

Trinity College

Trinity College Digital Repository

Senior Theses and Projects

Student Scholarship

Spring 2015

Songs with Political Purpose: The Catalan Nova Cançó and its Social Movement

Brooke Moschetto

Trinity College, brooke.moschetto@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses>

 Part of the [Fine Arts Commons](#), [Musicology Commons](#), [Performance Studies Commons](#), [Radio Commons](#), and the [Spanish Linguistics Commons](#)

Recommended Citation

Moschetto, Brooke, "Songs with Political Purpose: The Catalan Nova Cançó and its Social Movement". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2015.

Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/443>

Canciones con propósito político:
La Nova cançó catalana y su movimiento social

Songs with Political Purpose: The Catalan *Nova Cançó* and its Social Movement

Brooke Moschetto
Trinity College Clase de 2015
Profesor van Ginhoven Rey y Profesora Lambright
Primavera 2015

Abstract

This thesis is a study of the interaction of music and politics during the social movement in Catalonia, Spain, the *nova cançó*. This interaction demonstrates the importance of a cultural identity, imagined communities, and cultural planning for a nation. In the case of Catalonia, the *nova cançó* played an immediate crucial role in the transformation of society during the last years of the extremely repressive dictatorship of Francisco Franco (1939-1975). Franco controlled Spain ideologically through censorship and power over the media in order to spread his values of a unified, homogenous, nationalist fatherland. In this way, he destroyed the Catalan cultural identity to make them vulnerable and their cultural artifacts insignificant. As a result, the youth of Catalonia expressed their frustration through anti-Francoist songs and the revival of everyday use of the Catalan language in music in order to recreate their cultural identity. Modeling their system from the genre of French new song, these students used a metaphorical and symbolic musical language to surpass the censorship. Furthermore, they were the culture planners, a theory of Itamar Even-Zohar, who used culture as an active tool to create a social awareness and a historical memory through the messages in the new songs. The result was an influential social movement that united the Catalan citizens through Benedict Anderson's theoretical imagined community. The most popular songs of the singers Raimon Pelegró Sanchis, Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, and Maria del Mar Bonet were the anthems of collective resistance against the dictatorship, revealed the plight of the Catalan reality, and expressed hopes and dreams of a liberated future. The most revolutionary aspects of the movement was the way in which it created the collective imagination of a nation-state for Catalonia, the revival of the Catalan language, and the creation of a new cultural tradition for the region, which had been missing for decades. Today, *the nova cançó* is seen as one of the greatest musical movements that used political expressions and provided a sense of belonging for an entire culture and promoted social change after years of repression.

Introducción

“Song will continue to inform politically, aesthetically and musically about the world in which it is born” (Fairley 29).

Esta tesis es un estudio de la interacción entre la música y la política durante de la *nova cançó*, que ilustra la importancia y la significancia de una identidad cultural, las comunidades imaginadas y la planificación cultural para una nación. En el caso de Cataluña, el movimiento musical, la *nova cançó*, jugó un papel inmediato en la transformación de la sociedad durante de los últimos años de la extremadamente represiva dictadura de Francisco Franco en España. Esta música catalana ha ayudado a definir un sentido de una identidad cultural colectiva bajo políticas muy arduas. La censura, que controlaba y reprimía todos los intentos de expresión culturalista, fue uno de los elementos más nocivos para la cultura catalana de la opresión de la dictadura. Las voces de resistencia bajo la dictadura utilizaban el lenguaje metafórico de dobles sentidos y palabras codificadas en una subversión de la ideología franquista. Además, la *nova cançó* se desarrolló como una forma de rebeldía por la juventud durante un tiempo que todo el mundo occidental estaba utilizando canciones como actos colectivos de resistencia.

El surgimiento de la *nova cançó* catalana creó una conciencia social y una memoria histórica para reinventar la identidad cultural y para recuperar el idioma catalán como el vehículo normal de expresión. Las figuras más populares del movimiento eran Raimon Pelegero Sanchis, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, y Joan Manuel Serrat, cuyas canciones expresan anti-francoísmo y sueños para un futuro liberado. Estos cantantes unificaron a la gente catalana, pero se enfrentaban a la oposición del resto de España y del gobierno. Sin embargo, el movimiento musical y sus artistas más famosos dieron una voz poderosa a Cataluña, y a una gente anteriormente sin voz. Por último, la *“Nova Cançó was part of the collective imagination of*

several generations in Catalan and Spanish society and even now it appears as an implicit referent among the creative artists who believe in song as a tool to reflect on social problems and prompt social transformation” (Ayats y Salicrú-Maltas, 28). Este movimiento dirigido a la transformación surgió de una marginación extrema.

Desde 1936 a 1939, España sufrió una guerra civil terrible, que destrozó el país, las familias y el carácter de nación. En los años de la posguerra, el General Francisco Franco llegó al poder y convirtió a España en una dictadura rigurosa. Durante de este tiempo, España debía ser la fuerza política dominante, el único estado y la única nación en los ojos de los castellanos. Además, Franco quería un estado centralizado y no había tolerancia para las identidades en las periferias de España—Galicia, el País Vasco, y Cataluña. Por esto, los únicos mensajes que se extendían por toda España eran valores nacionalistas, que glorificaban el pasado, el tradicionalismo, la jerarquía y el catolicismo. También, todos los artefactos culturales estaban utilizados por una manera de propaganda, especialmente en la música que expresaba un ritmo militar, las ideas nacionalistas y un trasfondo religioso. Por otro lado, las periferias sufrían de represión y una pérdida cultural. En el caso de Cataluña, esto era especialmente cierto por la incapacidad de libre expresión en su propio idioma. Para empeorar la situación, Franco y los franquistas tomaron control ideológico completo con la censura, que prohibía cualquier expresión cultural no castellana—el idioma, la televisión, la música, la radio, la educación, etc.—para destruir la identidad cultural catalana y tener una España unificada. Sin embargo, en los últimos años de la vida de Franco, el tardofranquismo, se puede ver una reacción a través de la música por los juventudes catalanes contra esta grave represión, la que formuló la *nova cançó*.

La *nova cançó* se desarrolló como un ataque contra las ideas franquistas y una promoción de una identidad nacional. El movimiento contracultura musical empezó cuando las canciones

eran grandes transmisores de las aspiraciones sociales y políticas en el mundo occidental, como los Estados Unidos, países de América del Sur y Francia. Esta contracultura transnacional usaba canciones como actos colectivos de resistencia contra la opresión o las injusticias morales y sociales de la sociedad. Por esto, los estudiantes en Cataluña cantaban en catalán, a través de una manipulación de lenguaje usando metáforas y símbolos, para recuperar el idioma catalán como el vehículo normal de expresión, para re-despertar las memorias históricas catalanas y para consolidar una tradición musical autónoma. *Els setze jutges*, un grupo de diez y seis cantantes, eran el primero esfuerzo de cumplir estos objetivos. Los cantantes modelaron sus canciones en la nueva canción francesa y particularmente un cantante del movimiento, George Brassens, que tuvo mucho éxito en la promoción de cambio por la música. De este grupo, Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, y Maria del Mar Bonet surgieron como los más famosos de la *nova cançó*, junto con Raimon, que no era parte del grupo. Con estos cantautores, existía en Cataluña un acto colectivo de participación y había una celebración de sus canciones en las fiestas, los mítines, las manifestaciones y las reuniones de resistencia pro-catalana y antifranquista. Por último, el éxito es debido al proyecto político nacionalista: su unificación colectiva de solidaridad en esperaranzar transformar la sociedad franquista y su sentido de comunidad con los deseos y objetivos mutuos de libertad, justicia, y democracia.

Las canciones más populares de la *nova cançó* eran himnos de resistencia colectiva contra la dictadura. Los tropos y símbolos recurrentes en la música eran la realidad de las condiciones duras en la vida catalana, los problemas políticos, las injusticias sociales y morales, la innovación política y los sueños de un futuro liberado. Los estilos de la música se dividen en cuatro categorías: la canción de rigurosa protesta de Raimon, la canción comercial de calidad de Joan Manuel Serrat, un sector marginal de cantantes fuera de juego con interesantes a título

individual de Lluís Llach, y el tipo *folk* de Maria del Mar Bonet. Además, la letra demuestra un elitismo cultural por el uso de las alusiones literarias y históricas para superar la censura. La manipulación del lenguaje ganó legitimización para la *nova cançó* y formuló la recepción del público.

El aspecto más revolucionario de la *nova cançó* es la imaginación colectiva de un estado-nación. Al principio, el movimiento musical no tenía respeto por el resto de España y había la negación por la censura oficial y las trabas burocráticas. Esto limitó las posibilidades de llegar a un público más amplio. Sin embargo, en los ojos de los catalanes, la *nova cançó* reafirmó la auto-identidad cultural y suscitó las posibilidades de un futuro mejor. También, después durante la transición a democracia, la resistencia cultural y política jugó un papel muy importante porque crearon un renacimiento del interés en el idioma catalán y creó un nuevo respeto para las culturas diferentes como formas de identidad política en España que se les había negado a los grupos minoritarios durante de los años de Franco. Por último, la interacción entre la música y la política tenía un gran impacto en Cataluña.

La música hace más que reflexionar sobre nuestras simpatías morales y políticas, la música nos hace involucrarnos en ellas. La mezcla de las causas políticas con los objetivos políticos de los participantes constituye la “música política.” John Street, Seth Hague, y Heather Savigny, que estudian el papel de la música en la esfera social, creen que la expresión política en las canciones es una forma de acción política y de organización cultural, que ha sido un concepto prevaeciente en toda la historia en muchas culturas diferentes. Es importante señalar que la cultura es fundada y organizada con la mayor nación en mente. Además, como repertorio cultural, la música es crucial en la preservación o la recreación de una identidad cultural para una gente y es uno de los mejores transmisores de las aspiraciones políticas y sociales para una

nación.

La identidad cultural es un ancla para la auto-identificación, la seguridad y el sentido de pertenencia para un grupo. Los elementos constitutivos de la cultura forman una identidad a través de la manera en que otros los perciben y responden. Por esto, el auto-respeto está ligado al autoestima en que celebra su identidad nacional. Sin embargo, cuando una cultura no se respeta políticamente y una fuerza o un poder que quiere centralismo y uniformidad trata de negar esta identidad cultural, la dignidad y auto-respeto de sus miembros están en daños. Según Will Kymlicka en *The Rights of Minority Cultures*, se deduce que cuando otros son intolerantes de las prácticas culturales de grupos culturales más pequeños y se enfrentan a la discriminación, estos grupos pierden su identidad cultural y la cultura se descompone y, sucesivamente, se vuelve muy vulnerable. Es decir, la identidad cultural es muy importante para el sentido de sí mismo y para la manera en que una gente se relaciona con los demás en su grupo social y con otros grupos. Además, es la identificación dentro de una cultura que los miembros pueden compartir los valores y las aspiraciones para su nación, que es la fundación de una comunidad imaginada.

Según Benedict Anderson, la nacionalidad y el nacionalismo son artefactos culturales. Anderson dice que “these artifacts create a modular capable of being transplanted, with degrees of self-consciousness, to a great variety of social terrains, to merge and be merged with a correspondingly wide variety of political and ideological constellations” (48). Además, Anderson define una nación cómo una comunidad imaginada en que los miembros están conectados por estos artefactos culturales. Los repertorios culturales, como la música especialmente porque tiene la habilidad de compartir mensajes específicos a la nación, sirven como medios de comunicación que unen e invocan la imaginación de una gente sobre las creencias, las esperanzas, y los deseos mutuos para su nación. Como consecuencia, a través de su imagen mental de su afinidad, los

miembros están en esta comunidad imaginada, que define su concepción de la nación. Aquí, Anderson expresa que la gente en esta cultura se identifica entre sí como parte de un grupo y puede crear la identidad cultural por la forma en que se imagina la comunidad. La acción deliberada desarrolla el carácter de nación se describe como planificación cultural.

Las teorías de Even-Zohar sobre la planificación cultural explican cómo funcionan estos misioneros de nacionalidad. Según Even-Zohar, las naciones son un conglomerado (o sistema) heterogéneo jerarquizado de los sistemas diferentes que interactúan en un proceso dinámico—el polisistema. No obstante, esta teoría muestra cómo un polisistema interroga el proceso de la dislocación continua de modelos dentro de un sistema conferido, lo que conduce a una represión posible en los aspectos culturales para los grupos minoritarios. Las entidades que habían perdido su existencia separada e independiente, rehaciendo la nación, forman el repertorio necesario para aumentar el nivel de pertenencia y la afinidad de la población. Para Even-Zohar, los élites culturales y los intelectuales usan los repertorios culturales, como la música, como herramientas culturales activas, para combatir los problemas sociales del presente y compartir los deseos políticos para el futuro. La utilización de cultura como una herramienta es un procedimiento que permite que un individuo o un grupo maneje una situación y construya una estrategia de acción durante de ciertos momentos de historia. También, muchos de los creadores de estos nuevos repertorios culturales modelan sus acciones en otros sistemas culturales que han tenido éxito en situaciones similares. Por último, Even-Zohar enfatiza que este procedimiento ayuda una nación, o grupo, enfrentarse a las situaciones y entender una manera de reconstruir o construir su identidad en el polisistema. Esta estrategia de acción para recrear el sentido de identidad cultural y para remodelar su carácter de nación es la planificación cultural.

Los movimientos musicales políticos ilustran una conciencia de la verdad y juegan un

papel muy importante en la formulación de la identidad cultural, las comunidades imaginadas, y la planificación cultural. Los movimientos enfocan en las realidades sociales y presentan resueltos y deseos para el futuro. Por esto, los movimientos musicales llenos de expresiones políticas pueden ser una forma de participación política porque, cuando la letra se convierte en un modo de expresar los objetivos políticos y sociales, las personas involucradas están actuando para la promoción de ciertos elementos. Muchas veces, los objetivos son de una contra-cultura motivada por un grande cambio social en que los cantantes son representantes de la causa y los portadores de la verdad. Ellos ofrecen a su público el conocimiento de la situación social a través de la manipulación del lenguaje, las metáforas, y los símbolos. Además, la letra tiene un énfasis fuerte en contextos históricos y enlaces a grupos sociales mezclados con las circunstancias históricas, las condiciones culturales, y las cualidades estéticas adecuadas. Por esto, esta música política popular une a la gente.

En su análisis sobre esta conexión entre la música y la política, Street, Hague y Savigny proponen que la música permite que la resistencia sea expresada y la oposición se organice. También, la expresión musical en los movimientos sociales es una práctica cognitiva y una forma de conocimiento y acción. Además, la repetición en la letra y la experiencia de cantar conjuran nuevos significados, identidades, y colectividades. Aquí, la música política está organizando un repertorio cultural, que ofrece a su público una manera, o “comunidad imaginada,” de compartir sus crecimientos sobre la dura realidad. Los movimientos también están creando un nuevo conjunto de artefactos culturales para el grupo con estrategias para cumplir los deseos mutuos del futuro de su nación, que es una manera de planificación cultural. Todo de esto va en el camino de construir o reconstruir la identidad nacional.

Por último, existe un discurso social extraordinario y una necesidad de la canción. La

música es un enorme repertorio cultural porque habla a través de las líneas de clases. Por esta razón, es un transmisor muy importante de las aspiraciones sociales y políticas para una gente, especialmente en las culturas cuya identidad cultural se ha enfrentado represión o negación.

Cuando hay una interacción entre la música y la política para un grupo de minorías, las personas están juntando para reconstruir una identidad cultural perdida en resistencia de las fuerzas que las discriminaban. Los tipos de canciones que expresan pensamientos sociales usan la cultura como la idea de Even-Zohar de una herramienta cultural activa, porque formulan un movimiento de participación política en la manera que cuenta los aspectos disfuncionales de sociedad y comparte anhelos mutuos para un futuro mejor para esta cultura. Por esto, produce para los miembros un modo de identificarse y entenderse mutuamente. Esto conduce a un orgullo otra vez en su nación porque existe su propia tradición cultural. Fundamentalmente, la música es un medio de comunicación poderoso, que puede unir un grupo y llevar mensajes fuertes para motivar la transformación social de una sociedad.

Esta tesis se ocupa de estas teorías de la interacción entre la música y la política en la *nova cançó*. El primer capítulo cubrirá la historia de la dictadura franquista desde el final de la Guerra Civil al tardofranquismo y la aparición de la *nova cançó* como un resultado. Examinaré cómo Franco reprimía Cataluña a través del control social, político y cultural para lograr sus objetivos de centralización y nacionalismo castellano puro. Además, él quitó su identidad cultural para hacerles vulnerables y para causar los catalanes a perder su sentido de pertenencia en un lugar periférico. El movimiento de la *nova cançó* surgió a causa de la frustración de los juventudes, que compartían sus sufrimientos y sus aspiraciones mutuos a través de canción. Ilustraré los temas del antifranquismo y los objetivos de la transformación social, que ganaron el respeto y el éxito del movimiento. Los dos capítulos siguientes analizarán la interacción entre la

música y la política dentro del movimiento y los procesos teóricos de Benedict Anderson y Even-Zohar, que desarrollaron el movimiento y condujeron al éxito de la *nova cançó*. El segundo capítulo ofrecerá un análisis de los tropos, los símbolos, las metáforas y los temas recurrentes en las canciones más populares. Mostraré que todas las canciones comparten mensajes de la injusticia moral y social y los sueños para un futuro mejor, expresados de tal manera que demostraron un elitismo cultural para Cataluña. También, se podrá ver en la letra que los cantautores eran los planificadores culturales y usaron la música como su herramienta cultural activa. El último capítulo mostrará la recepción del público—Cataluña y el resto de España—y la influencia de la *nova cançó* en la historia de Cataluña por el renacimiento de la cultura catalana. Aunque se encontró con la oposición de España, el movimiento unificó la gente de Cataluña y empezó el proceso de cambio social. El aspecto más importante es que, a través de la planificación cultural en la letra de las nuevas canciones, el éxito es debido a las comunidades imaginadas creadas por los artistas y sus modelos para acción cultural. Fundamentalmente, se mostrará que la *nova cançó* cuenta una historia sobre más que sólo un movimiento musical, sino la historia de cómo era la dictadura franquista, los efectos de represión en una cultura, cómo una gente unifica a través de sufrimiento y deseos compartidos, y cómo reacciona la sociedad a la contracultura.

Capítulo I: La historia de la *nova cançó*: Los años de la franquista represiva que pusieron la identidad cultural catalana en daño y condujeron al surgimiento de un movimiento musical

La promoción de una identidad nacional en Cataluña había sido la principal lucha desde el fin de la Guerra Civil Española en 1939 a la muerte del dictador Francisco Franco en 1975. España era un país devastado por la Guerra Civil y, por los tres años de guerra, los españoles fueron testigos del horror y el sufrimiento de una España rota. La guerra terminó con la victoria de los nacionalistas dirigidos por el general Francisco Franco y después, Franco gobernó España por los siguientes 36 años. Su dictadura ejerció severa represión, que resultó en miles de víctimas, especialmente en las regiones periféricas de Cataluña, el País Vasco y Galicia, que demostraban una diversidad cultural. En la visión de Franco, España era la fuerza política dominante, el único estado, y la única nación. Para mantener este centralismo y este nacionalismo, el gobierno tenía todo el control de las producciones culturales y había una censura rigurosa, que sólo permitía los valores del régimen a través de los medios culturales de comunicación, como la música por la radio. En esta manera, el régimen franquista cortó el florecimiento de la cultura catalana para quitar su identidad cultural. Por último, la mayoría de las formas de cultura fueron totalmente ausentes del repertorio catalán por muchos años a causa de la censura y el control ideológico franquista hasta que esta frustración condujo al movimiento musical—la *nova cançó*.

Los artefactos culturales bajo la franquista jugaban un papel muy importante en la “propaganda franquista.” Franco utilizaba la música para que pudiera difundir una nueva visión para España—el “Nuevo Estado.” La música era una manera de proporcionar apoyo cultural e ideológico en la glorificación de la patria y la visión ideal de la cultura castellana. Además, la música franquista era a favor del establecimiento y expresaba los valores de los nacionalistas

cuando tocando un ritmo militar con el sonido de campanas estructuradas. Las canciones cantaban un misticismo español de pintorescos retratos mezclados con una narrativa tradicional, que idealizaba Castilla y el paisaje castellano. En su observación sobre la música de la dictadura, los catalanes, Jaume Ayats y Maria Salicrú-Maltas, dicen que a instrumentalización de la música popular de la dictadura fue una de las estrategias principales del franquismo temprano para dirigir el público con la idea del carácter de nación y para ofrecer una visión escapista de una España ruralizada (22). En la Crónica sentimental de España, Vázquez Montalbán describe este género de la manera siguiente:

This period is characterized by the attempt to create and establish a national song genre, melodically and thematically determined by a specific idea of Spanishness. It is a song genre andalucista [Andalusian-oriented] in its imagery, melodies, and pronunciation, and it is deeply tied to an agrarian and provincial Spain (citado en Zuazu 158).

Estas canciones reforzaban los valores conservativos, religiosos, morales y nacionalistas y los presentaron como intrínsecamente españoles. En esta manera, este género era una forma de planificación cultural por los franquistas para crear el imagen de una España ideal en todos los ojos. Además, estas canciones “obedecían el realce de la presencia histórica de España y la eliminación de toda idea de conflicto, a cualquier nivel” (Vázquez Montalbán 22-23). Con este género de música nacional y propagandística, Franco y sus nacionalistas querían presentar la grandeza y la belleza de España y la poderosa raza castellana, pero ambos solamente eran ilusiones de la realidad. Las canciones se convirtieron en los himnos naciones y promovía la visión del “Nuevo Estado”. De este modo, la música era estrictamente un discurso político institucional y no existía en el ámbito intelectual y cultural.

Los franquistas ejercían un gran control sobre la radio para usarla como una herramienta política de compartir los valores nacionalistas y el único mensaje de la belleza y la grandeza de

España. El estado utilizaba los medios de comunicación para configurar la opinión pública y finalmente uniformar la conciencia nacional. La música debía cantarse en castellano y sólo podía expresar los temas de la importancia de ser castellano. Para asegurar esto, la radio en España quedó bajo el control de las siguientes entidades: el Estado, el Red de Emisoras del Movimiento, la iglesia (en general, Emisoras de difusión parroquial) y la Empresa Privada que se llamaba la Sociedad Española de Radiodifusión (Ayats y Salicrú-Maltas 30). Este control se vio robustecido por la creación continua de emisoras nacionales en las principales capitales de provincia, por la total electrificación del país y por la comercialización definitiva de los aparatos de radio. Con este control por parte del Estado, la radiodifusión ejerció una dictadura sentimental y propagandística sobre el pueblo español. Como resultado, la ideología épico-nacional dominante fue mostrada en las canciones difundidas por la radio. Hasta la década de los cincuenta, no aparecía una tolerancia hacia posiciones políticas y morales de las estructuras regionales, como Cataluña. Más bien, la entidad política ejercía estructuras ideológicas por su miedo e intolerancia de las expresiones culturales de las regiones. Como resultado, las regiones se mantenían bajo el control de la rigurosa censura.

La dictadura reprimía cualquier voz disidente a través de la censura y las políticas restrictivas. El gobierno tenía como objetivo eliminar la diversidad cultural y, en particular, suprimir cualquier reclamo de identidad nacional que iba en contra de la noción de una España culturalmente homogénea con la utilización de la censura. Por esto, la producción cultural de Cataluña era vista como peligrosa y tenía que contar con la aprobación del censor oficial (Zuazu 157). Según la examinación de identidad nacional y la política cultural de Kathryn Crameri, ella revela que las tradiciones que parecían tener un elemento político o catalanista fueron prohibidas o restringidas, e incluso las tradiciones no políticas se veían con sospecha a menos que pudieran

interpretarse como folclore inofensivo. Como resultado, el idioma catalán era prohibido y la actividad cultural en este lenguaje era limitada y clandestina. Durante de este tiempo, las publicaciones en catalán fueron raras y fue raro que la radio emitió en catalán. Cuando algo llegó más allá de la censura en catalán, estaba bajo muchas restricciones y bajo el disfraz de la nostalgia de antiguas tradiciones culturales. De este modo, la censura destruyó y prohibió la producción cultural catalán y una tradición musical está casi ausente del repertorio cultural por décadas. Por esto, Anna Villarroya enfatiza el choque entre las dos culturas porque Cataluña fue gobernada por una cultura llena de intereses que entraban en conflicto con y fueron muy alejados de la realidad social y cultural de la región por muchos años de la dictadura (36). De hecho, con la censura, Cramerí señala que “as far as modern popular culture was concerned, Catalans were forced to consume the same forms as other Spaniards all framed within a Spanish nationalist discourse” (23). Estas restricciones de las producciones culturales y la censura eran las formas del control ideológico franquista y contribuyen a la destrucción de la identidad cultural; sin embargo, la prohibición en el idioma fue uno de los actos más represivos que causó un sufrimiento extremo.

“The Catalan language is one of the pillars of identity, of what it means to be Catalan” (Villarroya 37). La falta del reconocimiento de la pluralidad lingüística en España fue como un mecanismo de descomponer la identidad a un nivel nacional. Todos los medios de comunicación durante la franquista solamente usaban castellano, cuando catalán estaba prohibido en *todas* las maneras. Además, en la cuestión del idioma y identidad catalana, Cramerí dice que “the rhetoric of the regime had convinced many people, inside and outside the region, that Catalan was a worthless dialect and an ‘unchristian’ way of speaking” (23). Por esto, después de la guerra, muy pocos catalanes tenían enseñanza formal en el lenguaje catalán y tenía que ser transmitido de los

mayores de la familia o de forma autodidacta. Aquí, la gente catalana sufrió una pérdida de identificación con su propia comunidad y vivía sin música en el idioma que hablaba. El lenguaje es intrínseco a la expresión de la cultura. También, como medio de comunicación de los valores, las creencias y las costumbres, tiene una función social importante y fomenta sentimientos de identidad de grupo y de solidaridad. Es el medio por el que la cultura y sus tradiciones y valores mutuos pueden ser transportados y conservados. Por último, las restricciones en el idioma catalán causaron una falta de identificación cultural y una comunidad imaginada, como la idea de Even-Zohar, porque no existía una forma de expresión compartida. Por esto, la revitalización del uso de catalán en las canciones de la *nova cançó*, es el denominador común del movimiento contracultural y resistente.

El control de la radio, la censura, y la prohibición del idioma catalán muestran la intolerancia de la cultura de Cataluña y el control ideológico, que condujeron a la destrucción de su identidad cultural. Sin artefactos culturales, sin el uso de la lengua materna y sin el compartimiento de opiniones diferentes en un mundo lleno de represión, ¿como sobrevive una cultura? En Cataluña, no había mucha esperanza para el futuro de su identidad cultural porque no tenía ninguna forma de cultura. Por esto, la gente de esta región estaba muy vulnerable y se vieron obligada a rendirse a los ideales de Franco. Él trató de quitar su identidad cultural para crear su “Nuevo Estado” centralizado, puramente castellano, y unificado. Sin embargo, esta opresión condujo a una frustración tan grande que las voces de las personas sin voz durante de esta dictadura tenían un deseo y una urgencia de recuperar sus memorias y sus tradiciones y reconstruir su identidad que estaba en constante asalto. Por esto, la juventud superó la censura para revitalizar su idioma, creó una nueva tradición cultural y contó las historias de memoria a través de las canciones en un movimiento musical, la *nova cançó* catalana. La necesidad de

revertir este daño, que se había hecho a la sociedad catalana por los nacionalistas, fue el objetivo final de los iniciadores del movimiento.

La aparición de la *nova cançó* catalana y la proliferación de los cantautores con conciencia social fueron instrumentales en el proceso de la reconstrucción de la memoria histórica y la afirmación de la identidad cultural marginalizada durante los años de la dictadura de Franco. José Colmeiro, quien explora canciones con historia en España, cree que estos cantautores eran las voces de la resistencia y, para superar la censura, usaban en las canciones populares una estrategia de debilitamiento mezclada con la utilización de un lenguaje metafórico de dobles sentidos y palabras en clave, en una subversión tácita de la ideología franquista oficial (32). También, estos cantautores eran la juventud de Cataluña que tenía un proyecto político consciente de transformar profundamente la sociedad franquista. Sus objetivos centrales eran el reconocimiento de diversidad cultural, el fortalecimiento de la cooperación y la consideración de la cultura como una herramienta, y la cohesión social (Villarroya 35). Como resultado, Colmeiro ilustra que el movimiento musical con expresiones políticas presentó una frente unificada de la solidaridad y la abierta oposición a la dictadura, lo que proporcionó una forma de agencia colectiva y dio una voz potente al grupo catalán anteriormente sin voz (39).

En 1959 como un pionero de la *nova cançó*, Serrahima i Villavecchia presentó esta idea al público: “We have to sing songs but our songs, songs created today, relevant to us. Could you imagine a situation in which we had bards such as the *chansonniers* in France and they would go to every town all over the country and sing our songs?” (Serrahima i Villavecchia, 1959). Esta se convirtió en la cuestión dominante de los fundadores de la *nova cançó* en Cataluña durante del tardofranquismo. Por eso, el modelo estético de los primeros cantantes se derivó principalmente del género de música en Francia, el *chanson*, que fusionó la música francesa clásica con

influencias contemporáneas para crear piezas de música emocionales y personales. La música tenía propósitos intelectuales y políticas explícitas y por esto, los catalanes vieron las canciones del *chanson* como ideológicamente resonante. Además, los catalanes siguieron los *auteurs* e *interprètes* franceses, que habían compuesto sus propias canciones y habían acompañado a sí mismos con la guitarra. La mayoría de los cantautores franceses no tenían ninguna formación previa musical y eran profesionales de otras áreas, que escribieron canciones para expresar, simplemente y con estructuras musicales sencillas, las preocupaciones sociales de su entorno social inmediato. Uno de estos *auteurs* más populares es George Brassens, que fue percibido como una herramienta para cambio cultural y política a través de su música. Brassens grabó dos de sus canciones en catalán y este acto influyó el movimiento entero de la *nova cançó* porque, desde el principio del régimen de Franco hasta este punto, no existía una canción literaria y social que fue dirigida a la gente de Cataluña. Por esto, las primeras canciones de la *nova cançó* fueron las canciones de George Brassens cantadas en catalán. Por último, el *chanson* y sus cantantes causaron una conciencia de la posibilidad de la música como un modo de comunicación sobre las realidades sociales y como un esfuerzo para acción transformativa.

Con este necesario modelo del otro sistema cultural, los catalanes usaron música también para invocar un despertar cultural dentro de Cataluña. La *nova cançó* empezó con un grupo de los jóvenes pro-catalanes, que modelaron sus acciones en el *chanson*, que tenía mucho éxito en la interacción entre la música y la política. Los cantautores eran estudiantes y los niños de los liberales profesionales de las clases intelectuales con antecedentes culturales sólidas y las convicciones pro-catalanes que prevalecieron en las décadas anteriores a la Guerra Civil. Por sus circunstancias socio-políticas, la generación de intelectuales había sufrido la crisis de silencio y la falta de una música en su propio idioma. Por esto, estos estudiantes querían crear nuevas

canciones para restaurar el uso de catalán en las canciones populares al nivel que el idioma tenía antes de la franquista. También, en una cultura que perdió cualquier tipo de tradición, estas nuevas canciones catalanas establecerían una nueva tradición cultural para Cataluña que se podría ahorrar y transmitida a las generaciones futuras. Como los franceses, había la intención a modernizar canciones fechadas y culturalmente no representativos y simular reflexiones sobre los problemas sociales. Las primeras personas que actuaron sobre esta idea de “nuevas canciones” constituían los cantautores de la *nova cançó* eran *Els Setze Jutges*.

Els Setze Jutges son un símbolo de la respuesta de su generación a la aniquilación que su región había sufrido. Durante las 60s, *Els Setze Jutges* se beneficiaron de la relajación de restricciones impuestas por cantar nuevas canciones. Después de un espectáculo público de diez y seis estudiantes, poetas y músicos, los jóvenes cantantes se dieron el nombre “*Els Setze Jutges*,” que se convirtió en un símbolo de su identidad porque es un trabalenguas catalán (Ayats y Salicrú-Maltas 31). La generación del grupo, los hijos de los padres de la guerra, había carecido una cultura catalana distintiva así como la utilización del idioma catalán para un público masivo (Cramerí 25). También, era demasiado joven para recordar Cataluña antes de la guerra. Por esto, el movimiento era muy atractivo para esta generación porque creó un sentido de identidad cultural que la juventud nunca experimentaron en Cataluña. Los cantantes de *Els Setze Jutges* sintieron un deseo y el deber para actuar sobre la apertura de la censura con el medio de comunicación precioso, la música, y para producir una nueva cultura elite en Cataluña para las generaciones siguientes. Fundamentalmente, estos intelectuales ofrecieron una conexión entre la memoria catalana y los jóvenes de su generación.

Els Setze Jutges usaban el poder de la canción y sus motivos son el semillero de la *nova cançó*. Vásquez Montalbán glorifica el poder de la canción y ilustra cómo el grupo se dio cuenta

de la preciosidad de la canción—la brevedad de su texto que permite ser recordado, su poder de convencimiento emotivo mediante la alianza de letra y música, sus características estructurales que le permiten comunicar cosas elementales sin esforzarse lo más mínimo en demostrarlas, y el respaldo de evidencia que le proporciona su intérprete si éste consigue características mitificadoras (18). Con esto, el grupo compartía objetivos mutuos en el uso de la canción. Quería crear y transmitir canciones populares en catalán, que invitaran a la reflexión sobre problemas sociales y criticaran las políticas gubernamentales que incidían sobre el ciudadano común (Ayats y Salicrú-Maltas 31). Fue una crítica de la sociedad y el régimen, muchas veces expresado en términos metafóricos con el fin de eludir la censura a la que fueron sometidas las letras de todas sus canciones. También, el aspecto más crucial e importante, el grupo quería ampliar el uso de catalán hablado, dado que toda una generación se había educado exclusivamente aunque no fue su idioma familiar. Estos objetivos de *Els Setze Jutges* se convirtieron en un movimiento, *la nova cançó*, con canciones como actos colectivos de la resistencia contra la opresión franquista y sus ideas formularon la ideología del movimiento.

El movimiento de la *nova cançó*, inicialmente formulado por *Els Setze Jutges*, fue pacífico, educado y colectivo, basado en la dignidad y la lucha para la libertad colectiva y individual. Después de los primeros recitales que tuvieron lugar en pequeños locales por asociaciones y grupos católicos que se unieron en la denuncia del régimen dictatorial, Ayats y Salicrú-Maltas dicen que el movimiento se difundió y asumió la autoridad moral de denunciar los excesos de la dictadura (32). Su tarea fue disipar los temores y unir a los que querían construir un “nuevo país,” que todos los ciudadanos durante la guerra civil habían perdido (Ayats y Salicrú-Maltas 32). Además, el modelo del movimiento era colectivo más que individual y el enfoque de presentación involucró la participación del público desde el principio. También, era

un modelo de socialización dónde el público era el protagonista y tenía que cantar junto con el creador. De este modo, el movimiento ganó conocimiento porque la participación y la socialización musicalmente dieron un reconocimiento de las expresiones políticas.

Los cantautores más representativos en el movimiento de la *nova cançó* con la misma estrategia emergieron de *Els Setze Jutges*: Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, y Raimon Pelegrero-Sanchis. Estos destacados personajes eran muy populares a nivel nacional y tenían un enorme cantidad de seguidores. Juntos, ellos muestran un cuadro inter-complementario de su situación actual (Ayats y Salicrú-Maltas 37). Vázquez Montalbán divide los cantautores en cuatro estilos diferentes: Raimon era el cantautor de la canción de rigurosa protesta, Serrat era el cantautor de la canción comercial de calidad, Llach era el cantautor de un sector marginal de cantantes fuera de juego e interesantes a título individual, y Bonet era la cantautor del grupo *folk* (27). Sin embargo, todos estos cuatro cantautores optaron por la diversidad de estilos e idiomas, yendo así en contra de la idea franquista de una España única y promoviendo ideas como la pluralidad del país y la multiculturalidad de la gente. También, en su obra sobre el movimiento musical, Pepa Novell considera los característicos y motivos de los cantadores, que ellos consideraron dos características genuinamente catalanas: el sentimiento de inferioridad y el auto-odio (137). Según ella, sus motivos principales fueron la consolidación de una tradición poética y musical que participó en la causa antifranquista uniendo tres elementos básicos en su compromiso: la palabra, el mensaje y la rebeldía (140). Con este contenido y estas actitudes que transmitían las letras de Serrat, Llach, Bonet, y Raimon, las canciones estaban imperativas en la acción colectiva dentro de la sociedad catalana durante del tardofranquismo.

Existía unidad por la estructura participativa del movimiento. Aunque censuradas y prohibidas de forma rutinaria, estas canciones fueron colectivamente celebradas, cantadas en

fiestas, concentraciones, manifestaciones y reuniones de resistencia pro-catalanas y antifranquistas. Además, la abundancia de versiones de grabación en vivo durante estos años es bastante indicativo de la importancia de la experiencia comunitaria y el acto colectivo de participación en los conciertos (Novell 138). Según Colmeiro, este aspecto se refleja en la estructura participativa de los conciertos, los diálogos del cantautor con el público, las repeticiones corales, las canciones a coro y la sonorización de las consignas colectivas, etc. (39). Colmeiro reclama que el acto de participación mezclado con los mensajes de las canciones hicieron que los participantes se sintieran más dignas que sus oponentes en poder (39). También, con las propuestas por los cantautores de una alternativa para el futuro colectivo, en los conciertos ellos vivían emocionalmente la posibilidad de una nueva sociedad libre y moderna (Colmeiro 39). Por esto, los cantautores dieron voces a los sin voz y ayudaron recuperar su identidad cultural y lingüística y la dignidad de la región. De esta manera, la *nova cançó* era una lucha humanista común que informaba políticamente, estéticamente y musicalmente sobre la identidad nacional catalana.

Por último, Serrat, Llach, Bonet, y Raimon usaban el repertorio cultural de la música como un medio de comunicación que unían e invocaba la imaginación de la gente sobre los pensamientos mutuos. El aspecto más importante es que, en esta comunidad, el canto de estas canciones replanteó el hecho de su propia lengua, que ayudó en las medidas para restablecer el uso diario del idioma catalán y para tener una identidad en el ámbito musical. Además, los cuatro cantautores querían asegurarse de que sus mensajes comunes estuvieran extendidos de una manera culturalmente elite con altos estándares para que durara la tradición musical y pudiera ser un nuevo repertorio cultural. Sus habilidades intelectuales de cantar a través de metáforas y símbolos contribuyeron a la aparición del movimiento, si no, las canciones no hubieran superado

la censura. Por esto, los cantautores crearon artefactos culturales en estilos diferentes de tal elitismo cultural que pudieron cumplir su proyecto político nacionalista—el idioma catalán como el vehículo normal de expresión, el re-despertar de las memorias históricas catalanas y la consolidación de una tradición musical autónoma. Por último, la *nova cançó* demostraba los mismos sentimientos y las canciones eran himnos de resistencia colectiva contra la dictadura. El siguiente capítulo analizará las canciones más famosas de estos cantautores para que se pueda ver los tropos recurrentes y el desarrollo de su proyecto político nacional de transformación colectiva social a través de los procesos teóricos de Benedict Anderson y Even-Zohar.

Capítulo II: Las canciones del movimiento: Los tropos recurrentes y la planificación cultural a través de la letra

Las canciones de la *nova cançó* transmitían una conexión inmediata y fuerte con la realidad circundante y traían un sentido poderoso de pertinencia social y urgencia política (Colmeiro, 37). Después de una Cataluña vulnerable y sin cultura propia porque Franco había quitado su cultura para descomponerles y librarles de su identidad cultural, Serrat, Llach, Bonet y Raimon se dieron cuenta de que la cultura es la manera para reforzar el sentido de identidad en respuesta a los cambios sociales y de control (Villarroya 31). De este modo, los cantautores usaban la cultura como una herramienta activa porque la letra de sus canciones pedía participación y socialización y estaba llena de las creencias y los deseos catalanes. Por esto, Serrat, Llach, Bonet, y Raimon siguen la teoría de Even-Zohar y eran los planificadores culturales de recrear la identidad cultural y usaban la música para introducir cambio en su realidad injusta y rehacer su entidad cultural. Se puede ver el sistema de planificación cultural en las canciones más populares, como “Al vent” y “Diguem no” de Raimon, “Mediterráneo” y “Algo Personal” de Serrat, “L’estaca” de Llach, y “Què volen aquesta gent?” de Maria del Mar Bonet. Por último, las canciones de la *nova cançó* eran los himnos populares de resistencia colectiva contra la dictadura y sus letras tenían el propósito de promover una identidad nacional catalana y ayudar a los catalanes adaptarse a su realidad social y política (Colmeiro 37).

Las nuevas canciones del movimiento están llenas de los tropos y los símbolos recurrentes de la realidad de las condiciones de la vida catalana, las injusticias sociales y morales, los problemas políticos, la innovación política y los sueños de un futuro liberado. También, son textos testimoniales y presentan una versión del pasado catalán que había estado ausente de discurso público. Los cantautores atestiguaron la dura realidad de un presente en

contradicción con la inocuidad de las historias oficiales, que alimentaron los sueños colectivos de una sociedad justa (Colmeiro 37). Su letra reflejaba las duras condiciones durante la dictadura, la educación represiva durante el franquismo, y también la continua lucha para la libertad y la esperanza para el futuro. De acuerdo con Novell, “lo que tienen en común las canciones de protesta son el activismo en contra de cualquier tipo de opresión y la denuncia de injusticias sociales y morales” (137). Además, ella describe que el término “nueva” del movimiento no sólo implica la innovación musical sino también la innovación política, que reclama un compromiso social (Novell 138). Esta innovación política es el aspecto central de la *nova cançó*. Por último, los temas expresados en las disensiones éticas y estéticas entre los artistas principales comparten el ser parte de la lucha antifranquista y el compromiso con la libertad.

Raimon interactuaban la música y la política con la canción de rigurosa protesta. Al principio, la planificación cultural de Raimon se logró a través de la expresión de lo que sentían las masas dentro de una entidad que había perdido su existencia separada e independiente. Por ejemplo, “Al vent” parece una pieza inocente sobre montarse acompañado en una moto. Sin embargo, es una canción acerca de moverse libremente, la voz de la nueva generación no intimidada por la terrible derrota de la Guerra Civil. Raimon expresó que la gente sufría a través de la letra “La vida nos da penas, ya el nacer es un gran llanto: la vida ser ese llanto” (12-14). Sin embargo, él muestra que la gente anhelaba constantemente una vida mejor en la letra “Y todos, todos llenos de noche, buscando la luz, buscando la paz, buscando a Dios, al viento del mundo” (7-11). Está claro que Raimon usó metáforas para ilustrar los dos conceptos de la opresión y el deseo del futuro en esta canción. Además, la letra está escrita en forma de grito y de proclama, un elemento que empezó el movimiento contracultural. Según Even-Zohar, la manera en que la gente cantaba esta canción con Raimon y se adhirió al mismo anhelo de la sensación metafórica

del viento en su cara fue un acto deliberado por Raimon en su planificación cultural porque, realmente, él estaba diciendo un mensaje político de lo que es la realidad verdadera con un lenguaje poético. El viento es un símbolo para ciertos elementos que representan los sentimientos de liberación y la moto es el símbolo de las acciones necesarias para lograr estos deseos. Por último, en “Al vent,” Raimon ilustra tanto los sufrimientos y la necesidad de un camino hacia la libertad y esta invención del proyecto común—el viaje metafórico de la moto—marca la implementación de planificación.

A diferencia de la forma que “Al vent” es muy simbólica, la otra canción de Raimon, “Diguem no,” es más explícita en su expresión política y el modelo de acción cultural. “Diguem no” es más de la forma protesta que todas las otras canciones de la *nova cançó*. Otra vez, Raimon demuestra los horrores de la situación catalana, pero esta vez, con más fuerza. Él canta que, a las manos de la ley, “hemos visto el miedo,” “hemos visto el hambre de los trabajadores” y “hemos visto encerrado en la cárcel hombres llenos de sabiduría” (4, 13-15, 16-18). En la primera estrofa, él dice, “Ahora que estamos juntos, voy a decir lo que tú y yo sabemos y con frecuencia se olvide” (1-3). Es decir que la canción ha unido a la gente y ahora, van a reflexionar sobre la injusticia de la sociedad por la política inmoral. Por esto, “Diguem no” es precisamente de la forma teórica de Even-Zohar porque está creando una cohesión social y cultural a través de una disposición compartida en una serie de cuestiones sociales. Más allá, la acción cultural por Raimon en su planificación es la respuesta “digamos que no. Nosotros no somos de ese mundo” (21-22). Aquí, él demuestra una intolerancia y que es el momento de la gente para decir no al mal estado de Cataluña llena de represión, opresión y injusticia. En esta manera, Raimon usa la planificación cultural para invocar la imaginación de los catalanes y que tienen el poder de unir y

resistir la dictadura. Mostrará el capítulo siguiente que el éxito de Raimon es a través de la manera en que usó planificación cultural y creó comunidades imaginadas.

Aunque la *nova cançó* alcanzó al público en parte por su componente de protesta, como las canciones de Raimon, el movimiento también alcanzó un rango de oyentes por las canciones sentimentales y emotivas de Joan Manuel Serrat (Ayats y Salicrú-Maltas 34). La planificación cultural de Serrat fue para crear una memoria histórica de Cataluña, algo que no existía en los artefactos culturales por las restricciones de la franquista. Serrat compuso canciones sentimentales y nostálgicas sobre historias cotidianas de la vida, sobre la gente y sobre los paisajes en un registro de reminiscencia (Ayats y Salicrú-Maltas 34). Él quería el reconocimiento de la belleza y la identidad nacional catalana. En su canción, “Mediterráneo,” Serrat canta sobre su primer amor, el mar mediterráneo y piensa en sus memorias y las maravillas de vida durante su infancia en un lugar tan precioso. Él pinta un retrato pintoresco de su pequeño pueblo de Cataluña para mostrar la belleza de esta región. La letra está en la forma del pasado, que muestra que no es el caso del presente. Sin embargo, él quería instilar una apreciación cultural de su lugar de origen, usando palabras descriptivas como colores y olores, que hacen un imagen completo. Debido al hecho de que Cataluña se miraba con tanto disgusto por muchos años por los franquistas, en su planificación cultural, Serrat tomó este odio y lo reemplazó con memorias de esta región para recrear los sentidos del nacionalismo y del orgullo en Cataluña. Aunque la canción “Mediterráneo” es una apreciación cultural y nostálgica con una melodía sencilla y de paso suave—de un tipo comercial de Cataluña—su canción “Algo personal” demuestra más los temas de la *nova cançó*: la corrupción política.

“Algo personal” es un emblema de la lucha antifranquista y revela la corrupción de los del gobierno que usan la ley para sus propios motivos. La letra de esta canción es de una forma

satírica que refleja los sentimientos de los reprimidos sobre los franquistas. Serrat comenta en la doble vida de los líderes que crean una ilusión de que ellos quieren lo mejor para la grandeza de España, pero en realidad, usan su poder para motivos ocultos. Serrat describe estos hombres como “sicarios del mal” y que son nada más que vehículos de malas acciones. Hay una crítica directa de la manera en que los nacionalistas usaban religión y superioridad para justificar las acciones opresivas y obtener ganancias políticas y que hacen por sí mismos en el nombre de un honor falso. Los franquistas compartían que los valores del “Nuevo Estado” eran los mejores y los únicos necesarios, mientras destruían cualquier aspecto de la cultura que no apoyaba esa homogeneidad. Esta revelación es en una manera ilusiva por la música alegre y bailable en el fondo. Por esto, Serrat es un planificador de un modo que tanto creó una memoria histórica de Cataluña como compartió las críticas de la corrupción española de una manera irónica y sin filtrar.

A diferencia de cómo Serrat sólo contempla los temas y no expresa las posibilidades de acción, Lluís Llach usa los temas mezclados con la indignación y la potencia de revuelta que su público sentía. Sus composiciones tienen el carácter más sentimental y lírico, tomando su inspiración de fuentes y sonoridades que van desde el jazz hasta la música sinfónica y de cine a los sonidos tradicionales (Ayats y Salicrú-Maltas 35). Las canciones de Llach son llamadas a la unidad de acción para lograr la libertad, que según la teoría de Even-Zohar, es la utilización de la cultura como una herramienta activa para cumplir sus planes culturales. Se puede ver esta idea mucho en “L’estaca,” una canción sobre un palo podrido a punto de caer, un imagen muy poderoso del régimen. La palabra “la estaca” es un símbolo para “sin libertad.” Es porque Llach canta sobre la necesidad de esta estaca porque si no, los personajes en la canción no podrán caminar. Como un resultado al problema, la letra dice, “Si yo tiro fuerte por aquí, y tú tiras fuerte

por allí, seguro que cae, cae, cae, y podremos liberarnos” (11-14). En esta manera, si la gente trabaja juntos contra el régimen, un derrocamiento es posible y la gente ganará el sueño de libertad y exención. El hecho que la estaca está podrida es indicativa del tiempo, el tardofranquismo, los años de enfermedad del dictador Franco. Por esto, Llach revela que es el momento de cambio si los catalanes luchan para sus deseos porque el régimen ya está en el borde de la destrucción. Por último, Llach establece un plan de acción para rechazar su identidad y “L’estaca” ilustra el tema más importante del movimiento de la *nova cançó*: un futuro liberado.

Ahora que los tres estilos de la canción de rigurosa protesta de Raimon, la canción comercial de calidad de Serrat, y la canción de interesantes a título individual de Llach han sido explorados, el último estilo es *folk* de Maria del Mar Bonet. Maria de Mallorca cree que la canción debe partir de la tradición popular y sus canciones resucitan palabras y sonos de viejos cantos populares mallorquines con una temática rural (Vásquez Montalbán 37). Sin embargo, ella reajusta la letra de sus canciones para adaptarla a la nueva realidad social y política (Novell 141). Para ella, la autenticidad del folk parece ligada dialécticamente con la autenticidad de protesta social (Novell 141). Por eso es que este estilo formula un diálogo con el público para cumplir con unos propósitos identificatorios, nacionalistas y reivindicativos (Vásquez Montalbán 38). En esta manera, ella es una planificadora de los objetivos de una tradición musical, la comunicación entre la gente de su cultura y también el trabajo de la reconstrucción de una identidad nacional. En una forma narrativa con la contribución del poeta Louis Serrahima, “Què volen aquesta gent?” es una poema y canción que son una denuncia de la represión franquista, la falta de libertades, y las detenciones arbitrarias. El objetivo fue para hacer público la muerte de Rafael Guijarro, de quien se decía que la policía lo había lanzado por una ventana. Esta historia muestra evidente la brutalidad, la barbarie practicada durante la dictadura y la falta de corazón

del partido franquista. Por último, demuestra la planificación cultural en la manera que ella reivindica la memoria contra el olvido. Ella estimuló sentimientos de disgusto a través de la historia de una víctima de la represión y la reivindicación de la memoria es necesaria para se conozcan las atrocidades ocurridas en el pasado para que no vuelvan jamás a producirse. Según Maria, la conciencia social y la conmemoración de las historias catalanas de sufrimiento son imperativas para evitar un futuro continuado de una sociedad injusta.

Todas estas seis canciones más populares de la *nova cançó* comparten sentidos de nostalgia, sufrimiento, una falta de pertenencia y una necesidad inmediata de cambio social. Sin embargo, el denominador común es el uso del idioma catalán en la letra. Además, los mensajes de Raimon, Serrat, Llach y Bonet hace uso de una manipulación lingüística para superar la censura, que comunica un elitismo cultural. La exploración de los temas en los estilos diferentes y con un lenguaje metafórico y simbolista es muy intelectual y educada y condujo a la aparición de una conciencia intelectual crítica y la aparición de los problemas políticas en el mundo musical. Según Even-Zohar, los planificadores culturales son los elites culturales con la habilidad intelectual de crear un nuevo repertorio cultural cuando hay control cultural dentro del polisistema. De este modo, estos cuatro cantautores interactuaban la música y la política para implementar un espíritu de lealtad y solidaridad entre los catalanes y alcanzar sus objetivos finales de una Cataluña independiente, nacionalista y con un conjunto de productos y tradiciones culturales. Aunque estas canciones se enfrentaron oposición del resto de España, crearon comunidades imaginadas llenas de participación y socialización, la teoría de Benedict Anderson, a través de la planificación cultural de cada cantautor. Por este cumplimiento de las comunidades imaginadas por los elites culturales—Raimon, Serrat, Llach y Bonet—la *nova cançó* se convirtió en un movimiento dónde las diferencias culturales de Cataluña se compartían y se celebran.

Capítulo III: La influencia del movimiento: Las comunidades imaginadas, las reacciones, y el renacimiento de la cultura catalana

“What determines the success or failure [of a movement] is the interaction it is able to establish” (Even-Zohar 34).

Raimon, Serrat, Llach y Bonet establecieron una conexión muy fuerte con su público cantando canciones de letra con un sentido poderoso de relevancia social y urgencia política. Las canciones de Raimon pedía al público a gritar y proclamar con él, Serrat quería que el público entraran en el mundo de memorias y sueños a través de sus canciones, las canciones de Llach revelaron al público su potencia y su poder, y Bonet contaba historias en forma de un diálogo con su público. Por estas interacciones logradas a través de la planificación cultural, el movimiento creció de manera exponencial en la presencia pública y relevancia social a convertirse en el icono visible de la lucha contra la dictadura (Ayats y Salicrú-Maltas 30). El resultado del crecimiento de la *nova cançó* fue la construcción de un nuevo espacio de vida, comunidades imaginadas, con experiencias que hicieron tangible e imaginable un mundo ideal social con nuevas reglas.

La construcción del nuevo espacio de vida creó una cohesión social catalana, que no había existido durante del régimen de Franco. Según Benedict Anderson, una nación es una comunidad imaginada en que los miembros están conectados por los artefactos culturales y en este caso, la música. De este modo, la música en el movimiento servía como el medio de comunicación que unió y invocó la imaginación de los catalanes sobre las creencias, las esperanzas, y los deseos mutuos para su nación. Aquí, la gente se identificaba entre sí como parte de un grupo y se puso a crear la identidad cultural por la forma en que se imaginaba la comunidad. A través de la experiencia colectiva de canto con los cantautores, la mayor parte de

una generación adquirió un sistema de nuevos valores en el sentido más amplios (Ayats y Salicrú-Maltas 39). Este nuevo sistema dentro del nuevo espacio de vida se extendió a las escuelas, las universidades, las gafas de tiempo libre, los barrios y más. Ayats y Salicrú-Maltas creen que la consecuencia fue un aumento de la cohesión social y el triunfo de una nueva forma de actuar socialmente, después de años de acciones sociales controladas por la represión, que transformó profundamente la sociedad de la posguerra (39). También, ellos dicen que las nuevas canciones llevaron a las comunidades imaginadas un momento histórico en el que todo parecía posible y se podría reinventar las reglas que regirían implícitamente la sociedad naciente (39). Además, los miembros se sentían capaces de proponer una alternativa para el futuro colectivo porque en los conciertos, vivían emocionalmente la posibilidad de una sociedad nueva, moderna y libre. Estas comunidades imaginadas eran de tan significativas porque la libertad individual y colectiva no era algo abstracto que tenía que ser proclamado en voz alta, sino también era algo que tenía que ser vivido y emocionalmente compartido en situaciones comunales (Ayats y Salicrú-Maltas 39). Por esto, las experiencias comunales eran como una oasis de libertad.

Los espectáculos que se convirtieron en demostraciones causaron el movimiento social en que las personas manifestaban a través de canción para promover ciertos elementos políticos. La estructura participativa de repeticiones, cantos a coro y la sonorización de las consignas colectivas dentro de los diálogos generados por el cantautor condujo a un público de manifestación. Cuando el movimiento se había desplazado de pequeños escenarios locales hasta grandes espectáculos públicos, se desarrollaron en demostraciones en que las personas involucradas estaban actuando para la promoción de los temas de la letra. Durante estos mítines, “fam” (hambre), “pau” (paz) y “no” eran las palabras claves después de cada actuación (Vásquez Montalbán 47). Esto es emblemático de las reacciones en este entorno y la provocación de tana

emoción. Además, Ayats y Salicrú-Maltas ilustran la significancia de este concepto porque señalan la manera que “the young public rises to a clamor and overflows with enthusiasm when listening to [the singer-songwriters] not so much sing as to utter an uninterrupted tirade defending the values and customs of the Catalan country” (33). También según ellos, los espectáculos que eran como manifestaciones llenas miles de participantes, como forma de una comunidad imaginada, generaron un sentido de compromiso con la realidad social circundante, donde dieron testimonio de las condiciones del presente, manteniendo una actitud rebelde, inconformista y en consonancia con sus principios políticos (34). Aunque este acto era importante para el bienestar de los involucrados y formuló sentimientos de pertenencia y acción política, provocó una gran oposición del resto de España.

El primer ejemplo de un espectáculo que se convirtió en un mitin fue de Raimon en mayo de 1968 en la Universidad Complutense de Madrid. Este fue el acto público antifranquista más simbólico que España había visto hasta ese momento. La estructura de escándalo y repetición de la letra de las canciones de Raimon invocó tanta emoción que facilitó el proceso de transición de una actuación a una protesta. Sin embargo, el evento terminó con la intervención brutal de la policía, lo que sería el comienzo de muchos enfrentamientos policiales. Los informes policiales presentaron a Raimon y los otros cantautores de la *nova cançó* como agitadores sociales con la apariencia de un seminarista, vestidos con ropa de los trabajadores (Colmeiro 38). Además, la canción analizada previamente de Maria del Mar Bonet, “Què volen aquesta gent?,” sobre la brutalidad de la policía es específicamente sobre estas confrontaciones continuadas. La intervención estimuló atención negativa al movimiento y reveló el carácter contracultural de las canciones. Esto produjo un miedo extremo por los nacionalistas, que no querían que los mensajes que se alejaban de los valores del “Nuevo Estado” a propagarse. Por lo tanto, la censura hizo su

misión a hacer todo lo posible para crear dificultades para la aparición pública de los cantantes con el fin de evitar nuevas manifestaciones de resistencia (Colmeiro 38).

A pesar de la naturaleza colectiva y participativa de este fenómeno, las condiciones políticas adversas del momento con la continua imposición de prohibiciones multas, redadas policiales y la guetización forzada de cantautores a lugares marginales no les permitieron llegar a un gran público. Por esto, la *nova cançó* era necesariamente limitada en su alcance al público estudiantil, la minoría intelectual y la burguesía catalanista (Colmeiro 38). También, su difusión fue severamente restringida, sujeta a la censura y la prohibición, y no tenía el beneficio de acceso a los canales de los medios de comunicación principales, como la televisión y el cine (Ayats y Salicrú-Maltas 34). Para empeorar la situación, el poco reconocimiento español que estaba a favor e impresionado no fue útil para el éxito del movimiento.

Los oficiales castellanos que vieron la fuerza del movimiento querían monopolizarlo, pero en una manera que socavaría los objetivos de los cantautores. Las compañías discográficas más importantes estaban sorprendidos por el poder de la *nova cançó* y propusieron que los cantautores más vendidos se convirtieran en profesionales (Ayats y Salicrú-Maltas 34). No obstante, estas ofertas obligaron a los cantantes a cantar en castellano. Serrat fue la única persona que aceptó y Raimon y Llach desistieron porque el uso del idioma catalán en las nuevas canciones era uno de los pocos elementos comunes y el aspecto más revolucionario en la recreación de la identidad cultural (Ayats y Salicrú-Maltas 34). También, la política lingüística se utiliza para fortalecer la identidad nacional y contribuir al proceso de construcción de la nación. Por esto, la utilización de catalán era una de las armas más poderosas hacia la desaparición del centralismo tradicional español. La decisión de Llach de aceptar marcó un momento decisivo en la historia de la *nova cançó*, casi poniendo en peligro la continuidad del

movimiento. Después, por su canto en castellano, Serrat era el único cantante que tenía el apoyo de los franquistas y los castellanos y tenía propuestas de apariciones en la televisión española (TVE) y en concursos. Sin embargo, cuando su aceptación apareció en la prensa, él anunció que iba a cantar en catalán como un principio moral, que condujo a su prohibición de entrar en España por un año entero (Ayats y Salicrú-Maltas 34). Esto muestra tanto el odio continuado por cualquier idioma no castellano de España, como también la unificación y la fuerza de los cantautores de mantener sus motivos y valores del movimiento social. Por último, el rechazo a ser profesional ilustra que el movimiento fue sobre el aspecto social y cultural y nada más y, a este respecto, Raimon, Serrat, Llach y Bonet tuvieron mucho éxito.

Aunque la *nova cançó* se enfrentó muchas limitaciones políticas, el impacto poderoso de los cantautores en la sociedad española en su conjunto no debe subestimarse. El movimiento diseñó una tradición rica de cantautores con un seguimiento masivo. Cuando se tomaron medidas políticas para obstaculizar el crecimiento del seguimiento de la *nova cançó*, todavía pudo formularse una frente unificada de solidaridad y opresión abierta a la dictadura. Esto proporcionó una forma de acción colectiva en una comunidad imaginada, que dio voz a un grupo sin voz y rehízo una tradición cultural para una cultura pérdida. La comunidad imaginada durante el movimiento arraigó su identidad cultural local por la generación de un sentido colectivo de conexión que era su propia: las nuevas canciones. Por último, a través de la multitud de catalanes que aceptaron este nuevo repertorio musical establecido por los planificadores de la cultura, el movimiento reavivó el emotivo de una identidad local con un pasado, tradiciones y los sueños hacia el futuro.

El renacimiento de la cultura catalana y la revelación de los problemas políticos debidos a la *nova cançó* tenían su impacto en los pasos hacia un carácter de nación después del

movimiento. Se puede decir que la *nova cançó* murió el día que murió Franco en 1975 porque fue el fenómeno de un periodo de protesta que no tenía el mismo significado después de la muerte del dictador (Colmeiro 40). Durante los años de la transición a democracia después de la muerte, había una nueva conciencia de la realidad multicultural y multilingüe de España alcanzada por Raimon, Serrat, Llach y Bonet. Esto infundió un nuevo respeto y reverencia para las culturas diferentes como forma de identidad política que se les había negado durante el franquismo (Ayats y Salicrú-Maltas 39). Fundamentalmente, la *nova cançó* era una parte importante de la resistencia cultural y política de Cataluña contra el régimen porque proporcionaba un mecanismo de supervivencia donde la gente podía unirse y sentir que pertenecían. También, el renacimiento y la creación de su repertorio cultural prepararían motivos de demandas políticas en los años de transición y instilaría una impresión de una nación catalana otra vez.

Conclusión

La influencia en la cultura popular y en las vidas de los catalanes de la *nova cançó* cambió la región de una de miedo del régimen, a una que luchó contra el régimen. El control ideológico por la censura y la propaganda contra el pueblo catalán eran una gran parte de la cultura española durante de los años del dictador Francisco Franco. Sin embargo, la *nova cançó* resultó ser un movimiento muy profundo e inspirador que permitió el pueblo de Cataluña a retener la identidad que estaba en daño. También, el movimiento promovió el uso del idioma y cultura catalanes a través de la canción para evitar las restricciones establecidas por el régimen para suprimir el uso de su lengua. El movimiento interactuaba entre la música y la política por su letra antifranquista y pro-Catalana, su resurgimiento del nacionalismo catalán, y la manera que dio a la gente una voz y una identidad diferente a la del lema del Nuevo Estado, “Una, Grande y Libre.” Los cantautores estaban enganchados a una población desilusionada por un régimen dictatorial que destruyó su identidad cultural y nacional. Por esto, sin este movimiento social, es posible que ni un sentido de pertenencia ni un motivo para celebrar la cultura catalana no existirían hoy. Por último, la *nova cançó* había sido el fenómeno artístico y cultural más importante de la España de la posguerra que, por su propia dinámica, transformó en un movimiento social (Ayats y Salicrú-Maltas 39).

En un clima de represión política, las canciones se convierten en pequeños trozos de libertad donde la gente puede compartir y transmitir algo de sus sentimientos. Con esta intención, Raimon, Serrat, Llach y Bonet eran los planificadores culturales para una unificación de los miembros de su sociedad y sentimientos, pensamientos, deseos, sueños y miedos compartidos, que condujeron a una comunidad imaginada. Los cantautores introdujeron un nuevo repertorio cultural dentro del polisistema y como un resultado, sus nuevas canciones adquirieron gran

relevancia. Como sigue, la *nova cançó* era un ejemplo exitoso del poder de canción y las canciones modernas se convirtieron en la fuerza motriz de amplios sectores de la sociedad y el vehículo que la generación joven compartía y se extendía una nueva forma de percibir su sociedad (Ayats y Salicrú-Maltas 40). A consecuencia, el género de nuevas canciones tuvo una influencia en la producción posterior de los que asumieron el papel de la voz colectiva como una manera crítica y moral de enfrentarse a la vida pública y la defensa de las libertades personales (Colmeiro 40).

La *nova cançó* dio origen a una serie de movimientos de cantautores en el resto de España. Esto reavivó el sentido de una identidad cultural y local con una nueva generación de cantautores apareciendo en todas las regiones. En su cuento de la influencia de los cantautores, Colmeiro dice que los cantautores se expresaban en la diversidad de las lenguas vernáculas que habían estado marginadas oficialmente por la dictadura, como catalán, vasco y gallego (40). Colmeiro hace nota que la aceptación y la adaptación a toda la nación de estos cantautores cantando en diferentes lenguas vernáculas allanaron considerablemente el camino para el reconocimiento general de la realidad de una España multicultural y plurilingüe (40). Además, un cierto consenso colectivo comenzó a tomar forma que apreciaba el variado paisaje cultural de la nación y mostró respeto y reverencia para las diferencias culturales, como formas de identidades políticas que se les había negado durante el franquismo (Colmeiro 40). Esta nueva conciencia se veía en las formas de expresión diversas, en idiomas diferentes y con lenguajes musicales diferentes, que pertenecían a la misma lucha compartida para la libertad y la auto-expresión. Este cambio en la conciencia produjo una reasignación imaginaria de España y Colmeiro cree que el cambio condujo a la redefinición política del Estado-nación con la creación de las nacionalidades autónomas después de la dictadura de Franco y durante la transición a

democracia (40). Según Colmeiro, la modificación en el imaginario colectivo movilizadopor los cantautores preparó las negociaciones políticas que comenzarían a descentralizar el Estado franquista (40).

Las nuevas canciones y sus cantautores seguían siendo pertinentes por recordarnos la enormidad del precio pagado y contarnos la historia importante de un tiempo lleno de sufrimiento. Aunque la *nova cançó* logró sus objetivos culturales, sus objetivos políticos son un problema que aún existe en España hoy. La Guerra Civil y la dictadura de Franco causaron una herida tan horrible y una destrucción cultural, que tomará décadas recuperarse. Las regiones periféricas aún sufren de opresión y están luchando por los deseos autónomos y la independencia. Por esta opresión, la mayoría de Cataluña tiene un sentimiento de odio para el resto de España no estará satisfecha hasta que la región está separada del país. Aunque sus deseos políticos para un futuro liberado no se han alcanzado, la cosa importante es continuar contando la historia y guardar la memoria porque es la única manera de crecer y mantener viva la cultura catalana y esto es exactamente lo que hizo la *nova cançó*. Por último, la *nova cançó* empezó un movimiento social que revivió una gente en peligro y recreó su identidad cultural.

Obras Citadas

- Anderson, Benedict R. O'G. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991. Impreso.
- Bonet, Maria del Mar. "Què volen aquesta gent?" Por Lluís Serrahima y Maria del Mar Bonet. 1968.
- Clarke, David, y Eric F. Clarke. *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*. Oxford: Oxford UP, 2011. Impreso.
- Colmeiro, José. "Canciones con historia: Cultural Identity, Historical Memory, and Popular Songs." *Journal of Spanish Cultural Studies* 4.1 (2003): 31-45. Web.
- Crameri, Kathryn. *Catalonia: National Identity and Cultural Policy, 1980-2003*. Cardiff: University of Wales, 2008. Impreso.
- Even-Zohar, Itamar. *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Tel Aviv U, 2010. *JSTOR*. Web. 18 feb. 2015.
- García, Sílvia Martínez, y Héctor Fouce. *Made in Spain: Studies in Popular Music*. New York: Routledge, 2013. Impreso.
- Kymlicka, Will. *The Rights of Minority Cultures*. Oxford: Oxford UP, 1995. Impreso.
- La Nova Cançó*. Dir. Francesc Bellmunt. Perf. Raimon y Lluís Llach. 1976. *La Nova Cançó*. Profilmes y S.A. Web. 14 ene. 2015. <<http://www.fulltv.tv/movies/la-nova-can-o.html>>.
- Llach, Lluís. "L'estaca." *Els èxits de Lluís Llach*. 1968.
- Novell, Pepa. "Cantautoras catalanas: De la nova cançó a la nova cançó d'ara. El paso y el peso del pasado." *Journal of Spanish Cultural Studies* 10.2 (2009): 135-47. *JSTOR*. Web.
- Ordaz, Pablo. "El público abucheó a Raimon por cantar en catalán, y a sacristán, por comunista." *EL PAÍS*. N.p., 11 Sept. 1997. Web. 14 ene. 2015.
- "Para Todos La 2- Entrevista: Ramón Pelegero Sanchis, Raimon." Entrevista. A la carta: televisión y radio. *Rtve.es*, 12 Mar. 2013. Web. 14 ene. 2015. <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/para-todos-la-2/paratodosla2-entrev-raimon-20130312-1145/1716949/>>.
- Rubio, Carlos Aragüez. "La Nova Cançó catalana: génesis, desarrollo y transcendencia de un

- fenómeno cultural en un segundo franquismo." *Pasado y memoria. Revista de historia contemporánea* V (2006): 81-97. Web.
- Sanchis, Ramón Pelegrero. "Al vent." *Disc antològic de les seves cançons*. 1964.
- Sanchis, Ramón Pelegrero. "Diguem no." *Recitals al Palau*. 1963.
- Sanchis, Ramón Pelegrero. *Poemas y canciones. Poemes i cançons*. Barcelona: Ed. Ariel, 1976. Impreso.
- Serrat, Joan Manuel. "Algo personal." *Cada Loco Con Su Tema*. 1983.
- Serrat, Joan Manuel. "Mediterráneo." *Mediterráneo*. 1971.
- Street, John, Seth Hague, y Heather Savigny. "Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation." *The British Journal of Politics and International Relations* 10.2 (2008): 269-85. Web.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Antología de la "nova cançó" catalana*. Barcelona: Ediciones de cultura popular, 1968. Impreso. Papeles sociales ilustrados.
- Villarroya, Anna. "Cultural Policies and National Identity in Catalonia." *International Journal of Cultural Policy* 18.1 (2012): 31-45. *JSTOR*. Web.