

El gest digne per cantar tots junts a una sola veu

Jaume Ayats

Universitat Autònoma de Barcelona

If individual acts of identification create the reality of social categories, the reality of a community with which to identify comes from collective acts.

([Noyes 1995](#))

Tant de sentiments s'investissent dans le poème ainsi collectivisé que le thème explicite en devient indifférent et le sens se résorbe dans le contexte.

([Zumthor 1983](#): 65)

Les situacions de cançó emblemàtica [1]

En els actes col·lectius molt sovint hi ha un moment d'expressió sonora que, a través de l'actitud particular que mostren els assistents, es revesteix d'un respecte molt especial. És el moment en què s'interpreta —segons la terminologia convencional— l'himne, sigui el d'un club esportiu o el d'un sector polític, sigui el *Gaudeamus Igitur* universitari, l'himne de la nació, o la cançó identificadora d'un petit poble. En la vida col·lectiva ens trobem sovint amb situacions on una cançó actua amb aquest valor de signe o d'emblema explícit de la identificació d'un grup de persones. I aquest fet pot passar a nivells socials molt diversos, des d'un petit cercle d'esplai infantil o d'una parròquia, que aprofiten una cançó com a himne propi, fins a l'himne que identifica una nació. Davant d'un mateix "problema" —realitzar o fer evident l'acte de comunitat del grup en un moment principal de la seva actuació col·lectiva— s'opta per la mateixa "solució": cantar junts allò que tenen previst que els identifica. Tots aquests enunciats tindrien en comú el fet d'assolir, en l'acte de ser proferits, el valor d'emblema que aglutina diversos individus fent-los sentir part d'un grup; i el grup pot ser molt petit o molt gran pel que fa al nombre de persones. [2]

Sovint se'ls qualifica com a *himnes*, tot i que no sempre és així: hi ha situacions on observem el mateix fenomen d'una cançó que actua com a emblema d'un grup i, en canvi, aquella cançó mai no serà qualificada d'*himne*, com és el cas en alguns pobles del cant propi del sant patró (*goigs* a Catalunya), en altres llocs d'una dansa concreta o, en concerts de grups de primera fila, d'una cançó específica, com els heavy Iron Maiden amb la cançó *Six, six, six, the number of the Beast*. D'altra banda, el qualificatiu *himne* té un origen i una tradició en el món cristià que no correspon pas ni a la situació ni a l'actitud que descriurem, sinó que designa un repertori escrit litúrgic o paralitúrgic d'obres molt determinades tant per la forma com pel contingut. Aquesta tradició religiosa fou represa molt de prop per altres himnòdies institucionals, com la que a França va desenvolupar l'escola de la República ([Cheyronnaud 1991](#): 251). Per tant, hem desestimat la denominació *himne* —que ens abocava a considerar la "cançó" com un objecte amb uns valors *per se* i amb uns significats aparentment intrínsecs i independents de la situació comunicativa on fos formulada— per tal de privilegiar la situació comunicativa i entendre les expressions sonores que s'hi manifesten a partir d'aquella situació concreta. És des d'aquesta perspectiva que hem formulat la noció "situació col·lectiva de cançó emblemàtica", que podem resumir en la fórmula menys carregosa *cançó emblemàtica* sempre que tinguem en compte que no ens referim simplement a una cançó determinada (a "objecte sonor"), sinó a aquella cançó quan agafa valor emblemàtic dins d'una situació particular d'expressió sonora del col·lectiu. Així, dependrà de les circumstàncies precises on sigui formulada que puguem considerar que aquella cançó està actuant com a *cançó emblemàtica* en aquell —i només en aquell— moment precís. És la situació social (o sigui, els actors que hi participen i la valoració que en fan) la que atorguen significats a aquella expressió dins d'una pràctica singular. D'aquesta manera, l'expressió sonora d'una cançó emblemàtica pot ser contemplada com la plasmació i a la vegada el medi necessari d'una activitat interlocutòria entre individus (o entre col·lectius). Tal i com han mostrat diversos investigadors (com [Ramón Pelinski 2000](#)), l'expressió musical no actua en els individus només com un símbol, sinó que és la vivència de l'activitat musical allò que construeix la realitat social de l'individu.

A partir d'aquesta situació comuna d'expressió, intentarem definir les característiques i les circumstàncies que concorren en les *situacions col·lectives de cançó emblemàtica*, sempre des de l'observació de l'ús que se'n fa en el nostre entorn immediat.

La primera característica de la situació cançó emblemàtica és la que hem pres com a base de la formulació de la noció: és una expressió sonora que contribueix a la identificació explícita d'un grup. Uneix els individus que tenen consciència i voluntat de pertànyer a un grup en una sola veu acomplint, en les circumstàncies particulars de cada cas, allò que Jaques Cheyronnaud fa notar en l'acte de la missa: "On y vient affirmer ou confirmer *una voce* sa confiance en l'appareil d'un parti, sa foi en des valeurs qu'il prône et qu'il défend. La grand-messe se veut alors fête, parade d'espérance, de cohésion, de force." ([Cheyronnaud 1987](#): 48)

També trobem l'experiència de la identificació explícita del grup en l'acte de cantar l'*himne* nacional, descrita per Robert Musil ([1993](#) [1930-32]: 497) amb el seu estil càustic: "Ja que hi ha moltes coses incomprensibles, però quan es canta l'*himne* nacional no se senten. Aquest hauria estat, naturalment, el moment en què un bon cacanià hauria contestat a la pregunta "i vostè què és?" amb un entusiàstic 'res!', perquè això voldria dir alguna cosa que tornava a tenir plens poders per fer d'un cacanià tot el que abans no era."

Però, a més de la capacitat de produir la identificació en el grup, hem pogut determinar altres elements comuns d'aquesta situació. El més visible és que només correspon una única cançó a cada grup. Podem sentir cantar, evidentment, diverses cançons o *himnes* que s'adeqüen a les motivacions o als interessos d'un mateix grup, però només una d'entre elles prendrà aquesta posició singular i jeràrquicament superior de *cançó emblemàtica*, desenvolupant entre els participants el sentiment màxim de pertinença al grup, de cohesió i d'emoció en la identitat del col·lectiu. Això fa que aquesta cançó — i sempre per als membres d'aquell grup concret— es revesteixi d'un valor especial entre el conjunt de cançons corejades, i aquesta característica també en determina un ús molt específic. Cantar aquella cançó desvetlla actituds

respectuoses, i el fet de cantar-la no és un acte vulgaritzable ni repetible de manera indiscriminada. Per tant, ens acostem a una certa condició de "sagrat" de l'acte de cantar-la, com si la unitat i la cohesió del grup estiguessin vinculades al fet de proclamar aquesta cançó única. [3]

La majoria de col·lectius que es mostren públicament com a tals la fan servir d'ensenyà en moments molt determinats i normalment singulars dels seus actes. Aquest moment singular és una altra característica important de la situació expressiva, que contribueix a fer de l'acte de cantar la cançó emblemàtica una enunciació particular: és aquest acte d'enunciació el que dóna existència virtual al grup; els membres del grup només tenen la certesa visual i física de la seva realitat com a col·lectiu en l'acte que els congrega, i el moment de l'acte en què es manifesta de manera més explícita la voluntat comuna és en l'enunciació compartida —alhora individual i col·lectiva— de la cançó emblemàtica.[4] Té, per tant, un caràcter d'enunciació performativa ([Austin 1972](#)), ja que el mateix acte d'enunciar junts construeix el grup i l'identifica com a tal. En el fet de cantar junts amb la veu unificada, en la mateixa enunciació testimoniada pels cossos actius de les persones, es crea la identitat que es vol fer existir, i es fa en la unitat física del so (com argumenta Denis Laborde en l'estudi dels *bertsulari*, [1993](#)). Qui refusa de participar en aquesta veu unificada, ha d'afrontar les conseqüències que es deriven de manifestar explícitament la no-creença en els valors del grup.[5] L'emplaçament temporal de la cançó emblemàtica dins la durada de l'acte complet del grup també ens pot indicar les prioritats que té cada mena d'acte. Així, en els actes de desenvolupament previst o tancat —on els assistents hi van amb unes expectatives força delimitades, i on el factor sorpresa queda reduït a aspectes no cabdals de l'esdeveniment—, la situació de cançó emblemàtica es reserva per a la part final, com una culminació ja esperada. En aquesta mena d'actes el factor d'identificació i de construcció del grup passa per davant d'altres consideracions, com acostuma a passar en les manifestacions, en actes religiosos o institucionals, o en concerts multitudinaris. En el cas dels partits de futbol, de resultat obert i imprevisible, allò primordial serà el desenvolupament de l'esdeveniment, i la situació de cançó emblemàtica se situa generalment en

la part prèvia al partit, com una demostració inicial del grup abans de l'acte central.

A més a més, l'actitud gairebé transcendent que es té envers la cançó emblemàtica fa que mantingui una formulació sonora amb voluntat de perdurar fixa (una característica força habitual de les enunciacions performatives). Enfront del canvi constant i de les reformulacions a què està sotmesa qualsevol expressió oral, l'expressió de la cançó emblemàtica tendeix a l'estabilitat o, si més no, a una imatge d'estabilitat: segons el sentir que en té el grup, aquella *cançó* es manté invariable i fixada en el mateix ús durant temps llarg, que pot ser de generacions. Això no vol pas dir que l'expressió sonora d'un grup en la situació de cançó emblemàtica sigui un calc constant de si mateixa o una simple activació d'un objecte preexistent. Amb aquesta pretesa invariabilitat, en definitiva, es tracta de no traspassar els marges de realització acceptats implícitament pel grup com a "tolerables" o sigui, que una expressió particular d'aquesta cançó mai no pugui ser interpretada com una desviació de les intencions comunicatives. Es tracta d'una mena de redundància que garanteix la seguretat de l'individu envers el grup: "Au statut pédagogique de la redondance, on peut ajouter le rôle sécurisant de la répétition ou de la redite, dans un espace dont la vocation n'est pas tant d'enrichir en informations nouvelles, que d'exprimer, de confirmer ou de 'retremper', de réassurer et de poser l'adhésion en 'communion'." ([Cheyronnaud 1991](#): 251)

Tot i això, les possibilitats d'expressió sonora "d'allò" que tothom percep com la "*cançó emblemàtica d'aquell grup*", poden ser força diferenciades, i entre els elements que posa en joc aquesta marge de diferència poden haver-hi indicis de comprensió matisadament diferent de la imatge o dels valors que cohesionen el grup. A aquest fet només cal afegir-hi el pas del temps, i tindrem davant nostre un panorama de transformacions musicals i de processos ben interessants i significatius des d'un punt de vista social. D'altra banda, aquests elements fixos de la "forma" tenen molt a veure amb els elements de la modulació del so privilegiats per la nostra notació gràfica (del text i de la melodia), encara que segurament la majoria dels que ho canten no han pas après la cançó a través de l'escriptura. L'estabilitat de la cançó té a veure amb

la imatge de permanència, de seguretat i d'estabilitat que es vol donar del grup, i aquesta imatge és deutora d'un treball social i fins i tot institucional. Però aquest treball institucional d'assentar una imatge estable procura passar desapercebut, s'esforça a donar una aparença en la que la imatge del grup és un fet evident, obvi [il va de soi], com si fos el resultat natural d'unes qualitats intrínseques o immanents ([Cheyronnaud 1992](#): 295).

Per altra part, les persones externes al grup (que no s'hi identifiquen, però que formen part del mateix entorn social), interpreten aquella expressió cantada com la representació explícita del grup i l'asseveració de la seva existència, fins i tot en el sentit de demostració pública i física de la seva força i cohesió, tal i com ja hem tractat en les manifestacions ([Ayats 1992](#) i [1999](#)). Entonar la cançó emblemàtica del grup és una "posada en escena" davant de la qual els externs que hi són presents poden sentir-se ben predisposats o distants --ja sigui indiferents o bé hostils. L'actitud dels que canten és d'exterioritzar l'orgull, el convenciment i la inamovibilitat de l'adhesió de cadascun dels membres envers el grup. En el mateix fet de cantar hi podem veure un acte de "com-unió" que vincula les individualitats presents a una veu que es transforma en bastant més que la simple suma de les veus individuals o de coordinació temporal del so; és un acte expressiu que inclou tant la visió tangible i efímera del grup com un cert contacte de cossos, de coordinació d'actituds gestuals. És una disposició de complicitat molt propera al "jurament fundacional" o a la "renovació de compromís" que volen fer perviure una relació fixa entre els congregats. Tampoc no som lluny de la *con-iuratio*, amb totes les implicacions que això comporta. L'efecte perlocutori que vol produir pot ser tant despertar simpaties entre els exteriors (per tant, adhesió), com mostrar determinació enfront dels "adversaris" (fer "por" o respecte), siguin adversaris reals, potencials o ficticis; o també marcar fronteres de pertinença a la manera dels anomenats *shibboleths* o embarbussaments que indiquen comunitat ([Noyes 1995](#)). I aquesta intenció, tot i que moltes vegades pot quedar reflectida en el significat literal de les paraules de la cançó, en d'altres casos n'és força independent, tal com expressa perfectament la citació de Zumthor que encapçala aquest text.

En sentit oposat al bloqueig del text i de la melodia —bloqueig impulsat des dins del grup i des de l'acte explícit—, el joc d'alteració significativa dels mots o de la melodia serà interpretat immediatament com una "paròdia burlesca" [6] amb una intencionalitat còmica i disgregadora. Tots coneixem paròdies concretes de cançons emblemàtiques que quan es canten en un cercle d'amics serveixen per afeblir o ridiculitzar els valors o les persones que identifiquem amb aquella cançó, o sigui, per suggerir una inversió de les qualitats de respecte i de vàlua singular amb què es té previst aquell enunciat. S'aprofita el contrast i la contradicció d'utilitzar, per una banda, enunciats que recordem per la seva vinculació a una situació seriosa de cançó emblemàtica, i per altra banda modular-los a través d'alteracions on predomina la càrrega humorística, l'al·lusió o l'implícit ([Cheyronnaud 1992](#): 293). L'ús paròdic —encara que sigui amb els mateixos mots i amb la mateixa melodia— ja està molt lluny de la "situació d'expressió cançó emblemàtica" que hem descrit fins aquí, i n'és més aviat una inversió que també necessita un espai de complicitat i de connivència entre els presents: sense el reconeixement de l'enunciat, de la situació emblemàtica on aquest enunciat s'expressa, i sense un munt d'implícits compartits i de referències comunes, no es podria de cap de les maneres entendre o cercar una interpretació a la paròdia. Però per fer més evident aquesta distància s'acostuma a alterar i modular elements verbals i/o melòdics, i aquestes alteracions —altament significatives en l'entorn on es formulen— afegeixen noves connotacions a la cançó. D'aquesta manera l'expressió sonora queda denotada amb característiques negatives, d'escarni o de burla, a partir dels models i codis compartits per aquell cercle social, ja que és feina dels oients mobilitzar el saber compartit i així procedir a "acabar" la facècia.[7] L'afegir-se a la paròdia també significarà el rebuig als valors del grup escarnit, o la demostració expressa de no sentir-se part d'aquell grup (actuant com un cas particular de la noció patró de refús proposada per [Josep Martí 2000](#)).[8] És per aquest "perill" de ser propici a la paròdia que la cançó emblemàtica es reforça en un ús restringit i no vulgaritzable. En el cas de l'himne nacional d'alguns països s'intenta evitar aquesta vulgarització ja des de la mateixa legislació. En el cas de cançons emblemàtiques d'opcions polítiques o de grups religiosos,

sense necessitat de normativa escrita, sí que s'observa un cert control atent de l'ús quotidià que se'n fa, de les reproduccions escrites, etc.

Però no sempre aquestes paròdies són fetes per actituds hostils al grup que se sent representat en aquella "cançó". També hi pot haver casos de paròdia dins del mateix grup i en una situació sempre molt allunyada de l'acte de "comunió col·lectiva". Aquesta paròdia sembla actuar com a element de relativització i de distància davant d'una adhesió massa completa o massa inamovible. Són paròdies que no arriben a posar en dubte els valors i el marc general del grup —sobretot quan el grup gaudeix d'una posició institucionalitzada— sinó que es limiten a nivells discrets i privats, amb un cert aire lúdic de discrepància, i generalment només es manifesten entre membres del grup de fidelitat indubtable. Acostumen a mobilitzar en l'expressió elements formals i coneixements implícits que difícilment poden ser entesos o compartits fora del grup d'iniciats; això fa que la paròdia només pugui reeixir entre els membres més o menys "convençuts", i que jugui en certa manera a l'exclusió i a la discriminació. Trobem exemples molt diversos d'aquesta forma de paròdia, que té evidents punts de contacte amb la *parodia sacra* estudiada extensament per Jaques Cheyronnaud. Aquesta "modulació" dels diferents nivells i maneres d'adhesió a una opció (sigui religiosa, política, futbolística o territorial) ha estat descrita per Bromberger en el cas dels seguidors d'un equip de futbol:

Toutes ces attitudes témoignent d'une religiosité mineure qui emprunte aux codes conventionnels de la devotion et se module en intensité d'une catégorie de supporters à l'autre. Il existe, dans les stades comme dans les églises, une échelle de la vie dévote, des fanatiques prompts à la violence, si l'on met en cause leurs idoles, aux pratiquants occasionnels, à la ferveur à éclipse. Ici et là, toute une gamme de comportements se décline: certains se rendent au match comme à une messe quand d'autres assistent à une cérémonie religieuse comme à un spectacle ([1995](#): 343).

Vegem en alguns exemples concrets les característiques apuntades fins ara.

Els clubs de la Lliga de Futbol Professional Espanyola tenen un *himne* propi que, juntament amb el nom i els colors de l'equip, identifiquen els aficionats [9]. Però així com els colors acompanyen els seguidors durant tota la cerimònia esportiva i més lluny i tot, l'himne —pel caràcter evanescent del so— només s'entona en ocasions assenyalades. Ho hem pogut observar detingudament al Camp Nou del F.C. Barcelona. *L'Himne del Barça* [10] és especialment atractiu, en part perquè inclou elements de l'expressió sonora col·lectiva molt propers dels eslògans de manifestació (pel que fa al ritme, a l'entonació i als picaments de mans). Però, durant un partit a l'estadi, l'himne generalment només es canta una vegada just en els moments abans de començar el matx, quan els jugadors acaben de sortir al terreny de joc. I es fa unànimement gràcies als incentius de la megafonia i dels panells lluminosos que fan memòria del text —i el difonen “sota control”—. Només molt excepcionalment pot tornar-se a entonar de forma espontània en moments d'especial transcendència, com serien els darrers minuts d'una eliminatòria que cal guanyar i que està empatada, o durant l'entrega d'una copa que el Barça acaba d'obtenir. I en aquests casos excepcionals l'acte de cantar l'himne es realitza com si fos una crida als valors més profunds i volgutament essencials del col·lectiu. Vam observar un fet d'aquestes característiques en el partit de tornada de la primera eliminatòria de la Copa d'Europa F.C. Barcelona-Dinamo de Kiev (30 de setembre de 1993). Just en els moments després que Koeman marqués el gol que permetia guanyar l'eliminatòria fins aleshores adversa (minut 68), i quan la cridòria d'alegria ja es relaxava, gran part del públic barcelonista va entonar espontàniament *l'Himne del Barça*, fet que fou destacat immediatament pels comentaristes de televisió, admetent que es tractava d'un comportament excepcional. En una altra ocasió també excepcional es va cantar *l'Himne* just en acabar el partit: després de derrotar per 5 gols a 0 “l'etern rival”, el Real Madrid (Camp Nou, 8 de gener de 1994).

També hem d'esmentar el catorze de maig de 1994, quan al Camp Nou jugaven FC Barcelona - Sevilla en la darrera jornada de la Lliga, i per una combinació inesperada de resultats el Barça es proclamava campió de la competició. Just acabat el partit la megafonia va encetar *l'Himne del Barça* i

tothom el va cantar en aquell moment d'especial transcendència, quan s'havia abastat el somni i calia mostrar que cadascú formava part, participant-hi físicament i amb la veu, d'aquell col·lectiu mític. Era una ratificació de la unitat en el moment gloriós, que també s'obriria a d'altres interpretacions: acció de gràcies col·lectiva, o confirmació del destí dels elegits? En tot cas, conté elements de les cerimònies religioses com, segons Émile Durkheim, "*s'attester à soi-même et d'attester à autrui qu'on fait partie d'un même groupe*" o "*la communion de consciences*" ([Durkheim 1990](#): 333), clarament ratificats en l'actitud dels presents a l'estadi, tot i no haver-hi un component de transcendència (com ha assenyalat adequadament [Bromberger 1995](#)). És la unitat i la demostració de fe: cap dels desitjos més profunds no és impossible si hi ha aquesta preeminència de la comunitat sobre l'individu. Els mitjans de comunicació no dubtaran ni un moment a fer servir una terminologia religiosa —“acció de gràcies”, “miracle”—, que en certa manera comunica l'actitud personal i col·lectiva de “jo hi era, al camp, cantant emocionat, formant part del somni fet realitat”. Les actituds personals (gestos, dejunar, vocabulari) o els amulets i els objectes religiosos —de la religió oficial, perifèrica o “supersticiosa”— tenen un lloc en el comportament individual dels aficionats en la construcció dramàtica del col·lectiu ([Bromberger 1995](#): 37 i 313-346). Curiosament, en els altres repertoris de cançons que s'interpreten a l'estadi gairebé no trobem indicis d'elements religiosos, i és en el cant de *l'Himne* on es manifesten més aquesta mena d'actituds.

Una altra ocasió única d'interpretació de *l'Himne del Barça* fou després del matx de l'obtenció de la Copa del Rei 1997 (F.C. Barcelona-Real Betis), amb un detall destacat: el partit es va jugar a l'estadi Santiago Bernabeu, seu del Real Madrid, màxim rival del Barça i dels valors que representa, i just un parell de setmanes més tard que el Real Madrid guanyés el títol de Lliga. La victòria en un estadi tan especialment simbòlic, que es pot interpretar com una revenja, va fer que l'himne del Barcelona prengués un valor insospitat, i d'aquesta manera es va convertir en comentari obligat de les cròniques periodístiques i de les declaracions dels protagonistes, fins al punt que les pàgines centrals d'esports

del diari *La Vanguardia* (dilluns 30 de juny) portaven el títol: “*El himno de la alegría. Cinco veces y a todo volumen sonó el canto del Barça en el Bernabeu*”:

Cuatro veces había sonado ya el himno del Barça en el Santiago Bernabeu convertido en una colosal caja de resonancia que mandaba las notas del canto en catalán a todos los puntos de la geografía madridista. Una vez más, la quinta!, la megafonía de un Bernabeu petrificado, incrédulo, para algún ultrajado, volvía a lanzar a la noche madrileña, convertida en verbena catalana, el himno del campeón, el himno de la alegría azulgrana. También eso era increíble en una noche diferente a todas. Todo era desmesurado, grande, algo para guardar en la memoria, para contar a los amigos, a los nietos, con el paso de los años, “ganamos en Madrid, hicimos sonar nuestro himno cinco veces en el Bernabeu, y eso no es todo: yo estaba allí! [...]” (principi de la crònica d’Enric Bañeres, *La Vanguardia*, 30 de juny de 1997, p. 8 de la secció *Deportes*)

L’*himne del Barça* repetit per la megafonia i cantat pels seguidors dins l’espai ritual de “l’Altre” oposat, en el mateix lloc físic que representa el “ser més profund” de l’etern enemic, fa que la identificació dels “nostres” prengui una força extrema situada en el temps, com a acte simbòlic i també físic: es transforma en la màxima compensació de la victòria. I el fet de ser-hi, o de somniar —des de la contemplació de la televisió— haver-hi estat, cantant l’himne en aquesta unió sonora del cos imaginat del Barça, porta a la màxima satisfacció. Tal i com reflecteix la crònica, la celebració després del partit es va allargar tant com es va poder, fet que demostra la importància simbòlica de la festa blaugrana en el lloc màxim dels valors oposats. I enmig de la celebració es destacaven els indicis d’una perfecta simbiosi entre els “valors” blaugranes i els “valors” nacionals de Catalunya en el seu litigi amb Espanya, descrit periodísticament a través del vocabulari d’una invasió gairebé militar: “[...] 30.000 culés tomaron el Bernabéu con la satisfacción que supone ir a casa del mayor enemigo con un título a la vista. Ayer, el Bernabéu sufrió una invasión en toda regla. Se habló catalán en cada rincón, ondearon las senyeres, se silbó el himno de España y acabó resonando el del Barça. Fue la pequeña venganza que la afición se cobró en el territorio más hostil.[...]” (David Torras, *El Periódico*, 29 de juny de 1997, pàg. 2)

No podem deixar, però, les cròniques sense observar la recepció de “l’activitat blaugrana” des del sector oposat, des de l’Alter que permet la identificació: “Indignación en el Madrid por el himno del Barça en la final” [situació: assemblea de socis del Real Madrid] Así, a lo largo del acto, fueron varios los socios que se dirigieron a los asambleístas para criticar con dureza que se hubiera oído el himno del Barça en el terreno madridista, tras el triunfo azulgrana. El mal humor causado en la masa social del Real Madrid por haberse difundido por la megafonía del Bernabeu tanto comentarios en catalán como, sobre todo, el himno del Barcelona, se dejó sentir a lo largo del acto de ayer [...] [Lorenzo Sanz, president del Reial Madrid]: “No sabíamos nada de los himnos que iban a poner. Lo que sí rechazamos de plano es que tapasen los escudos de nuestro club [...]” (Redacció de *La Vanguardia*, 30 de juny de 1997, pàg. 5 de la secció *Deportes*).

Es va entendre el “missatge sonor” sense cap mena de dubtes, i també és significatiu que la reacció a la recepció es vegi recollida en les pàgines dels diaris de Barcelona, realimentant d’aquesta manera el joc d’oposicions.

Per tant, entès des d’aquesta vinculació als valors més profunds, l’*Himne* no es pot cantar de manera inconsiderada o fent-ne “mal ús”. La burla a l’*Himne del Barça* no serà acceptada sota cap pretext per un seguidor de l’equip, i l’alteració del text o de la melodia per adaptar-los a circumstàncies del moment —procediment habitual en les altres cançons que sentim a l’estadi— mai no es farà amb l’*Himne*. Cap de les altres cançons que puguem sentir al Camp Nou no desvetllarà els sentiments d’emblema únic i cohesionador, ni aquest ús unànim, fins a cert punt “mesurat” i reservat per als moments adequats, que desvetlla l’*Himne*. Els barcelonistes només tenen *una* cançó per a les situacions de cançó emblemàtica: el seu *Himne*. Quan es troben en una final fora de l’estadi propi, l’ús de l’*Himne* canvia notablement: llavors convé fer-se notar davant dels crits de l’afició contrària, convé mostrar al màxim els signes d’identitat i la capacitat d’ocupació de l’espai físic i sonor, i en aquestes circumstàncies l’*Himne* té una freqüència d’aparició clarament superior.

En les manifestacions al carrer trobem el mateix fenomen però amb un grau de complexitat un xic més gran, tal com correspon a la diversitat també més gran dels col·lectius que s'hi mobilitzen. Així, en una manifestació de reivindicacions nacionals com és la de l'Onze de Setembre a Barcelona, la cançó emblemàtica és, sense cap mena de dubte, *Els Segadors*.[\[11\]](#) Doncs, contra allò que podria semblar, *Els Segadors* només acostuma a ser cantada per cada grup manifestant una sola vegada, això sí, amb posat solemne i respectuós, davant de l'estàtua de Rafel de Casanova —promogut a heroi nacional—, pocs metres abans de dissoldre's la comitiva. Tornem a trobar, doncs, la cançó que actua d'emblema, que és única, de forma força fixada, i que té el seu lloc d'ús en un moment molt precís i determinant de l'acte; la paròdia n'està completament exclosa. En d'altres manifestacions hem observat comportaments semblants: a París, en manifestacions de motivació diversa, grups trotskistes i comunistes canten amb força i reverència *L'Internationale* [\[12\]](#) just abans de dissoldre el seguici, en el moment que es pot considerar com la culminació de l'acte col·lectiu, i amb un comportament corporal previst —dignitat, punys enlaire, mesura, rotunditat i aplaudiments després de cantar junts—. Sabem que mostren actituds paradoxalment equivalents els nostàlgics del règim de Franco amb el *Cara al sol* [\[13\]](#), o a París els grups del Front National amb *La Marseillaise* [\[14\]](#) davant de l'estàtua eqüestre de Joana d'Arc.

En altres contextos observem circumstàncies molt semblants. A Catalunya, per exemple, la cançó emblemàtica de la majoria dels col·lectius religiosos —i que en certa manera els uneix en un emblema únic— és el *Violai*, [\[15\]](#) que no pot pas faltar en la cloenda dels actes i trobades d'inspiració catòlica, i que cap dels assistents no dubtarà a cantar amb emoció. Com tots els casos descrits fins ara, generalment només es canta una vegada i just en el moment culminant o al final de la celebració. Altres cançons emblemàtiques són les identificadores d'un poble (*goigs* del sant patró o una dansa pròpia, en el cas de Catalunya), que en l'ús emblemàtic que se'n fa sobrepassen l'origen religiós que sovint tenen.

Després d'aquests exemples, però, creiem que ens equivocaríem de mig a mig si ens quedéssim només amb un esquema de correspondència unívoca entre

una *cançó emblemàtica* i determinats actes identificadors d'un col·lectiu. Primerament perquè ja hem expressat que la categoria cançó emblemàtica no ha de ser pas vista com un "gènere" ni com una qualitat que determinades cançons tindrien per elles mateixes, sinó com una situació comunicativa on els propòsits del grup conformen l'acte de cantar i l'omplen d'unes vivències determinades. Això sí, aquest acte i aquestes vivències necessiten una expressió sonora adequada: un enunciat sonor que estigui lligat al record individual i col·lectiu, que desperti la memòria de situacions anteriors on l'individu va acceptar el màxim grau de complicitat amb la imatge, els valors i els sentiments que atribueix a aquell grup; una cançó que a través de l'adhesió al col·lectiu (l'acte realment important que s'està realitzant) deixa una empremta a molts nivells diferents de l'experiència personal i pren consistència com a referent. L'opacitat de l'enunciat i els diferents nivells de construcció significativa que tenim d'aquest enunciat (moltes vegades una barreja en diferents graus i modalitats d'elements sonors, visuals, gestuals) fa que no en puguem tenir una experiència uniforme, sinó fins a cert punt diversa i amb posicionaments o sentiments que poden semblar contradictoris a una anàlisi exclusivament lògica o unívoca ([Vila 1996](#)). És el record del conjunt de la "situació de cançó emblemàtica", i amb un lligam indiscutible a l'expressió sonora, allò que de forma més clara omple de qualitats la percepció que en tenim; com és l'adjudicació d'aquella expressió a un grup rebutjat allò que ens porta a qualificar-la negativament. Tanmateix la nostra experiència no és mai compartimentada en discerniments estrictes i, per tant, poden ser-nos agradables expressions sonores de grups als quals rebutgem l'adhesió, però només podrem qualificar positivament aquestes expressions en el marc d'un criteri de valoracions degudament allunyat de la situació de cançó emblemàtica. Cal tornar a remarcar un cop més la importància que en aquesta interiorització de l'acte hi té la part sensorial: la forma com un element més del laberint d'experiències sovint contradictòries i mòbils que guardem en el nostre record, i que ens vincula tant a sensacions corporals com a valors i sentiments ([Pelinski 2000](#)).

Segonament cal admetre que l'individu *no és* el col•lectiu, ni és només "una part del col•lectiu". L'individu es re-presenta com a col•lectiu i podríem arribar a afirmar que, en definitiva, el grup només pren forma perceptible en el conjunt d'actes individuals que es coordinen amb la voluntat de testimoniar-lo. Dorothy Noyes ([1995](#)) ha formulat una atenta panoràmica d'aquesta concepció del grup, que no pot pas desvincular-se de les xarxes d'interaccions individuals i empíriques que en el seu model creen i transformen la comunitat, de tal manera que el grup "imaginat" i manifestat en l'acció col•lectiva no es pot entendre si no és en dialèctica contínua amb l'entramat d'interaccions quotidianes entre individus. La imatge d'estabilitat i de continuïtat del grup es fonamenta en el convenciment de les persones que se'n senten partícips i en la retòrica que exterioritza aquest convenciment i el fa compartit, i és aquí on la situació de cançó emblemàtica ocupa una plaça principal. Per tant, si volem ser més acurats, és en cada persona individual on cal observar l'ús i el valor que pren la cançó emblemàtica. I és des d'aquest punt de vista que ens adonem que l'individu no manté de cap manera una correspondència unívoca amb una cançó emblemàtica (ni tampoc amb una situació única de cançó emblemàtica), sinó que generalment participa de diverses, de la mateixa manera que se sent part de diversos col•lectius alhora. Podríem contemplar la persona com a punt de creuament de molts grups, però segurament és més encertat veure com un subjecte intervé en diferents graus i en diferents direccions a "fer visibles" diferents grups. Llavors ens trobem davant d'una gestió i d'una vivència personals de les situacions de cançó emblemàtica, de la mateixa manera que cadascú de nosaltres manobra amb els actes de pertinença o d'adhesió a diversos col•lectius. L'experiència individual estableix una xarxa de sentiments de pertinença, amb nivells jeràrquics i una complexitat de relacions equivalent a la imatge que ens fem dels aspectes socials que hi són representats.[\[16\]](#) I la jerarquia que ho organitza no sempre coincideix entre individus, ni està exempta de paradoxes als ulls d'un observador exterior. És la complexa relació dinàmica entre el jo i el nosaltres que cal abordar:

El que las personas estén constantemente formándose y transformándose en el seno de su relación con otras personas, precisamente esto es característico

del fenómeno de entrelazamiento en general. Las personas sienten que “individuo” y “sociedad” son algo separado y, bastante a menudo, incluso opuesto —no porque efectivamente puedan observarse como entidades separadas y opuestas, sino porque estas palabras están asociadas a sentimientos y valores afectivos distintos y, muchas veces, opuestos. Estos patrones emocionales se interponen ante los ojos de la mente como pautas de selección; (...) no es difícil que se les atribuya una especie de existencia singular, una existencia distinta. ([Elias 1990](#): 41 i 105).

D'aquesta manera podrem entendre perquè a l'estadi del Camp Nou una persona individual o una part del públic poden cantar el *Virolai* o *Els Segadors*, cançons emblemàtiques de l'àmbit religiós i nacional, respectivament; o perquè en una manifestació al carrer un mateix grup pot entonar des de *Els Segadors* a l'*Himne del Barça* passant pel *Virolai*, una cançó identificadora del poble d'on provenen i fins *La Internacional*; o, encara, l'*Himne del Barça* i *Els Segadors* juntament amb el *Virolai* en una trobada religiosa. En cap d'aquests casos, però, ningú no té cap dubte de *quina és* la cançó emblemàtica pròpia d'aquella circumstància. La unanimitat i força amb què és entonada, el moment que ocupa dins del desenvolupament de l'acte, el respecte "oficial" que se li atorga, tot aquest conjunt d'elements la marquen amb claredat. Les altres cançons que s'hi canten, i que poden actuar d'emblemes en altres situacions, aquí actuen més aviat de vincle, de citació d'una part del col·lectiu que en la seva vivència personal (i musical) uneix diverses esferes de la seva activitat. I ho fa potser tant per expressar que *ell*, membre convençut "d'un altre col·lectiu", també vol col·laborar amb tota la força de l'altre col·lectiu a l'existència d'aquest, com per indicar els lligams que en la seva persona (o en un nivell concret que pot anar des de la memòria musical a l'emotivitat o al gest) fa entre els dos col·lectius. En aquest lligam també s'hi pot veure una voluntat de determinar el grup present acostant-lo amb la citació cantada als valors del grup "citat", o a uns valors considerats la base d'una col·lectivitat més ampla. Evidentment, l'estimació que cadascú fa de cadascuna d'aquestes cançons està subjecte a notables variacions tant en el pla del transcurs vital com en el pla més històric de les transformacions socials. I malgrat la imatge de perdurabilitat i de relació

fixa dins d'un col·lectiu, la cançó emblemàtica s'utilitza com un element canviant i dinàmic de la mateixa manera que es va modificant la composició i la imatge dels col·lectius, i al mateix temps es va modificant la percepció i la presa de posició individual. En definitiva, l'experiència individual no es pot pas compartimentar en àrees separades i estanques, sinó que es fon en una vivència indestriable, canviant i particular a cadascú.

En el cas de citar en els actes d'un grup una "altra" cançó emblemàtica, els membres del grup que no comparteixen l'adhesió envers el col·lectiu citat o invocat per la cançó, callen respectuosament (simpatia? indiferència?) o poden protestar sorollosament (xiulades i crits) per una unió de sentiments o de valors que consideren inadequada. És un procediment que podem qualificar d'*intertextualitat explícita*, ja que allò que canvia només és la circumstància on es canta, i gairebé tots els presents reconeixen la cançó i tenen una imatge clara dels valors que, segons el seu judici, hi van lligats. Però amb el canvi de context expressiu canvia completament la significació comunicativa, la intencionalitat que té cantar "aquella mateixa cançó".

En darrer lloc, volem tractar la qüestió de la transformació de l'expressió sonora, de la modulació "formal" d'una cançó emblemàtica. Hem dit que sempre que una transformació en la manera habitual d'expressar una cançó emblemàtica es produeixi amb consciència d'aquest canvi, consciència compartida pels membres del grup, això demostra una voluntat de modificació de la imatge que el grup dona de si mateix. Ja que ens movem en un terreny relliscós d'intencions i de marges tolerables de formulació, cal admetre que la valoració i la certesa d'aquests canvis pot ser molt subjectiva (i, per tant, sovint contradictòria entre els membres d'un col·lectiu). O com en altres casos pot ser percebuda de manera general com evident (i com darrere l'evidència s'hi pot entrellucar el treball de qualificació construït des d'una instància institucional). De la mateixa manera que diferents individus del col·lectiu poden mostrar significatives diferències en la imatge que cadascú té dels valors del grup, aquestes diferències s'acostumen a manifestar amb més claredat a l'hora de valorar i de qualificar una modificació en la seva expressió de cançó emblemàtica. Aquestes valoracions i qualificacions —no podia pas ser

altrament— entren de ple dins el terreny d'imputació d'intencions al locutor, i dins el joc de cultura compartida entre l'enunciant i els oients. Cal acceptar que la intenció d'una modulació ha de ser entesa pels oients de manera més o menys clara perquè no perdi l'eficàcia que li atribueix el locutor.[17] Malgrat les dificultats que suposa observar aquest fenomen, volem descriure alguns casos que a la nostra manera d'entendre són prou il·lustratius.

A la primera campanya electoral de l'actual democràcia espanyola (maig-juny de 1977) un dels elements de novetat fou la presentació de candidatures de l'aleshores acabat de legalitzar Partido Comunista de España (presentat pel règim anterior com la personificació de tots els mals, vinculant-lo sistemàticament a la guerra 1936-39). Va produir un cert efecte de sorpresa que a la publicitat d'aquest partit per TVE se sentís la seva cançó emblemàtica —*La Internacional*— no pas cantada, sinó interpretada per un sintetitzador en una versió notablement allunyada de la més habitual. Aquesta versió indicava una voluntat de canvi de la imatge del partit (en plena efervescència *eurocomunista*) a través de la metàfora de la interpretació realitzada per un instrument que aleshores estava molt vinculat a la modernitat, a les noves generacions, al nou so dels grups de moda i de la tecnologia punta. D'aquesta manera, un element tímbric procurava afegir nous valors a l'expressió emblemàtica.

Prou coneguda és la interpretació de l'himne nacional dels Estats Units de Nordamèrica que va fer amb guitarra elèctrica Jimi Hendrix al mític festival de Woodstock (1969).[18] Més que “tocar” l'himne, el va reinterpretar a partir d'una estètica, d'uns gestos i d'unes formulacions pròpies del virtuosisme guitarrístic que Hendrix havia portat a un desenvolupament espectacular. En va quedar una "versió" oberta a moltes consideracions i valoracions, i que mentre era motiu d'escàndol per a una part del país, era aplaudida per una altra part. En l'època del jovent *hippy* i de la guerra del Vietnam, caldria preguntar-se com es podia entendre el missatge llançat per una expressió que només manipulava elements sonors fora de les previsions establertes i fora del lloc socialment idoni. S'entenia com una proposta d'ampliació de la concepció de qui era un "bon" ciutadà nordamericà, afegint-hi el grup *marginal* que s'havia congregat en

aquells prats? Era una forma d'afirmació que ells, joves alternatius, també eren nordamericans, i els seus valors, les seves actituds i els seus comportaments —sovint blasmats— igual de legítims que els socialment més acceptats? Era una “provocació” explícita als valors que tradicionalment representava l’“himne”? No seria gaire prudent buscar una resposta ràpida sense un estudi en detall de la repercussió que va tenir, però el que queda ben clar és la voluntat i el poder d'interpel·lació que tenia en aquelles circumstàncies una simple modulació formal de l'expressió "cançó emblemàtica" que tothom coneixia dels actes institucionals. Canviar les condicions d'utilització no es podia atribuir a un simple atzar o ignorància, com ha explicat Jaques Cheyronnaud ([1992](#): 296) parlant de la paròdia sacra:

Passer outre les conditions d'utilisation de ces énoncés pourrait donner lieu à un travail d'estimation sur une éventuelle décision du sujet de passer outre. Cette estimation ne concernera pas nécessairement ou seulement l'ordre de l'ignorance des conditions d'utilisation par le sujet, mais encore celui de son degré de culpabilité relatif à la volonté avec laquelle il a pu passer outre.

"*Indigna tractatio*" (traitement indigne). L'expression relève de l'axe définitoire institutionnel d'actes qui, dans ce secteur particulier d'une instrumentation culturelle, "touchent" à des éléments réservés et protégés.

En la mateixa línia d'interpel·lació, però amb un resultat bastant més clar i contundent, s'emmarca el cas de l'actriu Roseanne Barr —coneguda per ser la protagonista de la sèrie Roseanne—, que ens ha comunicat personalment Dorothy Noyes. L'actriu va ser invitada a interpretar l'himne nacional dels Estats Units de Nordamèrica abans de començar un partit destacat de la Lliga Nacional de Béisbol. És un fet força freqüent que algú famós agafi el micròfon en aquestes circumstàncies, i hi ha precedents il·lustres del món de l'òpera o del music-hall. En aquell moment —que no dubtaríem gens de qualificar de *situació de cançó emblemàtica*—, Roseanne va decidir fer una paròdia dels gestos típics i tòpics dels jugadors de béisbol durant el partit (escupir, tocar-se els genitals, etc) durant la interpretació histriònica de l'himne. Aquesta actuació fou molt mal rebuda pel públic televisiu nordamericà que, malgrat la gran

popularitat de l'actriu, va reaccionar amb protestes generals davant d'un comportament considerat provocador, "sacríleg" i digne de punició; o sigui, que es van mobilitzar els adjectius ja previstos des de la institució religiosa per condemnar una conducta considerada de "tractament indigne" d'allò digne de reverència. El traspàs explícit dels límits previstos no van ser tolerats, i es podria pensar si el "fracàs comunicatiu" per part de l'actriu era o no motivat per un error de comprensió dels valors inherents a aquell moment, o simplement per una previsió on no es va valorar correctament el risc. En definitiva, són els riscos del comediant, que quan agafa com objecte de paròdia un enunciat de l'ordre del culte (sigui religió o d'una altra índole) s'ha de limitar a allò convenient i moderat (actitud descrita a través de la noció clàssica d'eutrapelia a Cheyronnaud [1992](#): 298-299), o s'ha d'exposar a ser acusat d'engany i de tenir una intenció de dissoldre la creença i, amb ella, la coherència social.

En aquests exemples observem com un canvi en l'expressió formal de la cançó emblemàtica —canvi que no té perquè afectar el text [[19](#)] sinó al comportament corporal, a la modulació del so, a l'instrument musical o, simplement, a la idoneïtat del lloc social— pot suggerir a l'oient notables canvis en la percepció de la imatge de grup que s'està comunicant: modificació en l'orientació de la imatge, reformulació dels límits del grup, o un atac a la cohesió del col·lectiu. La situació de cançó emblemàtica és un dels mitjans amb què l'individu es vincula al grup, i a través del qual l'agrupació efímera de persones construeix el sentiment, la cohesió i la imatge de grup. Certament això no es fa només a través de la situació de cançó emblemàtica, ja que existeixen altres moments i altres enunciats que també contribueixen a aquesta construcció del grup, i hi ha altres cançons que també tenen una càrrega indubtable d'emblema o de referència per a un col·lectiu. Nosaltres, però, hem optat per incloure en la categoria situació de cançó emblemàtica només aquells casos d'identificació màxima, única i concretada en el temps, i deixem fora d'aquesta categoria les altres cançons que tenen una certa càrrega d'emblema però que no actuen com aquest emblema únic i indubtable. Les podríem qualificar de *cançons amb valor etnicitari* (amb el benentès que en diferent grau moltes cançons ho són) en oposició a la cançó única que hem tractat fins ara. En la transformació

dinàmica dels grups i de les expressions, és clar que una cançó amb valors etnicitaris pot passar a ocupar el lloc de cançó emblemàtica, i que les cançons emblemàtiques poden deixar de ser-ho: sempre ens movem dins de processos per definició inacabats.

Una darrera circumstància que volem esmentar és quan en un acte al qual s'hi convoquen persones de procedència tan diversa que probablement només formaran grup en aquella ocasió, se'li vol dotar d'una situació de cançó emblemàtica. Cal, aleshores, "crear" la situació de cançó emblemàtica i, en canvi, no es poden utilitzar cançons prèviament compartides o conegudes pels assistents a l'acte, degut per una banda a una "feble" base de coneixements compartits i per una altra al fet que les cançons conegudes ja estan "marcades" per utilitzacions anteriors. Un exemple d'això va ser la clausura dels Jocs Olímpics de Barcelona 1992: davant de la necessitat —o de l'objectiu— d'unir l'emotivitat de tots els assistents i televidents en un acte de multituds amb una voluntat integradora suposadament universalista, el millor procediment era indicar explícitament el moment reservat a la cançó emblemàtica. Va ser *Amics per sempre / Friends for ever* [20], que tot i sentir-se allí per primera vegada no va fer dubtar del lloc de cançó emblemàtica que se li reservava (indicat i subratllat per una gran diversitat de senyals). D'altra banda, el caràcter puntual i efímer d'un grup tan enormement gran com de mal delimitar, i la vaguetat dels valors d'aquest grup (més enllà d'una "bona voluntat" universal), pot fer que aquesta cançó no passi d'ocupar un lloc discret en el record i en els sentiments dels participants. En certa manera era un artefacte (multilíngüe) creat per ocupar aquesta situació necessària però extremadament efímera de cançó emblemàtica —al costat d'altres citacions de cançons emblemàtiques i de cançons amb càrrega identitària que anaren presentant-se en el transcurs de l'esdeveniment mediàtic—, i just en el moment més emotiu i integrador de l'acte. Probablement aquesta cançó no tindrà cap altra ocasió d'aparèixer com a veritable cançó emblemàtica, però això no li treu gens de la força que va assolir aleshores gràcies a la complicitat concedida pels espectadors.

Com a epíleg, volem aportar les significatives paraules de Valeria B., una dama torinesa ja jubilada que en la conversa amb Christian Bromberger sobre la seva

dedicació a la Juve va afirmar ([1995](#): 58): "J'ai fait promettre au président Boniperti qu'ils soient tous là quand je mourrai... Je les veux tous avec les drapeaux, les supporters aussi. Et que l'on ne dise pas alors, comme c'est l'habitude dans ces circonstances: "C'était une brave femme". Non ! Que l'on dise simplement: "C'était une *tifosa* de la Juve !" Qu'ils soient là tous autour en chantant, si possible, l'hymne de la Juventus."

BIBLIOGRAFIA

AUSTIN, J. (1972). *Quand dire, c'est faire*, Paris: Seuil.

AYATS, J. (1992). "'Troupes françaises hors du Golfe'. Proférer dans la rue: les slogans de manifestation", in *Ethnologie Française*, XXII/3, p.348-367.

— (1999). *La música i l'expressió sonora dels col·lectius a les manifestacions de carrer i als estadis de futbol*, édition microphotographique de thèses doctorales, Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

— (1999). "Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación", in *Antropología*, 15-16 (mars), pp. 243-267.

— (2000). "El sorgiment de la música popular", in *Història de la Música catalana, valenciana i balear*, vol. VI, pp. 19-120, Barcelona : Ed. 62 (avec une selection de musiques sur 2 CD).

BROMBERGER, C. (1995). *Le match de football: Ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin*, Paris: Maison des sciences de l'homme.

CERTEAU, M. (1980). *L'invention du quotidien: 1, arts de faire*, Paris: Gallimard.

CHEYRONNAUD, J. (1987). "A la scène comme au sanctuaire: le music-hall et la grand-messe" in *Ethnologie Française*, XVII/1, (janvier-mars), pp .45-52.

— (1990). "Dieu fait des manières: musiques d'appareil et d'apparat" in *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 3, pp. 23-33.

— (1991). "Quand ses défauts sont les qualités du genre: le cantique (1870-1920)" in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, vol. 98, pp.247-259.

— (1992). "'Sacré à plaisanteries'. Notes pour servir à l'étude de formes parodiques" in *Ethnologie Française*, num.1992/3, pp. 291-301.

DURKHEIM, É. (1912). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris: P.U.F.

ELIAS, N. (1990). *La sociedad de los individuos*, Barcelona: Península.

FOUCAULT, M. (1971). "Nietzsche, la généalogie, l'histoire" in *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris : P.U.F.

HENNION, A. (1993). *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*, Paris : Métailié.

LABORDE, D. (1993) ms., *Le bertsulari: improvisation chantée et rhétorique identitaire en Pays Basque*, Thèse de doctorat, ÉHESS, Paris.

MARTÍ i PÉREZ, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Sant Cugat del Vallès: Deriva editorial.

MASSOT, J.; PUEYO, S.; MARTORELL, O. (1983). *Els Segadors: Himne Nacional de Catalunya*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

MUSIL, R. (1993). *L'home sense qualitats. I, trad. Ramon Monton*, Barcelona: Edicions 62.

NOYES, D. (1995) ms. *Group*, Universitat de Pennsylvania, 44 p.

PELINSKI, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid: Akal.

RÉCANATI, F. (1979). "Insinuation et sous-entendu", *Communications-30. La Conversation*, Paris: Seuil, pp.95-106.

VILA, P. (1996). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones", *Trans - Transcultural Music Review*, 2, Castelló: Universitat Jaume I, <http://www.sibetrans.com/trans>.

ZUMTHOR, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*, París: Seuil.

NOTES

1 - El present text reprèn les grans línies d'un dels aspectes de la nostra tesi doctoral sobre la proferació sonora en les manifestacions de carrer i als estadis de futbol ([Ayats 1999](#)).

2 - Sense entrar en la complexitat de definicions de grup que aporta la sociologia, sí que cal especificar que el nostre ús d'aquesta noció es limita als grups socials que es presenten com a tals en actes públics, amb manifesta consciència per part dels individus de pertànyer al grup, seguint les propostes de Dorothy Noyes ([1995](#)).

3 - En l'argumentació que anirem elaborant apareixeran sovint mots del vocabulari religiós. No voldriem que aquest recurs —força habitual, per cert— s'entengués com un procediment tòpic dins la via sociologitzant de denúncia, ja criticada per Hennion: "Le recours systématique au vocabulaire religieux (et au latin...) transforme comme si celà allait de soit la thèse en dénonciation de toutes les délégations, devenues autant de trahisons;" ([Hennion 1993](#): 123). El nostre estudi no té cap vocació de denúncia, sinó més aviat l'interès d'acostar-nos a la vivència del grup en la situació de cançó emblemàtica. I els conceptes vinculats a l'experiència religiosa --segurament a causa del desenvolupament institucionalitzat que l'organització religiosa va realitzar de moltes nocions i de moltes particularitats dels comportaments grupals-- ens ofereixen un ventall subtil d'actituds lligades a aquesta situació.

4 - En aquest punt podríem recordar les asseveracions de Michel de Foucault ([1971](#): 126): "La doctrina lliga els individus a certs tipus d'enunciació i els prohibeix per consegüent tots els altres; però fa ús, en canvi, de certs tipus d'enunciació per a vincular els individus entre si i diferenciar-los per això mateix

de tots els altres. La doctrina efectua una doble subjecció: la dels subjectes parlants als discursos, i la dels discursos al grup, virtual si més no, dels individus parlants."

A la vegada que, com descriu Michel de Certeau ([1980](#): 218-219), l'individu retroba una identitat com a signe corporal d'un discurs: "Une autre dynamique complète la première et s'y imbrique, celle qui pousse les vivants à devenir des signes, à trouver dans un discours le moyen de se transformer en une unité de sens, en une identité. De cette chair opaque et dispersée, de cette vie exorbitante et trouble, passer enfin à la limpidité d'un *mot*, devenir un fragment du langage, un seul nom, lisible par d'autres, citable.(...) Car la loi en joue: 'Donne-moi ton corps et je te donne sens, je te fais nom et mot de mon discours'. (...) cette passion d'être un signe."

5 - El jugador de bàsquet de l'equip dels Denver (EUA) Abdul-Rauf, de creències islàmiques, com a conseqüència de no voler posar-se dret en la interpretació de l'himne nacional abans de començar el partit, fou retirat de l'equip (març de 1996). D'altra banda, és força habitual fer argumentacions de creences en el grup a partir de com es canta l'himne: tothom recorda com Jean-Marie Le Pen va argumentar a manera d'evidència que demostraria la "no-francesitat" d'alguns dels jugadors de l'equip nacional francès de futbol el fet que no cantessin explícitament *La Marseillaise* en la interpretació de megafonia abans dels partits. Va afirmar amb voluntat d'atacar aquests jugadors (d'origen magrebí o de les colònies no europees de França): "La majoria no canten *La Marseillaise* o visiblement no la saben" (diari *La Vanguardia*, 25 de juny de 1996). L'acusació de no cantar queda, amb aquesta afirmació, implícitament equiparada a l'acusació de traïció a la idea de grup nacional.

6 - Entenem *paròdia* en el seu sentit d'exportació del repertori fora del seu suport de funcionament dins de l'acte d'origen, amb possibilitat d'alterar-ne o modular-ne elements del missatge, i fent-ho sovint des d'una actitud de facècia (manllevant conceptes i mots de Jacques [Cheyronnaud 1987](#): 51).

7 - Manllevem a Jacques Cheyronnaud l'escenari de paròdia i la idea "d'acabament": "Par *achèvement*, j'entends —globalement et lors de situations ponctuelles— ce travail de décryptage, obligé pour l'auditoire, des éléments requisitionnés par la forme et la performance d'un exécutant et empruntés au savoir (sciemment) partagé du groupe; travail par lequel l'auditoire peut ou sait re-connaître les références latentes empruntées à la réserve culturelle constituée localement, et, du coup fera aboutir la parodie. La dimension facétieuse ne sera pas tant de l'ordre de la qualité explicite contenue dans la forme qu'une virtualité que vient actualiser la complicité de partenariat entre exécutant et auditoire en situation de connivence ou de coïncidence" ([Cheyronnaud 1990](#):25).

8 - De totes maneres, cal admetre que la paròdia en la seva forma més inatacable és quan no altera gens ni mica els elements formals ni rituals de l'acte que s'està parodiant (que pot ser sonor entre moltes altres possibilitats). L'única cosa que canvia en aquesta forma de paròdia és la convicció interna de l'actor i/o del/s espectador/s: l'acte es desenvolupa de la mateixa manera i allò que el fa considerar paròdia o no, només és la "lectura" personal. Segurament per això una de les actituds més temudes per qualsevol grup fonamentat en conviccions és la de "no creure" en el ritual que s'està realitzant. Si algun indici revela aquest tipus de paròdia, l'individu serà acusat del delictes més greu envers el grup: el de traïdor o de perjur.

9 - El fet que el club tingui un himne propi, del tot habitual i clar en la competició espanyola, no es troba pas en d'altres països. Bromberger no descriu en cap moment del partit la interpretació d'un himne oficial del club ni a Marsella ni a Nàpols. A Marsella descriu la interpretació per part de grups de seguidors de *La Marseillaise* de manera espontània quan els jugadors entren al terreny de joc ([Bromberger 1995](#): 90), i sí que esmenta un "himne" propi a un grup organitzat de seguidors, els Ultras ([Bromberger 1995](#): 88-89). En qualsevol cas, esmenta la interpretació de *La Marseillaise* "lors des grandes occasions" i com a "écho significatif d'un destin national que l'on souhaite rappeler", i explica que els poemes dels seguidors recorden que el cant de *La Marseillaise* és el darrer

moment del ritual que es dedica als morts per França ([Bromberger 1995](#): 135 i 369).

10 - Amb text de Josep Maria Espinàs i Jaume Picas i música de Manuel Valls, va guanyar el concurs que el F.C. Barcelona va convocar l'any 1974 per escollir un himne propi en català, que fos fàcil de cantar per tothom a l'uníson i engrescador (les bases especificaven “corejable [...] per una gran col•lectivitat”).

11 - Composta per Josep Guanyabents (text) i Josep Alió (melodia) en els darrers anys del segle XIX sota la inspiració d'una balada propagandística corresponent a la Guerra dels Segadors (1640). Ocupa popularment el lloc d'himne nacional durant gairebé tot el segle XX, encara que oficialment no ho sigui per llei fins l'any 1993. Té la curiositat d'estar originada per una cançó de sega d'argument eròtic ([Massot, Pueyo, Martorell 1983](#): 15, 39-41; [Ayats 2000](#): 24 i 43).

12 - Amb lletra extreta d'un poema d'Eugène Pottier (1871) i melodia de Pierre Degeyter (1888). Vinculat a l'imaginari de la *Commune de Paris*, tot i que — com sol passar en d'altres casos d'himnes— no fou compost fins alguns anys més tard. De 1917 a 1944 fou l'himne nacional soviètic, i ho ha estat durant tot el segle XX dels partits socialistes i comunistes.

13 - Obra de Juan Tellería l'any 1934, i des d'aleshores composició emblemàtica de Falange Española..

14 - Vinculada a l'imaginari dels dies de la Revolució de 1789, en realitat no fou composta fins 1792 (text de Claude Joseph Rouget de Lisle i melodia d'autor desconegut). D'origen militar però no pas clarament pro-revolucionària, tingué tal èxit que ja el 14 de juliol de 1795 fou decretat himne nacional francès.]

15 - Text de Mn. Jacint Verdaguer i música de Josep Rodoreda. L'any 1880 va guanyar el concurs per escollir un himne a la Mare de Déu de Montserrat, patrona de Catalunya.

16 - Diverses imatges del “nosaltres”, més o menys explícites i més o menys variables o intercanviables. Norbert Elias ([1990](#): 232-233) remarca l'interès d'una recerca amb aquesta perspectiva: "La utilidad del concepto de equilibrio entre el yo y el nosotros como herramienta de la observación y la reflexión puede incrementarse si se toma en cuenta esta multiplicidad de capas que posee el concepto de 'nosotros'. Estas múltiples capas se corresponden con los múltiples planos de integración interrelacionados que caracterizan la sociedad humana en su actual nivel de desarrollo."(...) "Es fácil advertir que la intensidad de la identificación con estos distintos planos de integración varía mucho de un plano a otro."

17 - En mots de Récanati, que volen sintetitzar una de les idees bàsiques de la lingüística de l'ús: "On peut (...) dire que l'intention illocutoire du locuteur (l'intention d'accomplir tel acte illocutoire) se réalise au moyen de la reconnaissance par l'auditeur de cette intention." ([Récanati 1979](#): 96)

18 - *Star-Spangled Banner*, promogut a himne nacional l'any 1931. Es pot escoltar i veure (detall important per a qualsevol activitat sonora!) a la pel·lícula dedicada a aquell festival. La interpretació de Hendrix ocupa un lloc destacat en un dels moments culminants. Un altre cas epígon fou la interpretació de l'himne nacional anglès, *God Save the King/Queen* (utilitzat des de 1744) que efectuaren el grup Sex Pistols l'any 1977 —25è aniversari de la coronació de la reina-, i que rebé una dura sanció oficial en forma de prohibició legal dels enregistraments.

19 - La paròdia més "habitual" és l'alteració del text, la part més discerniblement significativa i estabilitzable de l'expressió, i per això els diferents poders socials han desenvolupat maneres de fixar i controlar el text. Els altres elements de l'expressió sonora, en canvi, han estat sempre menys controlables, tot i les directrius d'estil, d'actitud, de comportament o d'ús dels instruments.

20 - Composada especialment per a l'ocasió per A. Lloyd Weber amb text de Don Black.