de cualquier matiz ideológico, pero que vivían la común preocupación de resucitar un clima cultural»⁵².

Parece claro que en esta intensa actividad de programación cultural los cantautores tuvieron su espacio. Un ejemplo es el caso de la Escuela Superior de Magisterio de Santander, donde «Ramón Viadero [dueño de una librería de corte progresista] propuso (...) invitar a cantautores asequibles en otras regiones. Entre los invitados se encontraban Joan Rubia, Isidor, Elisa Serna, José Luis Real, Pablo Guerrero y Pi de la Serra»⁵³.

En definitiva, se puede hipotetizar que los cantautores tuvieron un lugar relevante en la actividad de renovación cultural, política, mental, sentimental y de valores desarrollada por el movimiento estudiantil. Verificar tal suposición requeriría de un estudio de la actividad cultural de las organizaciones estudiantiles, especialmente en el seno del SEU –sistemática y estratégicamente infiltrado por elementos politizados hasta su disolución en 1965– como, a partir de la creación del Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios (SDEU) en 1966, también las organizaciones legales. El entramado organizativo en la universidad tardofranquista es denso y complejo, y debe considerar los nexos con otras organizaciones juveniles muy activas en el ámbito cultural como la Hermandad Obrera de Acción Católica (HOAC) y la Juventud Obrera Cristiana (JOC). Otra posibilidad consiste en abordar los principales espacios físicos en que se desarrollaba tal actividad; de entre todos los mencionados, posiblemente los más relevantes sean las propias dependencias universitarias y, especialmente, los Colegios Mayores.

52. Pablo Lizcano, *La Generación del 56: la Universidad contra Franco* (Madrid: Saber y Comunicación, 2006), 82-83.

53. Mandado Gutiérrez, «Treinta años de canción de autor en Cantabria», 213.

En cuanto al mundo del trabajo, la historiografía existente es muy amplia. No en vano, la conflictividad laboral está radicada en el centro de las interpretaciones sobre el desarrollo del franquismo y su crisis final. A pesar de ello, la mayor parte de los estudios se hallan fuertemente anclados en explicaciones estructurales (economía, industrialización, migraciones...) y la misma conflictividad laboral⁵⁴. Se han estudiado nuevas fuentes documentales específicas del período (como archivos de abogados laboristas, jurados de empresa y testimonios orales), y existen estudios locales monográficos, ya que la Ley de Convenios Colectivos de 1958 generó en su mayoría convenios de ámbito provincial o de empresa más que de sector, y solo dos conflictos sectoriales alcanzaron a afectar el ámbito estatal (la huelga minera de 1962 y la negociación convenio sectorial de la banca privada en 1972). Sin embargo, como señala José Babiano en su estudio historiográfico, hay muchos aspectos que no se han tenido en consideración en el análisis del mundo del trabajo, como las mujeres, relegadas por lo general a la economía informal y por tanto normalmente no consideradas, o la incorporación de enfoques de historia urbana, «hasta qué punto el espacio urbano desempeña un papel como fuerza moldeadora, tanto de las comunidades obreras y de su cultura como de la protesta laboral»⁵⁵. Más destacadamente, la narración de la conflictividad ignora, según Babiano Mora, la aplicación de estudios amplios de clase: formas de vida, subculturas, espacios de sociabilidad, estrategias individuales de supervivencia, precariedad, alcoholismo, violencia de género... El autor reclama la necesidad de perspectivas culturales y lingüísticas: «cuestiones como los rituales, las formas de expresión y de autorrepresentación, la manera de definirse frente a otros grupos o el modo en que los trabajadores y los militantes interpretaron sus experiencias bajo el franquismo»⁵⁶. De hecho, la canción de cantautor es una mediación de la mayor importancia en la construcción identitaria del trabajador y su clase, precisamente por su carácter ritual, por su disposición a servir a esas «formas de expresión y de autorrepresentación» o por su capacidad para mediatizar la adquisición de experiencias y la interpretación personal y colectiva de la realidad.

Nuevamente, existe un vacío en estos ámbitos de estudio. Un primer acercamiento, limitado a una visión muy particular pero llena de posibilidades, es el desarrollado por Luis Torrego Egido en su obra sobre canción de autor y educación popular. El autor establece desde los postulados de la pedagogía crítica

54. José Babiano Mora, «El mundo del trabajo durante el franquismo. Algunos comentarios en relación con la historiografía», *Ayer* 88 (2012): 229-243.

55. *Ibíd.*, 237.

56. *Ibíd.*, 241.

de Paulo Freire un estudio de la canción como instrumento al servicio de un esfuerzo por crear una determinada «identidad social y una nueva sentimentalidad»⁵⁷. Si bien se centra en lo segundo más que en lo primero, proporciona claves interesantes para comprender la canción como una modalidad alternativa de educación relevante «a la hora de configurar la personalidad social e individual». Para ello analiza la «postura de la canción de autor con respecto a la razón y, más concretamente, con respecto a la racionalidad dominante, y también con relación a la ideología hegemónica de su tiempo» y el vínculo existente entre la canción y la cultura de masas, centrándose en la contradicción entre un género que se opone a la ideología que se distribuye a través de los medios masivos pero que al mismo tiempo participa de ellos; este análisis se efectúa sobre la base de una perspectiva bourdiana del capital cultural que considera a los cantautores como agentes que participan de su distribución. Algunos de los contenidos educativos que Torrego Egido detecta son la persecución de una progresiva toma de conciencia, el despertar de una conciencia ética, pero también estética, la incidencia consciente en la cultura popular que brinde a las canciones valor de uso cotidiano, la normalización lingüística, el desarrollo de señas de identidad popular, la creación de un tipo nuevo de sensibilidad colectiva y la socialización política de las nuevas generaciones. A pesar de este notable acercamiento, no se ha desarrollado ninguno que vincule el mundo del trabajo y la canción de cantautor de la forma descriptiva y material que también se requiere para el caso del movimiento estudiantil, lo que se debe tanto a la señalada inexistencia de una historia cultural del trabajo durante el franquismo como a la ausencia del mundo del trabajo en la historiografía de la canción.

Además del movimiento estudiantil universitario y del movimiento obrero, existen otros polos que la historiografía señala como sistemas de resistencia y alternativa cultural ante el franquismo. Uno de ellos es el mundo del exilio, cuya relación con la canción de cantautor es evidente si tenemos en cuenta la relevancia de figuras como Paco Ibáñez, Elisa Serna, Lluís Llach, Ovidi Montllor o Joan Manuel Serrat que, exiliadas u ofreciendo recitales en Francia y Latinoamérica, establecieron sólidos lazos con el exilio organizado en los diferentes países de destino y sirvieron como medio de comunicación y transvase cultural entre el interior y el exterior del país⁵⁸. Tampoco en este ámbito las investigaciones existentes comprenden la canción de cantautor. La literatura ha recibido un tratamiento

57. Luis Mariano Torrego Egido, *Canción de autor y educación popular (1960-1980)* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1999), 13.

58. Aragüez Rubio, «La nova cançó catalana», 95.

privilegiado⁵⁹, mientras que en los acercamientos generalistas el tratamiento de la música se limita al caso de compositores académicos. Es el caso de la obra más relevante sobre la cultura del exilio, editada por Manuel Llusia y Alicia Alted, que incorpora toda una categoría dedicada a la música conformada por ocho artículos que no dan cabida a otras prácticas o géneros musicales⁶⁰. Otros ámbitos que no abordamos aquí son el mundo de la intelectualidad antifranquista, parcialmente vinculado a la universidad y en ocasiones a la oposición organizada, pero que en general presenta un considerable grado de autonomía respecto a sus discursos, espacios de discusión y medios de difusión. Así, revistas ya citadas como *Triunfo*, *Destino* y *Serra d'Or*, junto con otras tan importantes como *Revista de Occidente* y *Cuadernos para el Diálogo*⁶¹, conformaron «nuevos espacios para el debate [donde] se desarrollaron visiones críticas sobre la situación política y social del país» y se convirtieron en «una de las fuentes de alimentación básicas que posibilitó la existencia del poder intelectual, un poder procedente del mundo cultural y con una cierta independencia frente al resto de las fuerzas sociales tradicionales»⁶².

Estos ámbitos de mediación deben considerarse siempre, naturalmente, en su relación con el régimen franquista. En el caso de la canción, el estudio de la censura se trata de un campo todavía por agotar, pues solo se han vaciado sistemáticamente, como hemos señalado, los expedientes de censura de 1968. Aún más relevante es que el estudio de la censura en todos sus formatos es prácticamente la única forma que ha adoptado el análisis de la relación entre el mundo de los cantautores y el régimen franquista, que por tanto se reducen a una lectura de su dimensión represiva. Pero es lógico pensar que se trata de un camino de dos direcciones, y que la actividad cultural influyó en la configuración de los planteamientos de la dictadura, especialmente a través de las mediaciones aquí descritas, y urge por tanto investigar cómo los profundos cambios que experimenta el régimen en composición interna, discurso y actitud pueden tener relación

59. Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler, editores, *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia* (Sant Cugat del Vallés: Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos, 1998).

60. A cuenta de un artículo dedicado a Salvador Bacarisse, el segundo volumen contiene algunas consideraciones interesantes sobre el papel de Radio París como medio de comunicación e información para el exilio. Manuel Llusia y Alicia Alted, editores, *La cultura del exilio republicano español de 1939: Actas del Congreso internacional celebrado en el marco del Congreso plural: sesenta años despues* (Madrid-Alcalá-Toledo, Diciembre de 1999) (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003), 227-236.

61. Javier Muñoz Soro, *Cuadernos para el Diálogo (1963-1976): una historia cultural del segundo franquismo* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2005).

62. Joan Pecourt, «El campo de las revistas políticas bajo el franquismo», *Papers* 81 (2006): 226.

–en alguna medida– con el inicio y el desarrollo de la canción de cantautor.

3.3 Análisis de las canciones

Una perspectiva bourdiana del campo musical incluiría a los analistas como agentes cuyas posiciones dependen de la estructura de posiciones y relaciones de poder que definen, en un momento determinado, el campo:

«las tomas de posición sobre el arte y la literatura, como las posiciones en las que se engendran, se organizan por parejas de oposiciones, a menudo heredadas de un pasado polémico, y concebidas como antinomias insuperables, alternativas absolutas, en términos de todo o nada, que estructuran el pensamiento, pero también lo encierran en una serie de dilemas falsos. Una primera división es la que opone las lecturas internas (en el sentido de Saussure hablando de “lingüística interna”), es decir formales o formalistas, y las lecturas externas, que recurren a principios explicativos e interpretativos exteriores a la propia obra, como los factores económicos y sociales».⁶³

Vale la pena tener esto presente para considerar las decisiones respecto al análisis de forma autocrítica y prudentemente provisional, motivo por el cual aquí presento de manera valorativa algunas aproximaciones sin pretender determinar un único método pertinente. La aplicación de distintos métodos de análisis y el contraste de los logros de sus resultados deberá ser lo que guíe la construcción metodológica, más que tomas de posición apriorísticas que, como señala Bourdieu, deberían más a la estructura del campo que a su verdadero valor analítico.

Las canciones, como objetos híbridos definidos por la unión entre texto y música, reciben en la actualidad considerable atención fuera del ámbito académico musical. Un enfoque de análisis que goza actualmente de cierto predicamento entre los lingüistas es el Análisis Crítico del Discurso (ACD), una perspectiva que «estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político»⁶⁴. No se trata de un método de análisis explícitamente definido, sino que busca más bien ofrecer formas alternativas de teorización y análisis dentro de los estudios del discurso. Para el ACD, todo discurso es una práctica social, históricamente dependiente, que constituye

63. Bourdieu, *Las reglas del arte*, 289-290.

64. Teun A. van Dijk, *Discurso y poder: contribuciones a los estudios críticos del discurso* (Barcelona: Gedisa, 2009), 149.

ideología y permite la reproducción de –y la resistencia a– las relaciones de poder, un punto de vista pertinente en nuestro caso para comprender las mediaciones señaladas en el plano ideológico y político de la Nova Cançó. El ACD comparte con las diferentes perspectivas de los Estudios del Discurso el interés por la recepción desde un punto de vista socio-histórico y tiene la virtud de indagar cómo los usos del discurso en un contexto determinado «se deben explicar en términos de modelos precisos de comunicación textual y de situaciones sociales, así como en función de las interacciones de los que participan en tales situaciones»⁶⁵.

Aunque se ha utilizado preferentemente en el estudio de textos escritos y medios de comunicación, se han desarrollado aplicaciones del ACD también en el ámbito de la canción. Si en 1999 Robert Hodge señalaba que «el estudio sistemático de la canción como forma de discurso apenas ha dado sus primeros pasos» y que era necesaria «una relación sistemática de los códigos semióticos que constituyen el significado de una canción»⁶⁶, en la actualidad contamos con intentos de sistematizar un método de análisis crítico del discurso en las canciones como el desarrollado por Ana María Iglesias Botrán en su reciente tesis doctoral⁶⁷. Aunque el método planteado resulta de cierto interés para la identificación de contenido ideológico en los procesos comunicativos, su enfoque es estrictamente lingüístico y limita la noción de «texto» a las palabras, sin considerar en modo alguno la presencia de la música en las canciones.

En el ámbito de los estudios de la música popular urbana, definir qué es, dónde se encuentra y cómo funciona un «texto» que analizar en relación a su significado ha sido un problema crónico durante varias décadas. Para el estudio de la canción, mientras que en la musicología histórica se ha verificado la tendencia hacia un excesivo formalismo⁶⁸, desde los estudios de música popular

65. Teun A. van Dijk, «Las raíces comunes de los estudios de la literatura y el discurso», en *Discurso y literatura: nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*, ed. Teun A. van Dijk (Madrid: Visor Libros, 1999), 17.

66. Robert Hodge, «Canción», en *Discurso y literatura: nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*, ed. Teun A. van Dijk (Madrid: Visor Libros, 1999), 149-150.

67. Ana María Iglesias Botrán, «La transmisión de la ideología a través de la canción: análisis crítico del discurso aplicado a las canciones del grupo ZEBDA» (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2011).

68. Los estudios analíticos de Wilfred Mellers sobre las canciones de los Beatles y la meticulosa aplicación del análisis shenkeriano a la balada de Tin Pan Alley por parte de Allen Forte son paradigmáticos de este formalismo riguroso: Wilfrid Howard Mellers, *Twilight of the Gods: the Music of The Beatles in Retrospect* (Faber & Faber, 1973); Allen Forte, *The American Popular Ballad of the Golden Area: 1924-1950* (Princeton University Press, 1995).

urbana el examen de la participación de la música en ese «texto» se ha limitado a un cierto tipo de crítica frecuentemente interpretativa, sin anclaje en la experiencia auditiva⁶⁹. Tras una larga dicotomía entre análisis musicales estrictamente formalistas y acercamientos exclusivamente sociologistas, como la teoría de la subcultura, en los últimos años se ha llegado a un cierto consenso en torno a la existencia de un vínculo entre el significado musical y las «estructuras discursivas, sociales e institucionales que lo rodean, lo median y (sí) lo producen»⁷⁰. Evidentemente este presupuesto básico radica en el interés, defendido en este trabajo, que tiene el estudio de mediaciones de la Nova Cançó, de la misma manera que en la consideración de los cantautores desde un punto de vista de campo.

Sin embargo, los enfoques rigurosamente sociológicos continúan siendo mayoritarios. Y, por otro lado, los análisis del significado de las canciones continúan siendo extremadamente dependientes de la letra. En este sentido, los estudios de música popular parecen haber reproducido la creencia, contra la que advertía hace años Kofi Agawu, de que «como las palabras permiten un acceso fácil a la dimensión semántica, los análisis de canciones requieren de alguna manera una atención menos rigurosa a los detalles musicales que el análisis de la música instrumental»⁷¹. El conocido artículo de Richard Middleton en el que, hace ya dos décadas, reclamaba una mayor atención a los sonidos mismos, las «estructuras intra-musicales», sigue plenamente vigente⁷². Él mismo propuso una esfera de estudio, la gestual, como un posible medio –no excluyente– para «salvar la brecha» entre el análisis de la música popular y la musicología. Fundamentalmente, establece una relación entre un espectro de «gestos» musicales –definidos en un sentido amplio para incorporar movimiento rítmico, armónico, micro-gestos melódicos, textura y estructura a bajo y alto nivel– y un espectro de equivalentes somáticos –que involucran distintas partes del cuerpo y diferentes procesos fisiológicos en que el ritmo es inherente–.

69. Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Farnham: Ashgate, 2012), 5-6.

70. «['Consumptionism'] has contributed to the widespread realization that musical meaning cannot be detached from the discursive, social and insitutional framewoks which surround, mediate and (yes) produce it». Middleton, «Introduction: Locating the Popular Music Text», 9.

71. «Because words allow easy access to the semantic dimension, song analysis somehow demands less rigorous attention to musical details than the analysis of instrumental music» Kofi Agawu, «Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century 'Lied'», *Music Analysis* 11, 1 (marzo de 1992): 23.

72. Richard Middleton, «Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap», *Popular Music* 12, 2 (mayo de 1993): 177-190.

Las dificultades del método residen en que estas relaciones entre gestos y procesos somáticos son culturalmente dependientes, en que funciona de manera obvia para estilos musicales en que la vinculación con la fisicalidad es más evidente y en que tales relaciones gesto-soma no dejan de ser hasta cierto punto especulativas. Además, la base experimental de este tipo de análisis dificulta su aplicación, debido precisamente a su dependencia cultural, al estudio de la recepción de una música como la Nova Cançó en una sociedad cercana en el tiempo pero no contemporánea, como es la de los años sesenta y setenta. La propuesta, no obstante, permite pensar conceptos analíticos formales como el continuum rítmico, la organización del ritmo de superficie, las interacciones con el sonido, la armonía y la melodía, las funciones rítmicas, etc.⁷³ en su relación con el cuerpo y los patrones de fisicalidad culturalmente aprehendidos. En una línea diferente de vinculación del análisis y la cultura, el mismo Middleton insistía en 1999 en que «la música solo adquiere significado a través de conocimiento cultural adquirido»⁷⁴, en que los principios formales son mediados por las especificidades del género y el estilo y en que debe considerarse la mediación de las tecnologías de producción y difusión musical. La idea, a la postre, es que el estudio formal no puede dissociarse de la práctica cultural, de manera que la «forma» no puede definir ni delimitar el «contenido».

Estas conexiones entre análisis formal y cultura son algunos de los intentos desarrollados para conciliar la divergencia entre las tendencias formalista y sociologista y estudiar las relaciones entre canción y cultura en la misma música, más allá del mero estudio semiótico de las letras. Pero este interés en resaltar las apelaciones culturales de la música ignora igualmente el contenido textual y ha dado lugar a otra tradición de desencuentros entre elementos de análisis indiscutiblemente pertinentes. Como señala Iván Iglesias en su estudio del ciclo de canciones *Combat del Somni* de Frederic Mompou, el análisis separado de letra y música presupone la existencia de «dos sistemas simbólicos, poema y música, que son combinados pero permanecen íntegros y por tanto han de ser analizados separadamente»⁷⁵. El caso de estudio consiste en musicalizaciones de poemas preexistentes –tan frecuentes en el repertorio de la Nova Cançó–. El autor centra su interés en la intención del compositor que musicaliza el poema y excluye

73. Jan LaRue, *Análisis del estilo musical* (Cornellá del Llobregat: Idea Books, 2003), 67-87.

74. Richard Middleton, «Form», en *Key terms in popular music and culture*, ed. Bruce Horner y Thomas Swiss (Oxford: Blackwell, 1999), 145.

75. Iván Iglesias Iglesias, «Canción, expresionismo y posguerra: Combat del somni, de Frederic Mompou», en *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, ed. Javier Suárez-Pajares (Valladolid: SITEM-Glares, 2005), 133.

del producto –la canción– la participación del poeta, pues entiende la canción como una «identidad puramente musical, en cuyo proceso de construcción semántica se combinan el texto (tomado en la libre interpretación del compositor) y la música (delimitada por el carácter que su autor le quiera dar y por el estilo compositivo)». Este tipo de enfoque, basado en el «principio de asimilación» de Suzanne K. Langer⁷⁶, atribuye a la música la carga significativa principal, ya que asume que el compositor no toma el poema solo para reproducirlo o comentarlo, sino que lo asimila para crearlo de nuevo en el contexto del discurso musical. El texto, si bien genera significado, «pierde su autonomía como poema dentro de la estructura musical que lo integra y que es en parte independiente».

Más allá del análisis de los objetos musicales y su relación con las palabras, la cuestión del significado se ha estudiado desde el punto de vista de la recepción y de su articulación en la construcción de identidades. La música puede servir a la construcción de identidades sociales debido a que permite «ser apropiada» de forma personal y colectiva: es lo que Pablo Vila⁷⁷, siguiendo a Frith y Middleton, entiende por función de «interpelación»⁷⁸ de la música. El problema fundamental de esta perspectiva es la identificación entre la compleja diversidad de códigos musicales y los posibles tipos de interpelación. La recepción de la música no depende de características exclusivamente inherentes al material musical, como evidencia el hecho de que las estrictas homologías entre estilos musicales y grupos sociales se encuentran con serios problemas para explicar cambios de gusto musical en grupos que no han cambiado sus posiciones de subcultura o clase social, o para explicar la capacidad de interpelación de una misma música a actores sociales distintos o incluso antagónicos. En otras palabras: el sentido de la música no se encuentra exclusivamente en el interior de los materiales musicales⁷⁹.

Para Pablo Vila la identidad social radica en una lucha de discursos que tratan de otorgar sentido a la redes de relaciones y posiciones sociales individuales. La

76. Suzanne K. Langer, *Feeling and Form* (New York: Scribner, 1953).

77. Vila, «Identidades narrativas y música».

78. El término «interpelación» fue introducido por Althusser para describir el proceso mediante el cual la ideología encarnada en las instituciones sociales y políticas apela a las identidades de las personas en las interacciones sociales, contribuyendo a constituir efectivamente tales identidades. Louis Althusser, *Lenin and Philosophy, and Other Essays* (London: New Left, 1971).

79. Esta idea, que recorre buena parte de los estudios sobre música popular desde los años ochenta, también ha dado lugar a célebres polémicas dentro de la musicología histórica, como la protagonizada en 1993 por Lawrence Kramer y Gary Tomlinson en la revista *Current Musicology* (nº 53).

identidad social no es una categoría estable, sino provisional, precaria y sometida a transformaciones constantes, y los discursos que conforman las identidades disputan entre sí dentro de un contexto histórico y cultural concreto y en el seno de unas determinadas relaciones de poder que favorecen unos discursos (y, por tanto, unas determinadas identidades) en detrimento de otros –este predominio de construcciones identitarias y discursos que la sostienen es lo que entendemos por hegemonía en sentido gramsciano–. La construcción de la identidad social se sirve de la función interpeladora de la música, de su disponibilidad para ser dotada de sentido; si una música en concreto no posee un sentido intrínseco, sí posee un historial de articulaciones (un conjunto de articulaciones discursivas que han sido utilizadas en el pasado) que limita sus posibles articulaciones en el futuro. Para Vila la construcción de la identidad se produce a través de tramas narrativas y sistemas de categorización individuales en los que unas u otras música, en un momento determinado, obtienen encaje: la música es «un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades sociales»⁸⁰.

80. Vila, «Identidades narrativas y música».

4 | Conclusiones

La Nova Cançó es un objeto de estudio poliédrico y complejo. El primer acercamiento, la revisión del estado de la cuestión, se reveló en contra de lo esperado como una tarea de amplio alcance debido a la diversidad existente de fuentes y de enfoques y a la escasa accesibilidad de algunas de las publicaciones. Más allá de constatar qué se conoce sobre la Nova Cançó hasta el momento y cuáles han sido las fuentes primarias empleadas para su estudio, el análisis de la bibliografía ha desvelado un objeto atravesado por una incontable cantidad de intereses, discursos, apropiaciones y lecturas. Por este motivo, tanto la crítica historiográfica como las perspectivas de estudio que conforman este Trabajo Fin de Máster están fuertemente influenciados por el interés en aproximar una investigación desde el ámbito de la musicología a las metodologías y marcos conceptuales de la sociología del arte, escogiendo para ello no solo algunos de los paradigmas sociológicos más destacados de la actualidad, sino aquellos métodos de los estudios de música popular urbana y de la musicología analítica más sensibles a la consideración inclusiva y diacrónica de los aspectos sociales en su relación con la música.

En lo que conforma estrictamente un estado de la cuestión, la «Crítica historiográfica (1968-2010)» revela que la Nova Cançó ha sido tratada con poco rigor a pesar de haber despertado pasión entre los estudiosos durante cinco décadas de examen. Es significativo que no exista ninguna obra dedicada a la Nova Cançó que haya sido publicada por historiadores, sociólogos o musicólogos. En este sentido, la historiografía existente nos proporciona una base general de comprensión del objeto, pero delata la necesidad de comenzar una investigación sistemática y planificada sobre la base de fuentes primarias. Como fuentes secundarias, las publicaciones existentes hasta la fecha deben ser consideradas bajo un prisma crítico que considere a sus autores como participantes en el campo musical que obedecen –con frecuencia inadvertidamente– a sus propios intereses simbólicos, materializados en discursos e interpretaciones que han de ser tenidos en cuenta

interpretativamente con el suficiente rigor y prudencia.

Desarrollado con estas precauciones en mente, el ejercicio de la crítica historiográfica ofrece resultados que considero de interés. Por un lado, la ordenación en una perspectiva general de la historiografía entre 1968 y 2010 ha revelado la existencia de un discurso persistente en torno al origen de la Nova Cançó y ha escrutado su génesis y reproducción. Este discurso ha establecido durante décadas una narrativa que atribuye a Els Setze Jutges y su entorno social el impulso creador de la Nova Cançó en base a un programa previamente definido, y ha consolidado un modelo de desarrollo de la canción de cantautor en todo el Estado español que se reduce a la mera reproducción imitativa del «modelo catalán» en otros ámbitos geográficos. He señalado las deficiencias de este perspectiva historiográfica, denunciando las contradicciones que lo invalidan y la manera en que se erige como herramienta al servicio de los intereses discursivos de un conjunto determinados de cronistas en el contexto de la Transición. Además, he localizado las fuentes empleadas por estas obras, señalando los vacíos documentales y el sesgo interpretativo sin base empírica de muchas de las publicaciones sobre la Nova Cançó y la canción de cantautor en España. El examen de la historiografía también ha permitido compilar, categorizar y evaluar las referencias, extremadamente dispersas y fragmentarias, que los cronistas hacen a ámbitos sociales diversos. Esta revisión de ámbitos historiográficos específicos ha dado lugar a una valoración crítica de las relaciones de la Nova Cançó con la tradición, el folklore, la cultura popular, la poesía y la literatura y las corrientes musicales extranjeras y autóctonas, por una parte; y con los ámbitos de organización social que subyacen a su origen y desarrollo, como el mundo de la contracultura y la defensa de la lengua de la burguesía catalana y el del régimen, por otra. Considero que, tomadas en conjunto, estas valoraciones críticas –que, si no eliminan las posiciones subjetivas de los autores al menos identifican y contrastan su pluralidad– sientan una colección de articulaciones sociales sobre las que comenzar a edificar algunas de las propuestas de estudio desarrolladas posteriormente.

La dialéctica del mundo de los cantautores con un régimen totalitario cuyo aparato condicionaba la articulación de cualquier ámbito material o social que pueda imaginarse no puede ser entendida como un simple contexto general con el que la música establece algunas apelaciones concretas. Un proyecto de investigación doctoral sobre la Nova Cançó deberá considerar la manera en que el poder de la dictadura –entendida en su dinamismo y evolución dialéctica– permea y condiciona todas las mediaciones pertinentes para nuestro objeto. Creo que la

ambiciosa tarea de abordar un estudio de campo de la música de esta época en que insertar a los cantautores y todo su entorno social es la mejor baza de que disponemos para aspirar a una visión holística y científicamente fundada de la Nova Cançó y su desarrollo, que incluya los espacios de mediaciones y ponga en relación el análisis musical de las canciones con el marco social en que se insertan. En este Trabajo han sido delineadas algunas perspectivas de estudio de campo de los orígenes de la Nova Cançó con el objetivo de ponderar su potencial explicativo. Pese a la provisionalidad y limitaciones del trabajo de aplicación de la teoría de campos que he desarrollado aquí, creo que los resultados obtenidos en identificación de agentes del campo musical y descripción de los orígenes del movimiento en términos de introducción al campo, aprovechamiento de homologías estructurales por parte de los agentes, inversión en capital simbólico, convertibilidad entre especies de capital y aplicación de estrategias de subversión de la estructura del campo son satisfactorios y justifican la viabilidad de un estudio completo de campo que recurra a todo el entramado conceptual que ofrece la teoría bourdiana.

Vistos desde una perspectiva histórica y sociológica, es patente que los movimientos de la canción de cantautor en la España del segundo franquismo influyen y son influenciados por un denso cúmulo de esferas de mediaciones. Se han presentado una colección de mediaciones organizadas en dos espacios: uno, vinculado a las disponibilidades materiales, incluye mediaciones de producción, difusión y consumo; otro, ligado a la organización social explícita, acoge mediaciones de los espacios de oposición al régimen franquista y de propuesta y construcción de alternativas culturales. Para justificar la pertinencia de estas mediaciones y la manera en que se relacionan con la Nova Cançó he basado mis juicios en bibliografía especializada sobre la industria discográfica de la canción, los espacios físicos, el movimiento estudiantil universitario, el mundo del trabajo y los espacios construidos por la intelectualidad antifranquista. Este acercamiento a un conjunto destacado de mediaciones ya permite hipotetizar con cierta solidez empírica que los cantautores de la Nova Cançó son agentes fundamentales para comprender los procesos de formación de la oposición a la dictadura, la consolidación de nuevas formas de interacción social y el surgimiento de nuevos valores personales, políticos e identitarios. De la misma manera, su estudio permitirá comprender las profundas transformaciones en el ámbito musical de los años finales de la dictadura, la recepción de las corrientes más innovadoras y renovadoras de la música popular en Europa y el mundo, y su repercusión decisiva en la eclosión de la diversidad pujante de estilos y géneros durante la Transición,

todo ello en estrecha conexión con las condiciones materiales que mediatizan tales cambios, como las verificadas en los medios de comunicación de masas, las publicaciones escritas, los festivales, concursos y circuitos de promoción y la industria discográfica.

Para este análisis de las canciones hemos optado por proponer un conjunto provisional y moderadamente nutrido de metodologías orientadas a dar respuesta a los interrogantes sobre el significado y el valor de las canciones. Las tradiciones analíticas de la música popular urbana y la musicología histórica están lejos aún de encontrar un conjunto de consensos que permitan combinar las virtudes de los análisis formalistas con los enfoques más sociológicos. No obstante, en los últimos años algunos de los académicos más destacados han buscado tender puentes entre dos posturas que parecían irreconciliables, y es en estos puentes donde hemos indagado para escoger provisionalmente –pues la adecuación de los métodos deberá dirimirse de su aplicación y el contraste de resultados– los acercamientos que mejor parecen adaptarse al estudio de la Nova Cançó. En definitiva, considero que con este Trabajo Fin de Máster queda justificado el interés musicológico de los orígenes de la Nova Cançó y se asientan algunas bases sólidas que permiten iniciar una investigación doctoral llamada a arrojar luz sobre la música de los cantautores durante los últimos quince años de la dictadura franquista en estrecha vinculación con el desarrollo cultural, histórico, social y político de la época.

Bibliografía

- Agawu, Kofi. «Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century 'Lied'». *Music Analysis* 11, 1 (marzo de 1992): 3-36.
- Almazán Marcos, Francisco. «50 años de nacional flamenquismo». *Triunfo* 510 (julio de 1972): 32-35.
- Alonso González, Celsa. «El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión». *Cuadernos de música iberoamericana* 10 (2005): 225-254.
- Alted Vigil, Alicia, y Manuel Aznar Soler, editores. *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. Sant Cugat del Vallés: Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos, 1998.
- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. London: New Left, 1971.
- Aragüez Rubio, Carlos. «La nova cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo». *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea* 5 (2006): 81-97.
- Babiano Mora, José. «El mundo del trabajo durante el franquismo. Algunos comentarios en relación con la historiografía». *Ayer* 88 (2012): 229-243.
- Batista, Antoni. «Raimon y la canción de lucha: arte y compromiso social». *Le Monde diplomatique en español* 152 (2008): 27-.
- Becker, Howard S. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Bellmunt, Francesc, Àngel Casas y Tomás Pladevall. *La nova cançó*. Director Francesc Bellmunt. Barcelona: Profilmes, S.A., 1976. DVD.

- Bertrand de Muñoz, Maryse. «Poesía y canción durante la guerra de 1936-1939» (2010): 93-130.
- Bluestein, Gene. *Poplore: Folk and Pop in American Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Cuestiones de sociología*. Tres Cantos: Istmo, 2003.
- . *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- . *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2005.
- «Can we get rid of the 'popular' in popular music? A virtual symposium with contributions from the International Advisory Editors of Popular Music». *Popular Music* 24, 1 (2005): 133-145.
- Carrillo-Linares, Alberto. «Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española (1939-1961)». *Ayer* 87 (2012): 195-224.
- . «Movimiento estudiantil antifranquista, cultura política y transición política a la democracia». *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea* 5 (2006): 149-172.
- Carrillo-Linares, Alberto, y Miguel Cardina. «Contra el Estado Novo y el Nuevo Estado: el movimiento estudiantil ibérico antifascista». *Hispania: Revista española de historia* 72, 242 (2012): 639-668.
- Claudín, Víctor. *Canción de autor en España (Apuntes para su historia)*. Madrid: Júcar, 1982.
- Dijk, Teun A. van. *Discurso y poder: contribuciones a los estudios críticos del discurso*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- . «Las raíces comunes de los estudios de la literatura y el discurso». En *Discurso y literatura: nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*, editado por Teun A. van Dijk. Madrid: Visor Libros, 1999.
- Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock: los primeros grupos hispanos 1957-1975*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

- Ealham, Chris, y Michael Richards, editores. *The Splintering of Spain: Cultural History and the Spanish Civil War, 1936-1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Fernández Monte, Gonzalo. «Ska jamaicano y su adopción en España durante la década de 1960». *Cuadernos de música iberoamericana*, 15 (2008): 133-177.
- Fleury, Jean-Jacques. *La nueva canción en España: antología crítica y temática*. Barcelona: Hogar del Libro, 1978.
- Flores, Alberto. «Nueva canción, pop e industria discográfica». En *Literatura y Bellas Artes*, editado por Francisco Rico, Jordi Gracia y Antonio Bonet, 799-829. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- Forte, Allen. *The American Popular Ballad of the Golden Area: 1924-1950*. Princeton University Press, 1995.
- Fouce Rodríguez, Héctor. «El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España: Madrid, 1978-1985». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- Fouce Rodríguez, Héctor, y Juan Pecourt. «Emociones en lugar de soluciones: música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición». *TRANS-Revista Transcultural de Música* 12 (2008). Consultado el 5 de abril de 2013. <http://www.sibetrans.com/trans/al05/emociones-en-lugar-de-soluciones-musica-popular-intelectuales-y-cambio-politico-en-la-espana-de-la-transicion>.
- García-Soler, Jordi. *Crònica apassionada de la Nova Cançó: vint anys després*. Barcelona: Flor del Vent, 1996.
- . *La nova cançó*. 2ª ed. Barcelona: Edicions 62, 1976.
- García Alonso, Agustín. *Quién es quién en la canción*. Aranguren: El Paisaje, 1983.
- González Lucini, Fernando. *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor: 1963-1997*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- . *De la memoria contra el olvido: Manifiesto Canción del Sur*. Sevilla: Fundación Autor, 2004.
- . *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. Madrid: Grupo Cultural Zero, 1984.

BIBLIOGRAFÍA

- González Lucini, Fernando. *...Y la palabra se hizo música: la canción de autor en España*. Madrid: Fundación Autor, 2006.
- Gómez, Antonio. «Epílogo». En *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, 2:331-342. Madrid: Grupo Cultural Zero, 1984.
- Hennion, Antoine. «Baroque and rock: Music, mediators and musical taste». *Poetics* 24 (1997): 415-435.
- . «Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music». En *The cultural study of music: a critical introduction*, editado por Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, 80-91. New York: Routledge, 2003.
- Hobsbawm, Eric, y Terence Ranger, editores. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2012.
- Hodge, Robert. «Canción». En *Discurso y literatura: nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*, editado por Teun A. van Dijk, 149-166. Madrid: Visor Libros, 1999.
- Iglesias Botrán, Ana María. «La transmisión de la ideología a través de la canción: análisis crítico del discurso aplicado a las canciones del grupo ZEBDA». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2011.
- Iglesias Iglesias, Iván. «Canción, expresionismo y posguerra: Combat del somni, de Frederic Mompou». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, editado por Javier Suárez-Pajares, 131-148. Valladolid: SITEM-Glares, 2005.
- . «Improvisando la modernidad: el jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2010.
- Irles, Gerardo. *¡Sólo para fans!: la música ye-yé y pop española de los años 60*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Langer, Suzanne K. *Feeling and Form*. New York: Scribner, 1953.
- LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical*. Cornellá del Llobregat: Idea Books, 2003.
- Lizcano, Pablo. *La Generación del 56: la Universidad contra Franco*. Madrid: Saber y Comunicación, 2006.

- Llusia, Manuel, y Alicia Alted, editores. *La cultura del exilio republicano español de 1939: Actas del Congreso internacional celebrado en el marco del Congreso plural: sesenta años despues (Madrid-Alcalá-Toledo, Diciembre de 1999)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003.
- Luna Alonso, Ana. «La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española: Paco Ibáñez traductor-versionador e intérprete de Georges Brassens». En *VII Coloquio APFUE (Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española): Cádiz, 11-13 de Febrero de 1998*, editado por Claudine Lecrivain, 1:205-212. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2000.
- López Barrios, Francisco. *La nueva canción en castellano: Luis Eduardo Aute, Pablo Guerrero, Julia León Rosa León, Luis Pastor, Elisa Serna*. Madrid: Júcar, 1976.
- López García, Eduardo. «La Nova Cançó vista i entesa fora de Catalunya». En *Encalen cançons d'ara: retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*, editado por Javier de Castro, 169-180. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2010.
- Mainat, Joan Ramon. *Tretze que canten*. Barcelona: Mediterrània, 1982.
- Mandado Gutiérrez, Irene. «Treinta años de canción de autor en Cantabria: aproximación histórica, temática y musical». En *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología: Benicàssim, Villa Elisa, 23-25 de Mayo de 1997*, editado por Ramón Pelinski y Vicent Torrent Centelles, 205-218. Sabadell: La mà de Guido, 1998.
- Martí, Josep. *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.
- Mellers, Wilfrid Howard. *Twilight of the Gods: the Music of The Beatles in Retrospect*. Faber & Faber, 1973.
- Meseguer, Lluís. «La nova cançó i l'escriptura lírica». *Caplletra: revista internacional de filologia* 22 (1997): 169-183.
- Mestre i Sureda, Bartomeu. *Crònica de la cançó catalana*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1987.
- Middleton, Richard. «Form». En *Key terms in popular music and culture*, editado por Bruce Horner y Thomas Swiss. Oxford: Blackwell, 1999.

- Middleton, Richard. «Introduction: Locating the Popular Music Text». En *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, editado por Richard Middleton, 1-19. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- . «Locating the People: Music and the Popular». En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, editado por Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, 251-262. London: Routledge, 2003.
- . «Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap». *Popular Music* 12, 2 (mayo de 1993): 177-190.
- Miró, Ramon. «La Nova Cançó i la literatura». En *Ens calen cançons d'ara: retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*, editado por Javier de Castro, 81-102. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2010.
- Molas, Joaquim. *Una cultura en crisi: Notes d'aproximació*. Barcelona: Edicions 62, 1971.
- Molinero, Carme, y Pere Ysàs. *La anatomía del franquismo: de la supervivencia a la agonía, 1945-1977*. Barcelona: Crítica, 2008.
- Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Muñoz Soro, Javier. *Cuadernos para el Diálogo (1963-1976): una historia cultural del segundo franquismo*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2005.
- Pecourt, Joan. «El campo de las revistas políticas bajo el franquismo». *Papers* 81 (206): 205-228.
- Planas, Xevi. «Abans de la Nova Cançó». En *Ens calen cançons d'ara: retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*, editado por Javier de Castro, 25-30. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2010.
- Porter i Moix, Josep. *Una història de la cançó*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1987.
- Puig, Fermí. «Les companyies discogràfiques catalanes i la indústria discogràfica en català durant la dècada dels anys seixanta». En *Ens calen cançons d'ara: retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*, editado por Javier de Castro, 31-52. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2010.
- Pujadó, Miquel. *Diccionari de la cançó: d'Els Setze Jutges al rock català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2000.

- Romano, Marcela. «Canción española del 60: denominaciones, prácticas, imaginarios». *Revista de estudios hispánicos* 23 (1996): 103-112.
- . «La canción de autor después de Franco: Reflexiones críticas sobre un objeto crítico». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 671 (2002): 13-15.
- Shea, David. «La canción comprometida en la Historia del PCE: el caso de Luis Eduardo Aute y su “caldo de cultivo”». En *Historia del PCE : I Congreso, 1920-1977*, editado por Manuel Bueno, José Hinojosa y Carmen García, 595-610. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, 2007.
- Soldevila i Balart, Llorenç. «La nova cançó». En *Història crítica de la música catalana*, editado por Francesc Bonastre i Bertrán y Francesc Cortès. Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2009.
- . *La nova cançó, 1958-1987: balanç d'una acció cultural*. Argentina: L'Aixernador, 1993.
- Steingress, Gerhard, y Enrique R. Baltanás. *Flamenco y nacionalismo: aportaciones para una sociología política del flamenco: actas del I y II Seminario Teórico sobre Arte, Mentalidad e Identidad Colectiva (Sevilla, junio de 1995 y 1997)*. Sevilla: Fundación Machado, 1998.
- Sánchez-Harguindey García-Mon, Ángel S. «“La nova cançó” y el cine-reportaje. Entrevista con Francesc Bellmunt y Angel Casas». *El País* (23 de noviembre de 1976). http://elpais.com/diario/1976/11/23/cultura/217551606_850215.html.
- Torrego Egido, Luis Mariano. *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999.
- . «La educación a través de la canción de autor». *Revista de educación* 338 (2005): 229-244.
- Torres Blanco, Roberto. «“Canción protesta”: definición de un nuevo concepto historiográfico». *Cuadernos de historia contemporánea* 27 (2005): 223-246.
- . «La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: una comparación legislativa». *Historia y comunicación social* 14 (2009): 157-176.
- . *La oposición musical al franquismo: canción protesta y censura discográfica en España*. Erandio: Brian's Records, 2010.
- Townson, Nigel. «Introducción». En *España en cambio: el segundo franquismo, 1959-1975*, editado por Nigel Townson, XI-XLVI. Madrid: Siglo XXI, 2009.

BIBLIOGRAFÍA

- Turtós, Jordi, y Magda Bonet. *Cantautores en España*. Madrid: Celeste, 1998.
- Valdelvira González, Gregorio. *La oposición estudiantil al franquismo*. Madrid: Síntesis, 2006.
- Valiño, Xavier. *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*. Lleida: Milenio, 2012.
- Vega, Carlos. «Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 3 (1979): 4-16.
- Vila, Pablo. «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones». *TRANS-Revista Transcultural de Música* 2 (1996). Consultado el 27 de mayo de 2013. <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.
- Vázquez García, Francisco. *La filosofía española: herederos y pretendientes: una lectura sociológica (1963-1990)*. Madrid: Abada, 2009.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Antología de la Nova Cançó catalana*. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968.
- Washabaugh, William. *Flamenco: pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.
- Ysàs, Pere. «La transición española. Luces y sombras». *Ayer* 79 (2010): 31-57.
- Zamora Pérez, Elisa Constanza. *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. Secretariado de Publicaciones, 2000.