

# La construcció de la identitat personal i social per mitjà de la música

**Maria Antònia Pujol i Subirà\***

## Resum

El present article vol mostrar diferents aspectes que des de diverses ciències o disciplines aporten coneixement a la construcció de la identitat. Des d'una perspectiva sempre musical, l'article s'inicia amb un ventall divers de la realitat per anar-se endinsant primer amb la dualitat individu-societat, el nosaltres-l'altre. Enumera els components que, des de l'òptica psicològica i sociològica, configuren la identitat, i explica els elements que caracteritzen el concert com a ritual. L'article també mostra la relació entre la cultura, la identitat i el discurs, així com els paradigmes d'investigació de la identitat. Els exemples fugen dels tòpics musicals i volen activar el lector per tal que pugui establir relacions entre el desenvolupament teòric i el seu propi i personal coneixement i vivència musical.

## Paraules clau

música, identitat, cultura, individu, societat, etnomusicologia, psicologia, sociologia

*Recepció original: 5 d'abril de 2016*

*Acceptació: 17 de juny de 2016*

*Publicació: 1 de juliol de 2016*

## Per començar: la realitat

Respondre a la pregunta de si la música construeix identitats o ens identifica pot ser relativament senzill, i fins i tot obvi, si es parteix de l'observació de la realitat: els fans d'una estrella de música de renom just abans d'entrar al concert, les músiques que escolten els i les adolescents en els seus telèfons mòbils, les músiques que canten un grup de persones en una celebració, l'himne que sona en l'entrega de medalles en una prova competitiva dels Jocs Olímpics, la caràtula musical d'una marca, etc. Però la resposta comença a ser més complexa si es vol mostrar quins són els elements que provoquen aquesta construcció d'identitat mitjançant la música.

## Dualitat individu-societat

La identitat es basa «en l'aspecte més psicològic de l'individu, centrat en el que anomenem personalitat, i que respondria als trets personals que diferencien a un individu dels altres individus» (Marcet, 2013, p. 22). A partir d'aquí, Marcet es pregunta si és possible que l'individu al llarg del temps mantingui la personalitat pròpia d'una manera constant i sense canvis. Amb aquesta reflexió, coincideix amb altres estudiosos que també consideren que la identitat no és estable, que a priori no és mai un producte acabat, és el complex procés d'accedir a una imatge de totalitat (Howard, 2000). Hall la considera un

---

(\*) Professora associada del Departament de Didàctica de l'Expressió Musical i Corporal de la Universitat de Barcelona, professora col·laboradora d'El-Música a la Fundació Universitària del Bages, professora de música a l'AMTP-El Tecler i l'AIT de l'EMMT i intèrpret de tenora i cantant. Mestre de primària especialitat Ciències i Música. Títol professional de piano i tenora. Titulada superior en Pedagogia musical, Solfeig, Musicologia i Instruments de la Música Tradicional. Premi d'Honor de Rítmica i Paleografia, 2002, i Menció Especial en Cultura Popular i Tradicional, projecte educatiu *Requetetxec*, Premi Ciutat de Barcelona 2011. Actualment està realitzant la tesi doctoral sobre l'ensenyament i l'aprenentatge de la música tradicional i popular a Catalunya. Adreça electrònica: mapujolsubira@ub.edu

procés que no s'acaba mai, que sempre està en construcció; concloent que «la construcció de la identitat seria precisament un procés dinàmic i canviant on nosaltres mateixos som els protagonistes» (Marcet, 2013, p. 22).

Un altre aspecte a tenir present és el conjunt de característiques o trets distintius que fan que una persona o una comunitat es diferenciï d'una altra. El diccionari<sup>1</sup> proposa la llengua d'un poble com a element distintiu de la identitat d'una comunitat o d'una persona; per tant la llengua, a més de ser una eina que serveix perquè els individus que formen una comunitat es comuniquin també té la funció d'element característic d'identitat d'aquell poble i que el diferencia dels altres; o sigui, la llengua esdevé un element important en la identitat col·lectiva. Però també ho és en la identitat individual ja que les col·lectivitats i comunitats estan formades per individus. La identitat del subjecte està formada en dos nivells: l'individual i el col·lectiu (Marcet, 2013, p. 24). Pujadas explica que la construcció dinàmica de la identitat es basa en la dualitat individu-societat. En el «nosaltres», els altres o l'alteritat és un element necessari ja que fa que els individus i els pobles prenguin la seva identitat que els caracteritza i, al mateix temps, els diferencia dels altres: aquesta diferència és el que els identifica. Així mateix, la constant retroalimentació de l'experiència diària individual, compaginant els valors a través de la socialització amb les línies de la societat on s'està immers, van creant i definint la pròpia identitat (Marcet, 2013, p. 55).

Això mateix farà la música, car l'estil que es toca o s'escolta –rock, flamenc, tecno, clàssica– descriu característiques identitàries en el pla individual però també col·lectiu, tant de diferència com de similitud. Per exemplificar-ho, s'han escollit quatre articles –Ayats (2004), Urrutia (2007), Baily (1997) i Pujol (2014)– ben diferents quant a ubicació territorial –Barcelona, barri de Vallecas, Afganistan, Catalunya– i estils musicals, però ben iguals en relació a la força de la música en el moment de definir la identitat.

- Els grups de música tradicional a la plaça del Rei de Barcelona (Ayats, 2004), fenomen que apareix a mitjans dels anys vuitanta amb l'etiqueta de «música tradicional», proposa una identificació a partir del fet qualificat per Martí com a folklorització<sup>2</sup>. La suma de:
  - l'alternativa davant la imatge de la música popular d'actualitat i de consum;
  - els productes musicals que es presenten com a universals i estàndards per a tot el món occidental;
  - la llengua en les cançons;
  - la preferència per una festa participativa i una imatge d'ambient amistós davant les grans concentracions de persones on regna l'anonimat;

(1) Segons el Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans, el mot «identitat» es defineix com a «qualitat d'idèntic». També com a «propietat de l'individu humà de mantenir constantment la pròpia personalitat». També recull: «Conjunt de característiques que fan que una persona o una comunitat sigui ella mateixa. *La llengua forma part essencial de la identitat d'un poble. Identitat nacional*». Referint-se a les matemàtiques: «Igualtat que és satisfeta qualsevol que siguin els valors que donem als seus símbols literals. Transformació que aplica tot element a ell mateix».

(2) Martí (1996) explica aquest concepte, en l'entorn català, a través del fenomen que s'esdevé cap al final del segle xx quan una nova societat urbana té la necessitat d'utilitzar la música, i també la cultura, que es considera tradicional i/o folklòrica. En no tenir el material sonor provinent de la línia oral, aquest es reconstrueix fent referència a un passat musical imaginari a partir de diversos i variats interessos i punts de vista, i se li adjudiquen uns determinats usos estètics, comercials i ideològics.

- la pèrdua de la identitat personal i l'aparició de cert sentiment de soledat, i
- la recerca de vincles amb àrees rurals amb la consegüent potenciació de tot allò que es percep com a natural i antic.

Aquests són els elements d'una barreja d'un cert ecologisme, d'una lluita contra models de consum capitalistes, d'un retorn imaginat a una col·lectivitat pròpia i a un arrelament a les referències sonores i festives; en resum, a uns trets específics que identifiquen.

- En el barri madrileny de Vallecas (Urrutia, 2007), s'observa com dos estils diferents, el flamenc i el rock, fomenten la identitat. El flamenc va identificar els immigrants d'aquest barri, de començaments de segle xx i provinents del sud d'Espanya, des del sentiment de no estar a la terra d'origen; en canvi, la següent generació d'aquests immigrants –que ja no han nascut al sud d'Espanya sinó al mateix barri– rebutgen aquest estil musical com a tret identitari i adopten el rock. D'una banda, el sentiment per les deficientes condicions de vida i desarrelament, baixa autoestima i consideració negativa per part de l'entorn immediat, i de l'altra, la potència sonora, estridència, rebuig i rebel·lia del poder institucional, sexualitat, provocació i un enorme sentit de participació col·lectiva sobretot durant la celebració dels macro concerts, són els principals factors que, en dos moments històrics i socials diferents, forcen a buscar el distintiu social identitari.
- En el tercer cas, Afganistan és un país amb molta diversitat lingüística i cultural. Els dos principals *qaums*<sup>3</sup> que habiten a l'Afganistan són paixtus, o veritables afgans que parlen la llengua paixtu, i tadjics, agricultors i pobladors de parla persa. Slobin es pregunta «què significa que dues comunitats culturalment diferents del nord d'Afganistan –tadjics i uzbeks<sup>4</sup>– comparteixin les seves músiques» (Baily, 1997, p. 51). La resposta estaria en la necessitat de construir una identitat nacional afgana i es buscava aquesta identitat, també a través de la música i dels elements que la caracteritzen. Aquests elements serien: la música regional paixtu –música vocal a una veu acompanyada d'un llaüt (*rubab*), un violí (*sarinda*) i un doble tambor (*doholak*)–; el gènere vocal *ghazal* –forma poètica amb rodolins i una tornada, amb una manera característica de cantar-ho i amb organitzacions melòdiques i cicles rítmics provinents de la música índia–; la música regional de les províncies que envolten Kabul –el gènere més conegut *chaharbeiti* basat en la música paixtu i tadjics que se li ha afegit l'instrument de corda polsada *tanbur*, típic de la regió–; i la música popular afgana o la música que escriuen molts compositors i músics actuals en l'estil popular o *kiliwali*. A aquest fenomen identitari a través de la música, cal afegir-hi el paper decisiu de la ràdio afgana, ja que amb la seva retransmissió –des del primer terç del segle xx, tot i que passa per diversos períodes inestables de tancament de l'emissió–, va ajudar i ajuda a la difusió de la música per tal de poder transmetre aquesta identitat musical. Així ho afirma Baily quan explica que la for-

(3) El terme *qaum* es refereix a grups socials consanguinis; a un grup ètnic –com paixtus, tadjics o hazares–, o a una tribu, llinatge o clan, o simplement a les famílies amb les que els matrimonis mixtos es poden contemplar a causa del poder de l'ascendència comuna (Baily, 1997, p. 49).

(4) Membre d'un poble de l'Àsia Central que es troba principalment a Uzbekistan, i també en altres parts d'Àsia Central i a l'Afganistan. Font: Encyclopaedia Britannica.

mació d'una cultura de la música compartida, en les cases de te<sup>5</sup> del nord, era indicatiu d'un procés d'identificació social on la música hi tenia un paper important: per primera vegada sonava, això vol dir que es tocava i s'escoltava per la mateixa gent del territori, tant en el context territorial com a la radiodifusió –encapçalada per Ràdio Kabul, emissora oficial d'Afganistan–, una música anomenada música nacional d'Afganistan.

- Catalunya és un país que té una formació instrumental pròpia i característica: la cobla<sup>6</sup>. Aquesta agrupació instrumental, des dels seus orígens identificava els seus components instrumentistes a un gènere concret, el gènere masculí; però actualment, i de mica en mica, hi ha una incorporació progressiva de les dones instrumentistes a aquesta agrupació. En l'article<sup>7</sup> *Les dones en el món de la cobla* (Pujol, 2014), s'observa que:
  - a finals de segle xx s'origina un fenomen d'incorporació de la dona instrumentista en la cobla;
  - aquesta incorporació comença d'una manera esporàdica i puntual i a mesura que s'acosta el tombant de segle és més constant i proporcional a tot el territori català propiciat, no només per la pròpia voluntat sinó també per la creació de cobles infantils i juvenils;
  - les dones instrumentistes s'identifiquen amb la feina de fer de músic de cobla, a l'hora que se senten tant estudiants (32,5%), com aficionades (34%) o professionals (33,5%), i
  - el primer factor que motiva les dones a tocar un instrument de cobla, i així poder tocar en una cobla, és musical (53%), seguit del cultural (19%), social (10%), econòmic (7,5%), familiar (7,5%) i personal (3%).

Es podria afirmar que el caminar evolutiu de la societat catalana al llarg del temps ha possibilitat un canvi en la identificació social musical de la cobla a través del gènere, facilitant d'aquesta manera que la interpretació musical en una agrupació musical pròpia de Catalunya proporcioni identificació social per mitjà de la música.

## Paradigmes d'investigació: música i identitat

A inicis dels anys noranta, sota l'aixopluc de les ciències humanes i socials, i seguint la línia anglosaxona d'estudis culturals, s'inicien investigacions d'un dels conceptes socials més complexos: el paper de la música en la configuració i consolidació de la identitat. Musicòlegs, etnomusicòlegs i sociòlegs com Richard Middleton, Simon Frith, John Shepherd, Martin Stokes, Pablo Vila o Ramon Pelinski estableixen ponts en els seus dife-

- 
- (5) Les cases de te de l'Afganistan són centres amb molta activitat, tant per socialitzar i fer negocis com per interpretar i entretenir. Al mateix temps també serveixen com a escenari principal per a la majoria de músics de l'Afganistan. CD o Cassette Tea House Music of Afghanistan. Folkways Ethnic Records FE 4255. Disponible a: <http://www.folkways.si.edu/teahouse-music-of-afghanistan/central-asia-islamica-world/album/smithsonian> [accés: 16.2.2015].
- (6) La cobla és una agrupació instrumental catalana formada normalment i com a mínim per onze instrumentistes que toquen instruments de vent-fusta –flabiol i tamborí (1), tible (2), tenora (2)–, vent-metall –trompeta (2), trombó de pistons o de colissa (1), fiscorn (2)–, i corda fregada –berra o contra baix (1)–. La seva principal i originària funció és la de fer ballar sardanes, però també interpreta concerts per escoltar.
- (7) Durant l'estiu de 2014, l'autora del present escrit va realitzar un treball de camp per poder elaborar i redactar l'article encarregat per la revista de pensament associatiu *Canemàs*, en relació a les dones en el món de la cobla. L'article es va poder escriure a partir de les respostes d'una enquesta, dissenyada i validada per a recollir les dades que es necessitaven, contestada per 129 dones instrumentistes que han tocat o toquen en cobla.

rents i diversos escrits i investigacions entre la naturalesa socioantropològica del terme «identitat» i la música. En aquest context, els tres paradigmes d'interpretació que ajudaran a definir el camp d'estudi de la identitat musical seran l'homologia estructural, la interpel·lació i la narrativa.

L'homologia estructural és explicada per John Blacking, Dick Hebdige i Richard Middleton, i es fonamenta en els estudis subculturalistes. Es basa en una correspondència similar entre el material musical i l'estructura de la societat que el produeix, o sigui els elements que conformen l'estructura musical, i això vol dir que paràmetres musicals com la textura, l'harmonia, els timbres, les escales o l'organització dels temes són generats com a reflex de la distribució dels estrats i normes socials, com per exemple els sistemes patriarcals o matriarcals, els règims polítics, les classes socials, etc. (Revilla, 2011); segons Pelinski «les infraestructures socials exercirien una determinació sobre les superestructures artístiques» (Revilla, 2011, p. 6). Aquest paradigma va tenir els seus detractors i crítics en el moment que es plantejaven qüestions com: per què diferents actors socials s'identifiquen amb un cert tipus de música i no amb una altra? Amb tot, l'homologia estructural es mostrava incapaç de proposar una explicació viable davant de fenòmens com la varietat del gust musical dins d'una mateixa comunitat social o les diverses preferències que pot tenir un mateix individu; en paraules de Shepherd, «l'homologia estructural no permet als agents socials negociar el sentit o significat de les pràctiques musicals, perquè es basa en una relació estàtica i essencialista entre música i societat» (Revilla, 2011, p. 7).

La interpel·lació serveix per explicar des d'una altra òptica els recursos de significació musical. En un inici es defineix des del terreny de la filosofia marxista com un mecanisme imaginari de reconeixement mutu en el que la ideologia constitueix els individus en subjectes humans d'experiència. Middleton l'explica com «els mecanismes que posen el públic d'una execució musical en la posició particular de destinatari d'un missatge, això és, d'interpel·lació» (Revilla, 2011, p. 7). Des d'aquest paradigma, l'individu adquireix una nova rellevància que el permet entrar en el joc de la significació. La interpel·lació es caracteritzaria per ser un procés bidireccional en què música i oient aporten i reconduïxen els universos de significació, tot establint un vincle simbiòtic entre experiència musical i individu, que s'anirien alimentant i retroalimentant mútuament de significat. La interpel·lació és criticada per la seva circularitat i se'n qüestiona la veritable capacitat de gestió del significat i per tant de la identitat. Segons Frith «la funció interpel·lativa de la música no procedeix de la sintaxi musical, sinó dels significats que els mateixos oients assignen a la música» (Revilla, 2011, p. 8).

Finalment, el concepte de narrativa prové del terreny de la lingüística. Novitz el defineix com «la varietat de discurs que selecciona allò que es menciona o allò que s'exclou, ja siguin esdeveniments reals o imaginaris, ordenats en una seqüència lògica» (Revilla, 2011, p. 9). Ricoeur afegeix que és «la possibilitat de comprendre el món de tal manera que les accions humanes adquireixin sentit» (Revilla, 2011, p. 9). Aquest paradigma es presenta com un model dinàmic de construcció de la identitat en el que l'individu adquireix un protagonisme i un compromís essencial, convertint-se en un punt indispensable per accedir a l'essència dels processos d'identitat. Vila hi afegeix la selectivitat com el procés identitari que es du a terme mitjançant la tria d'allò real que configurarà la trama narrativa donant coherència i actuant de fil conductor entre les accions particulars; i la sedimentació com el procés important en la connotació de les categories

que utilitzem per descriure'ns, mitjançant la sedimentació de les múltiples narratives en relació a nosaltres mateixos i els altres, adonant-nos de la realitat que ens envolta (Revilla, 2011).

Val la pena assenyalar que aquests tres models teòrics –l'homologia estructural, la interpel·lació i la narrativa– conviuen junts habilitant corrents paral·leles d'interpretació. A partir de la narrativa s'ha aprofundit en aspectes tant o més importants com ara:

- la temporalitat, on Vila proposa que la música té el seu sentit lligat a les articulacions del passat, arribant als receptors plena de significat (Revilla, 2011);
- les teories de la diferència, en què l'afirmació en un mateix està directament relacionada amb la reivindicació i reafirmació de les diferències respecte els altres;
- la deslocalització pròpia d'un món globalitzat, que ha contribuït a fomentar la subjectivitat de l'individu, i la pèrdua de referents, desembocant en un fort individualisme provocat per la dissipació de les barreres geogràfiques i el bombardeig amb idees com multiculturalisme, globalitat o transnacionalitat. Segons Sennett, la subjectivitat contemporània és la decantació de l'espai públic/polític de la modernitat davant d'un tossut individualisme narcisista d'allò privat (Revilla, 2011), i
- relacionat amb el món globalitzat, no ens podem oblidar de la cultura de masses i els mitjans de comunicació com a agents de filtració, manipulació i distorsió del coneixement del món i d'un mateix.

Si la resposta a la pregunta *per què un individu s'identifica amb certes músiques i no amb unes altres* està lligada a qüestions de bagatge cultural, d'experiències o de sistemes personals de relacions emotives, es trobaran tantes explicacions i teories com individus (Revilla, 2011, p. 19). En decantar les perspectives d'estudi cap al terreny experimental, individual o subjectiu, han augmentat enormement les opcions significants entre música i identitat.

Tots aquests paradigmes d'investigació volen ajudar a donar explicació, amb una evolució cada vegada més oberta, a fenòmens musicals identitaris com les cançons de moda, les músiques o estils que s'escolten o s'utilitzen més en determinades franges d'edat, les músiques que sonen de música ambiental, les músiques que s'utilitzen per a la venda de productes, la pèrdua o recuperació de músiques i sonoritats de moments històrics i culturals, etc.; o sigui a fer una anàlisi amb amplitud i consistència de la relació entre música i identitat.

## **Identitat: elements que la configuren**

Howard (2000) revisa els fonaments socials i psicològics de la identitat. Per començar, considera que és un concepte clau de la societat contemporània, focus central de teoritzacions socials i investigacions psicològiques. Marcet també reflexiona en aquest sentit quan en la història antiga, grecs i romans no es plantejaven la identitat com un problema, ja que tots els «altres» no eren «nosaltres» i la «identitat com a nosaltres» tenia més pes que l'actual «equilibri jo-nosaltres» (Marcet, 2013, p. 50). Howard il·lustra aquest aspecte quan generalitza que en moments històrics anteriors la identitat no era un problema; quan les societats eren més estables, la identitat era en gran mesura assignada, en lloc de seleccionada o adoptada (Howard, 2000). En els temps actuals, però, el concepte d'identitat porta tot el pes de la necessitat del sentit del que un és, juntament amb un freqüent i aclaparador ritme de canvi en els contextos socials, canvis

en els grups i xarxes on les persones i les seves identitats hi estan incrustades, i en les estructures socials i les pràctiques de les quals aquestes xarxes en formen part.

Els elements on es poden basar els trets que defineixen la identitat poden ser (Howard, 2000):

- Cognició social: teoria de com emmagatzemar i processar la informació, amb arrels en la psicologia i en les teories cognitives socials de la identitat, formada per les estructures cognitives i els processos cognitius.
- Interacció: la premissa bàsica de la interacció és atribuir significat simbòlic als objectes, als comportaments, a la persona mateixa i a les altres persones. Aquests significats es desenvolupen i es transmeten a partir de la interacció. Cal destacar-ne la identitat i el llenguatge, i el canvi de les identitats a través del temps.
- Les bases socials de la identitat: les dimensions individuals que formen les identitats socials serien ètnica, sexual, gènere, classe social, discapacitat i edat.
- Les identitats creuades: les anàlisis des de dues o més òptiques de les que formen les bases socials de la identitat.
- Identitats i espai, on l'espai pot ser tant geogràfic com virtual.
- Lluites d'identitat, sobretot provocades pels nacionalismes i moviments socials.
- Politització de la psicologia social de les identitats.
- Deconstrucció d'identitats, que es fa present quan hi ha lluites d'identitat, redefinint o desxifrant tant les imatges negatives com positives de la identitat anomenada «autèntica».
- Identitats que vénen, com l'intent d'obtenir com a impossible una visió de conjunt dels molts i diversos enfocaments en la comprensió de les identitats.

La definició d'identitat com «el principi, categoria, atribut o mecanisme de classificació social que determina el lloc que ocupen els individus i els grups en el seu univers global» (Prat, 2008, p. 154-155), ens mostra els eixos i constants de la identitat, centrada en la cultura popular catalana. La seva classificació distingeix entre *identitats primordials* (la identitat familiar, la identitat local i la identitat ètnica i nacional), i *identitats transversals* (la identitat de gènere, la identitat generacional, la identitat de classe i la identitat professional). En aquesta classificació, la música, en més o menys grau, sempre hi és present. Les famílies, els pobles, les ètnies i les nacionalitats tenen músiques que els identifiquen, i així mateix passa amb la identitat de gènere, generacional –sobretot en tots els ritus de pas d'una edat cap a una altra–, de classe i professional.

La sociologia de la música explica que «els condicionants socials, polítics i econòmics influeixen i matisen l'activitat musical, i en determinen la seva més íntima essència» (Blaukopf, 1988, p. 9). Hi ha una relació molt estreta entre el paper social de la música i el progrés musical; estan tan íntimament connectats que moltes vegades el progrés musical està influenciat pel paper social que se li adjudica o que va adquirint la música. Fonamentant-se en aquesta premissa es considera que «per entendre d'una manera completa la història de la música és necessari mostrar –juntament amb els motors musicals interns– les forces motrius extramusicals: els factors econòmics, polítics i ideolò-

gics» (Blaukopf, 1988, p. 52). Attali reforça aquesta idea quan diu que l'art porta la marca del seu temps, per això és necessari establir una relació entre la música i l'àmbit social, econòmic, polític i cultural de cada societat, per poder conèixer què és el que s'intenta expressar a través dels sons d'una determinada època (Hormigos i Martín, 2004).

Podríem il·lustrar aquest apartat amb un munt d'exemples musicals però ens centrarem en els himnes i en els ordinadors i telèfons mòbils. Els himnes s'identifiquen tant amb la música com amb la lletra i ho fan des d'àmbits molt diversos. Per exemple, a Catalunya *Els segadors* identifica en el pla polític; el *Virolai de la Verge de Montserrat* identifica en el religiós; l'himne del Barça identifica en el terreny social, però sentir el so d'inici d'un ordinador identifica la preferència d'eina de treball. És curiós observar en la societat actual, anomenada desenvolupada, ja sigui catalana o d'un altre país, com en els telèfons mòbils, i perquè es pot posar una música diferent a cada entrada de trucada o avís de missatge, cadascú pot identificar els seus coneguts amb músiques diferents, i també pot escollir la música o sonoritat d'entrada de trucada o missatge segons aquella que li agradi més. Això, en el fons, vol dir amb aquella que se senti més identificat.

## Cultura, identitat i discurs

Al llarg de la vida, la cultura, la identitat i el discurs seran els tres elements que acompanyaran a l'ésser humà en la pregunta: *Qui sóc jo?* (Porta, 2014).

Per poder començar a desgranar la relació entre cultura, identitat i discurs cal iniciar el fil conductor en el mot socialització. Partint del que s'entén per socialització, o sigui el procés pel qual un individu aprèn i interioritza els elements de la cultura del seu entorn social, és interessant observar com, des de la psicologia i la pedagogia, es van mostrant les interrelacions entre cultura, identitat i discurs.

Un dels elements que ajuden a la socialització és la música i especialment les cançons. Qui de nosaltres no ha utilitzat la cantarella per aprendre quelcom de memòria? Quants de nosaltres no han eixamplat el seu vocabulari a partir de mots de cançons, amb les que s'hi identificava i les cantava una i una altra vegada? Quants no hem après coses a partir de l'escolta de la música, de cantar cançons, de tocar instruments? Aquest aprenentatge socialitzant va de la mà amb el desenvolupament cognitiu.

Segons Cuche (a Porta, 2014), durant la socialització l'individu es veu immers i al mateix temps absorbit pels elements, poc elegits, que configuren la cultura. Bauman (a Porta, 2014) explica que la identitat, lluny de ser una representació interna, coherent i estable d'un mateix, és un producte narratiu que s'articula i es situa en escenaris canviants i inestables propis de la modernitat, fet que implica una posició activa de l'individu que, de mica en mica, anirà construint la seva pròpia identitat a partir d'actuacions on utilitzarà eines i elements procedents de la cultura. Per a González (a Porta, 2014), la identitat és allò que el subjecte diu o explica, o sigui és allò que hom construeix d'una manera discursiva; per això, les identitats són parts importants de la vida social de les persones, en les quals les pròpies persones expressen les seves experiències de vida. La construcció discursiva de la identitat es produeix a través de signes que, a través d'ells i de les experiències, vinculen els processos socials, culturals i psicològics. Per aquest fet, el discurs narratiu ajuda a la creació de les identitats perquè organitza mentalment les experiències vitals, les relacions socials, les interpretacions del passat i els plans pel futur.



En aquesta construcció mental, cal destacar la conformació o modelació semiòtica – o dels símbols– de la consciència, i l'emergència de la persona des dels processos de comunicació i interacció social.

El desenvolupament del nostre propi ésser i de com el món s'interpreta des de la perspectiva de la nostra identitat, segons Davies i Harre (a Porta, 2014), implica els processos següents:

1. L'aprenentatge de les categories que inclouen algunes persones i n'exclouen d'altres.
2. La participació en pràctiques discursives diferents a través de les quals els significats s'atorguen a aquestes categories.
3. El posicionament de la identitat en termes de categories i arguments.
4. El reconeixement d'un mateix com a portador de les característiques que l'ubiquen com a membre de varies subclasses de categories dicotòmiques i no d'altres.

Haug (Porta, 2014) explica que el fet d'experimentar-se a si mateix com a contradictori és precisament el que dóna la dinamització per a l'entesa. Desenvolupant aquesta idea, Porta afegeix que l'element central de l'educació, en el procés de construcció de la identitat des del punt de vista de l'individu, és focalitzar i optimitzar tots aquells aspectes dinàmics del desenvolupament personal i social, unificant i harmonitzant l'ésser, el disseny i la cultura; i que l'allunyament que provoca el principi d'alteritat serà un factor decisiu per a la identitat, ja que farà descobrir l'altre i el seu espai com quelcom ric que permetrà accedir a altres llocs des de la fortalesa d'allò propi i reconegut (Porta, 2014).

Vigotski (a Porta, 2014) va considerar que els productes culturals com el llenguatge, els sistemes de notació, i d'altres més elaborats com la literatura, els contes, o les obres d'art i expressió –espai on també s'hi troba la música–, intervenen en la conformació dels processos psicològics superiors com el pensament, la formació de conceptes i l'atenció.

Les paraules de Martín-Barbero (a Porta, 2014) fan reflexionar en la relació cultura-identitat-discurs quan diu que una de les transformacions més profundes que pot experimentar una societat és aquella que afecta en les maneres de circulació del saber, fet que es fa molt evident entre els més joves i les noves tecnologies. A partir d'aquí sosté, i amb raó, que l'escola ha deixat de ser l'únic lloc de legitimació del saber, ja que hi ha una multiplicitat de sabers –posant la vista als que ens interessin en aquest article i que són els que ens ofereixen totes les músiques quan sonen– que circulen per altres canals –ràdio, televisió, Internet– i que no demanen permís a l'escola per expandir-se socialment.

Il·lustrar amb exemples reals musicals que l'adquisició dels elements culturals de l'entorn social on hom està immers és un procés que ajuda a la identificació personal, és tan senzill com observar la resposta d'un infant de quatre anys quan se li demana que canti una cançó i canta *Sol, solet* o *El gegant del pi*, o com un intèrpret, ja sigui estudiant, aficionat o professional, repeteix i repeteix un passatge amb el seu instrument per poder-lo tocar amb tranquil·litat a la trobada-assaig-concert del diumenge. Tant un exemple com l'altre mostra la relació entre la música que t'agrada, i que per tant t'agrada tornar a tocar o a sentir perquè t'hi sents identificat (Green, 2002), i el desenvolupament

lupament maduratiu cognitiu que ha propiciat el seu aprenentatge. En societats tribals, aquest aprenentatge es feia des de la comunitat i fent música tots alhora. Ara també es fa des de la comunitat però la música ja no es fa tant tocant-la tots alhora. Cada vegada més hi ha els que fan música, aprenentatge que es realitza majoritàriament a través de l'àmbit acadèmic, i els que l'escolten. Amb tot, tant uns com els altres se socialitzen, poc o molt, a través de la música.

## El concert com a ritual identitari

El lloc de trobada per excel·lència de tots els agents –intèrpret, compositor, públic i promotor– que integren el fet comunicatiu musical és el concert<sup>8</sup>. El concert, celebració o situació on un grup de persones es reuneixen a l'entorn d'una determinada actuació musical, esdevé un acte social durant el segle XVIII, protegit per la il·lustració. Si en un començament, el concert, que es realitzava a les estances dels palaus, volia reflectir la perfecció de l'ésser humà i de la societat noble i aristocràtica com a classe dominant, a finals del segle XVIII el concert canviarà d'entorn –de les esglésies i palaus a salons, cafès i entorns públics– i de classe social. Aquest canvi mostrarà la nova classe dominant –la burgesia– que assistirà a concerts *públics*, assistència que utilitzarà aquesta classe social com a marcador identitari. Bourdieu dona suport a aquesta explicació quan exposa que la música és utilitzada pels seus consumidors per a la demostració de la seva pertinença a una classe social (Perea, 2009).

El concepte de ritual, segons Hunter i Whiten (a Perea, 2009), implica una categoria o aspecte del comportament estereotipat, previsible, prescrit i comunicatiu: *estereotip*, pel que fa a idees que un grup social o una societat obté a partir de les normes o els patrons culturals prèviament establerts; *previsible*, en relació a la poca variabilitat del comportament idoni o que se n'espera en una situació concreta; *prescrit*, en el sentit que la seva execució no depèn del caprici d'un de sol, sinó que és esperat pels altres individus en circumstàncies i formes específiques; *comunicatiu*, ja que transmet algun fet en relació a l'executant, el subjecte o llur relacions. Perea (2009) ho acaba de completar quan diu que el ritual comprèn una extensa gamma de comportaments reals amb continuïtat amb altres de caràcter no ritual, fet que provoca una delimitació simbòlica entre nosaltres/ells. En són bons exemples, on la música hi és present, manifestacions com: qualsevol celebració religiosa, qualsevol partit d'un mundial de futbol, qualsevol desfilada militar o qualsevol concentració reivindicativa de caràcter polític.

Cruces (a Perea, 2009), en la seva anàlisi del concert de pop-rock com a ritual, destaca que la idea central en aquests tipus de concerts és la de comunicació crítica, i ho explica com un procés d'interpretació obert, en el que els diversos participants intenten coordinar les seves accions i sintonitzar la comprensió compartida de la situació. Segons Small (a Perea, 2009), hi ha una necessitat de jutjar cada esdeveniment musical per la seva eficàcia ritual, en la subtileza i l'exhaustivitat amb què s'atorguen els poders d'explorar, afirmar i celebrar-ne els conceptes de relacions. Per aquest motiu, la participació en una actuació musical va més enllà de la simple audició i posa en joc tota una sèrie de relacions que donen significat a una part de la comunitat. Per explicar i definir aquest

(8) Etimològicament el mot *concert* té el seu origen en el terme italià medieval *concertare* i admet tres significats: celebració, grup de músics i gènere musical. El significat que interessa en el present article és el que fa referència al concert com a celebració.

«prendre part en un concert», Small s'inventa una nova paraula: «musicar». Aquest musicar és el que donarà pistes per entendre les relacions entre uns i altres i el món. Per això, determinats espectacles i els llocs on es realitzen –teatres, sales de concerts, parcs, estadis, etc.– poden representar el mitjà a través del qual s'expressa la identitat col·lectiva d'un grup social, la seva adscripció al grup i la caracterització del *nosaltres*.

D'aquest concert com a ritual, se'n podrien trobar analogies tant en un concert de música clàssica, per exemple el concert de Cap d'Any de la Filharmònica de Viena o l'última representació de *Siegfried*, al teatre Liceu de Barcelona, com en un concert de música moderna, el concert del grup de rock Kiss a l'Acer Arena de Sidney o de Lady Gaga al Kennedy Center de Washington, o en qualsevol altre tipus de concert de qualsevol altre estil musical.

## Per acabar

Després d'aquest recorregut pels diversos aspectes que ajuden a definir la identitat, veiem que la música –com a fet que facilita la socialització, com a art que serveix per a l'expressió, com a llenguatge que proporciona diversos nivells de comunicació– és un element més que forneix la identificació tant des del punt de vista personal com col·lectiu.

La música és una eina que ajuda a l'aprenentatge des de diversos àmbits –art, comunicació, expressió, llenguatge, cognició, motricitat, interrelació social, desenvolupament personal– i és un bon recurs que ajuda a trobar la identitat, no només en adolescents sinó a qualsevol edat.

La música, des de l'antiguitat i actualment també, és una part de la cultura i forma part de les diverses cultures, de totes. Les polítiques educatives han de facilitar la vivència i l'aprenentatge amb qualitat de la música a tots els nivells de l'ensenyament per tal que tota la població hi tingui accés.

## Referències

- Arfuch, L. (2002) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo.
- Attali, J. (1995) *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid, Siglo XXI.
- Ayats, J. (2004) «Los grupos de Música Tradicional en Catalunya o la construcción de una identidad alternativa». *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 8 (artículo 10). Disponible a: <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/7/trans-8-2004> [accés: 10.3.2015].
- Baily, J. (1997) «The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-73», a Stokes, M. [ed.] *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford–New York, Berg Publishers, p. 45-60 (1a edició 1994).
- Bauman, Z. (2005) *Identidad*. Madrid, Losada.
- Blaukopf, K. (1988) *Sociología de la música*. Madrid, Real Musical.
- Bourdieu, P. (1989) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- Cuche, D. (1999) *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Cruces, F. (2001) *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta.

- Davies, B.; Harré, R. (2007) «Posicionamiento: La producción discursiva de la identidad». *Athenea Digital-Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 12, p. 242-259. Disponible a: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53701213> [accés: 10.3.2015].
- Frith, S. (1990) «What is good music?», a Shepherd, J. [ed.] *Alternative Musicologies*, número especial de *Canadian University Music Review*, 10 (2), p. 92-102.
- González, M. F. (2010) «¿Pueden los clásicos decir algo nuevo sobre la identidad? Una revisión de las ideas de Bakhtin, Vygotsky y Mead en tiempos de identidad líquida». *Estudios de Psicología*, 31 (2), p. 187-203. Disponible a: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=537> [accés: 10.3.2015].
- Green, L. (2002) *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Farnham, Ashgate.
- Hall S.; Du Gay, P.; Donald, J. (1996) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Haug, F. (Ed.) (1987) *Self-narration, Autobiography and Identity Construction*. Florence, Routledge.
- Hormigos, J.; Martín, A. (2004) «La construcción de la identidad juvenil a través de la música». *RES-Revista Española de Sociología*, 4, p. 259-270. Disponible a: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1220361> [accés: 10.3.2015].
- Howard, J.A. (2000) «Social Psychology of Identities». *Annual Review of Sociology* (Annual Reviews, Columbia University), 26, p. 367-393. Disponible a: <http://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annurev.soc.26.1.367> [accés: 10.3.2015].
- Hunter, D.; Whitten, Ph. (1981) *Enciclopedia de Antropología*. Barcelona, Bellaterra.
- Marcet, A. (2013) *La identitat de l'expressió musical*. Barcelona, Universitat de Barcelona (Tesi doctoral; director: Jaume Mascaró Pons).
- Martí, J. (1996) *El folklorismo. Usos y abusos de la tradición*. Barcelona, Ronsel.
- Martín-Barbero, J. (2002) «Jóvenes: Comunicación e identidad». *Pensar Iberoamérica: Revista de Cultura*, 3. Disponible a: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm> [accés: 10.3.2015].
- Middleton, R. (1990) *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Open University Press.
- Novitz, D. (1989) «Art, Narrative, and Human Nature». *Philosophy and Literature*, 13 (1), p. 57-74. Disponible a: <http://philpapers.org/rec/NOVANA> [accés: 10.3.2015].
- Pelinski, R. (2000) *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Akal.
- Perea, B. (2009) «El concierto: un ritual de identidad social». *Música y Educación*, 77, p. 22-30.
- Porta, A. (2014) «La construcción de la identidad en la infancia y su relación con la música. Un acercamiento a través del análisis cualitativo de los MEDIA». *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades*, 5, p. 61-76. Disponible a: <http://www.a360grados.net/sumario.asp?id=4011> [accés: 10.3.2015].
- Prat, J. (2008) «Eixos i constants de la identitat», a Soler, J. [director] *Tradicionari: enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana-Generalitat de Catalunya, Vol. X, p. 154-167.
- Pujadas, J.J. (1993) *Etnicidad. Identidad cultural de los pueblos*. Madrid, Eudema.

- Pujol, M.A. (2014) «Les dones en el món de la cobla». *Canemàs. Revista de pensament associatiu*, 9, p. 48-71.
- Revilla, S. (2011) «Música e identitat: Adaptación de un modelo teórico». *Cuadernos de Etnomusicología*, 1, p. 5-28. Disponible a: <https://www.scribd.com/doc/118888049/Cuadernos-de-Etnomusicologia-N-1> [accés: 10.3.2015].
- Ricoeur, P. (2000-2003) *Tiempo y narrativa*. 3 volúmenes. Mèxic, Siglo XXI.
- Sennett, R. (1977) *The Fall of Public Man*. Nova York, Knopf.
- Shepherd, J. (1994) «Music, Culture and interdisciplinarity: reflections on relationships». *Popular Music*, 13, (article 2), p. 127-141. Disponible a: [http://journals.cambridge.org/abstract\\_S0261143000006991](http://journals.cambridge.org/abstract_S0261143000006991) [accés: 10.3.2015].
- Slobin, M. (1974) «Music Contemporary Afghan Society», a Dupree, L.; Albert, L. [ed.] *Afghanistan in the 1970s*. New York, Preger, p. 236-248.
- Small, Ch. (1999) «El musicar: un ritual en el espacio social». *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 4 (artículo 1). Disponible a: <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/11/trans-4-1999> [accés: 10.3.2015].
- Urrutia, A. (2007) «La música en el barrio como elemento de afirmación identitaria (El ejemplo de Vallecas)». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Madrid, CSIC), LXII (1), p. 85-110.
- Vila, P. (1996) «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones». *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 2 (artículo 14). Disponible a: <http://www.sibetrans.com/trans/published-issue/14/trans-2-1996> [accés: 10.3.2015].

## *La construcción de la identidad personal y social a través de la música*

*Resumen:* El presente artículo pretende mostrar diferentes aspectos que desde diversas ciencias o disciplinas aportan conocimiento a la construcción de la identidad. Desde una perspectiva siempre musical, el artículo empieza con una muestra diversa de la realidad para continuar primero con la dualidad individuo-sociedad, el nosotros-otro; enumerando los componentes que, desde la óptica psicológica y sociológica, configuran la identidad; mostrando explicativamente los elementos que caracterizan el concierto como ritual; la relación entre la cultura, la identidad y el discurso, así como los paradigmas de investigación de la identidad. Los ejemplos huyen de tópicos musicales y quieren activar el intelecto del lector para que pueda establecer relaciones entre el desarrollo teórico y su propio y personal conocimiento y vivencias musicales.

*Palabras clave:* música, identidad, cultura, individuo, sociedad, etnomusicología, psicología, sociología

## *La construction de l'identité personnelle et sociale à travers de la musique*

*Résumé:* Le présent article a pour but de montrer différents aspects qu'apportent diverses sciences ou disciplines à la connaissance de la construction de l'identité. Dans une perspective toujours musicale, l'article commence avec un éventail de la réalité pour s'enfoncer ensuite dans la dualité individu-société, nous-l'autre ; en énumérant les composantes qui, dans l'optique psychologique et sociologique, configurent l'identité ; en montrant de manière explicite les éléments qui caractérisent le concert en tant que rituel, la relation entre la culture, l'identité et le discours, ainsi que les paradigmes de recherche de l'identité. Les exemples s'éloignent des lieux communs musicaux et visent à activer le lecteur afin qu'il puisse établir des relations entre le développement théorique et sa connaissance propre et personnelle, de même que son expérience musicale.

*Mots clés:* musique, identité, culture, individu, société, ethnomusicologie, psychologie, sociologie

## *The construction of personal and social identity through the music*

*Abstract:* This article uses an approach grounded in music to examine how the sciences and various disciplines can contribute to the construction of identity. After describing the multifaceted nature of our social reality the article then goes into detail on a number of issues: the dualities in the equations 'individual-society' and 'us-the other'; the component parts of identity as these are understood in psychology and sociology; the elements that characterize music concerts as rituals; the relationship between culture, identity and discourse; and prevailing paradigms on the subject of identity as these are addressed in research. In all these areas, the author attempts to avoid the more well-trodden paths of music theory and instead invites the readers to create ties of their own between the theory of music and their own personal knowledge and experience of it.

*Key words:* music, identity, culture, the individual, society, ethnomusicology, psychology, sociology