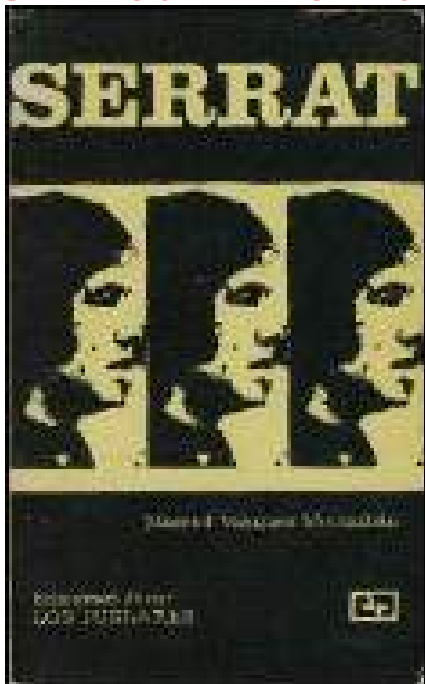


ELS JOGLARS "JOAN MANUEL SERRAT" (1972)

Por Manuel Vázquez Montalbán. (1939-2003)

Este es uno de los primeros libros que se editó sobre Joan Manuel Serrat.

UNA NOCHE DE SAN JUAN, SERRAT VOLVIO A su viejo barrio barcelonés. Es un barrio crecido sobre las laderas de Montjuic, en su descenso hacia las antiguas Rondas que rodeaban el casco viejo de la ciudad. Hace quince, incluso diez años, el <<Poble Sec>> (tal es el nombre del barrio) era para los barceloneses que no vivían en él una zona de tránsito entre la ciudad y el campo, entre la fachada normativa de la ciudad burguesa y la otra ciudad: la de Uralita, cal y adobe, la ciudad de las barracas, <<Can Valero>> si prefieren, situada al pie de la última cuesta, la que llevaba al castillo. Para los que no vivían allí, el <<Poble Sec>> estaba formado por una serie de rampas paralelas que conducían hacia Montjuich. Su arquitectura era un tanto de aluvión, pero un aluvión detenido en la preguerra. Las apiñadas construcciones apenas si dejaban lugar para los solares, y la exultante demografía no permitía el cultivo del jaramago en los edificios obsoletos. Como consecuencia, no había prosperado allí, salvo excepciones, el edificio cajón paragermánico de la inmediata posguerra, ni los



palacios o palacetes del Seguro de Enfermedad, a medio camino entre el Taj Mahal y El Escorial, entre las Mil y una Noches y los Siete Infantes de Lara. Las gentes también parecían corresponder a la preguerra. Un barrio muy popular y catalanizado, con una vida interior muy propia, con fronteras tan precisas como la montaña de Montjuic, al relativo norte, y el Paralelo (¡oh, el Paralelo!) en el no menos relativo sur. Socialmente, era un barrio con pocos alardes: proletariado catalán, pequeña burguesía (más bien mínima burguesía) reclutada especialmente entre los comercios del propio barrio, convertido en un relativo mercado interior, y algunos profesionales independientes (maestros con su academia, comadronas, modistas). El aderezo social del barrio eran las familias inmigrantes o las familias resultantes de la unión de catalanes e inmigrantes (la del propio Joan Manuel Serrat). Pero no representaban ningún elemento de ruptura, sino de integración. La ruptura empezaba más al norte, cuando en el corazón de la montaña, entre los jardines y palacios obsoletos programados a mayor honra y gloria de Primo de Rivera, crecía la ciudad fantasma de los charnegos. <<Pueblo Seco>> era, para los restantes ciudadanos de Barcelona, un lugar de tránsito, cuya mejor expresión simbólica era la vaquería que abría sus puertas en el arranque de la calle Radas. Los días festivos, las familias que subían hacia la montaña con la tortilla de patatas en la fiambarrera y las cuerdas al hombro para construir un columpio en << Els Tres Pins>>, se detenían ante la vaquería en sonrientes aglomeraciones. A través de los listones pintados de rojo, veían el plácido meneo de rabo de las vacas, sus ilógicas cabezadas en la penumbra, invisibles las moscas que se alimentaban de la húmeda melancolía que bañaba sus ojos. Aquella vaquería era un preludio situado en las puertas de Montjuich, y en el recorrido de las familias por las rampas de la calle Radas hacia el espacio verde de Montjuich, no

faltaban comentarios envidiosos sobre lo sano que era vivir allí. Tampoco faltaba el receloso de turno que leía la crónica local del Diario de Barcelona y sabía que en el <<Poble Sec>>, pese al calificativo, hay un elevado tanto por ciento de renumáticos. Eran comentarios no atendidos. La chiquillería aborígen corría por aquí y por allá, con la tranquilidad que otorga un barrio poco transitado, lleno de rostros conocidos. Esta libertad de circulación se manifestaba en las verbenas y Fiestas Mayores del barrio, que nunca llegaban a la ostentuosidad de las de Gracia, pero conservaban los valores imaginativos de los populares artesanos de la escenografía. Una noche de San Juan, decía, volvió Serrat a su viejo barrio barcelonés. Presenció el trajín de la chiquillería en el acarreo de viejos muebles, cajas enseres de dudosa clasificación. Todo hacia las hogueras. El cantante tuvo quizá la espontánea reacción de participar, como sin duda había participado en su infancia. Pero topó con las miradas admirativas o valorativas, con los susurros de advertencia, con los codazos de llamada. Era el cristal. El cristal que separa a la figura pública de su público. Aquella noche, Joan Manuel Serrat debió escribir su canción Per Sant Joan.

Una noche cuando el verano abría los ojos por aquellas calles donde tú y yo nos hicimos mayores, donde aprendimos a correr sobre un palmo de arena, se alzaba una hoguera de San Juan. Entonces un pedazo de madera era un tesoro y con una mesa vieja ya éramos ricos. Por las calles y las plazas íbamos de casa en casa para quemarlo todo aquella noche de San Juan.

Éramos cuatro golfillos. No sabíamos demasiado de las lágrimas que mueven el mundo. Íbamos entrando en la vida. Nunca una mentira nos era necesaria y nada nos quitaba el sueño. Aquellas noches de San Juan.

Los años me han alejado de mi calle y se han perdido los compañeros de juegos. El bueno y el que estorba como si tal cosa. Parece como si todo se hubiera quemado en el fuego de San Juan.

Y ahora. En este anochecer otra vez veo a los chavales cogiendo leña por la calle. Corren. Como yo corría. Les llamo y me miran como si fuera un gusano extraño y pasajero.

Esta noche se San Juan.

Dadme un pedazo de madera para quemar o la cogeré de dónde pueda, como ayer, como si no hubiera otra. Yo he sido como vosotros. No quiero sentirme viejo esta noche. Que un pedazo de madera vuelva a ser un tesoro. Que con una mesa vieja sea rico. Por las calles y plazas iré de casa en casa para quemarlo todo esta noche de San Juan.

Los degustadores de Aznavour, seban que una cosa es el Aznavour de Parce que tu as vingt ans y otra el Aznavour de La Mamma. El primero es un poeta; el segundo, un industrial de la canción. En Serrat también se da hoy esta equivalencia. El Serrat poeta estuvo inicialmente ligado a una sentimentalidad, a una temática, a un lenguaje incomprensible, si no partimos de las coordenadas de la cultura de barrio. El primer Serrat canta a partir de la filosofía de la vida formada en las rampas paralelas por las

que el Pueblo Seco trepa hacia Montjuich. En sus canciones mejores está la traducción de una filosofía popular, incluso de un ámbito con fronteras llamado barrio.

Mi calle es gente de todas partes que trabaja y bebe, que suda y come y se levantan con el primer sol y van al fútbol cada domingo.

Los componentes sociales, histórico-tradicionales, las incidencias históricas comunitarias, todo ayuda a conformar una conciencia popular que termina de perfilarse en el contacto con un paisaje urbanístico característico y en el sistema de convenciones de comunicación que establecen desde la especial educación que se recibe en el colegio del barrio, hasta los elementos de vestuario que distribuye la tienda más acreditada del mismo. Todos estos componentes se repiten en los restantes barrios barceloneses y en cualquier barrio de cualquier ciudad. Y en este aspecto, la cultura de barrio que ha ilustrado la sentimentalidad de Serrat es equiparable a la que ha ilustrado al Terenci Moix de la calle Joaquín Costa o al Joaquín Marco de la calle de la Aurora. Pero en Moix y en Marco inciden después otras motivaciones culturales con más mayúsculas. En el caso de Serrat, el propio instrumento de la canción condiciona una propuesta convencional más a ras de suelo, más cercana a la corriente subterránea de las aguas de <<Poble Sec>> que bajan desde la <>. Ante todo, Serrat partía de un protagonista, él mismo,, encarnación de la contradicción de un muchacho formado en esa cultura de barrio y promocionado hacia un brillante porvenir. Y en ese personaje-moral del que parte el cantante, hay una declaración de principios de moral popular. Serrat convierte Per San Joan, su punto de partida, en un espectáculo temático y, desde el nivel de celebridad y dinero que ha conseguido, siente una nostalgia literaria por ese punto de partida. En otra canción ha sublimado perfectamente su particular retour aux sources:

Mi calle es oscura y torcida, tiene sabor a puerto y nombre de poeta. Estrecha y sucia, huele a gente y tiene los balcones llenos de ropa tendida.

Mi calle es un niño que va merendando pan con aceite y azúcar y juega a dados y a <<cavall fort>>, a veces bueno, a veces borde, monaguillo y golfo. En contacto con este mundo, el joven poeta escribió las primeras canciones que describían su paisaje físico y que transcribían consciente e inconscientemente sus ingredientes como persona. El joven poeta se distancia de su realidad mediante la palabra, sin duda para poseerla, sin duda para superarla. Su pequeño mundo dista mucho de ser totalmente el <<pequeño reino afortunado>> que había sido la infancia para Jaime Gil de Biedma. Tampoco el Serrat primero mantiene una radical distancia afectiva. Tiene una relación ambigua: se reconoce en él, pero reivindica el derecho a la huida, a la aventura, a dar el salto por encima de una realidad excesivamente pegada a la piel:

El cami fa pujada I m'en vaig a peu. (El camino es empinado y me voy a pie)

Canta en una canción ambigua, pero que está imaginativamente servida por elementos de barrio:

Cal oblidar la teulada vermella i la finestra amb flors. (Es preciso olvidar el tejado encarnado y la ventana en flor.)

Esta ambigua despedida del cantante, que tiene veinte años y que, como luego veremos, pregona su biológica juventud como un grito de guerra, igual puede ser la despedida familiar antes de la aventura brillante del porvenir, como la despedida del primer amor antes de la aventura de la vida. Serrat, en esta canción (un complemento interpretativo de Per Sant Joan), traduce una serie de mitos populares, especialmente masculinos, cual es el de la libertad-huida y el de la promoción personal-soledad. << El camino es empinado y me voy a pie >>, es una auto-exclusión social que cualquier padre de familia inculca a sus hijos: todo te lo deberás a tu propio esfuerzo, nadie da nada a nadie. Esta sabiduría popular, avalada por una experiencia secular, brota en la canción de Serrat a su pesar. Como a su pesar brota la desigualdad no menos popular hombre-mujer en el afrontamiento de la ruptura. El muchacho que dice cruelmente que hay que olvidar el tejado encarnado y la ventana floreada, está dirigiéndose a una mujer. ¿ Que hace esa mujer? O llora o está a punto de llorar, porque el muchacho le dice:

Pero no quiero que tus ojos lloren.

Y a continuación no arregla demasiado el conflicto sentimental del <<partenaire>> femenino cuando le yuxtapone una oración que complementa, con mucho egoísmo, la rogativa de que no llore:

El camí fa pujada i mén vaig a peu.

No llores, porque el camino es duro y me lo complicas. En toda esta canción, Serrat personaje se comporta como un muchacho de barrio. Si oponemos este tratamiento al verificado sobre temáticas similares por otros autores, veremos que, en la temática, ante todo deja claro que se trata de una despedida amado-amante y esa despedida se traduce en una solución moral convencional-literaria, a través de un lenguaje más o menos poético. En la canción de Serrat priva, ante todo, la sinceridad vital del personaje. Su canción no es una propuesta convencional adecuada al consumo sentimental del público. Es una declaración vital y esa declaración vital convierte en ambigua incluso la relación amado-amante, porque nunca se sabe si Serrat se despide de su madre o de un primer confuso amor-obstáculo, antes de dar el gran salto hacia el <<hit parade>>. Las mismas raíces se aprecian en la declaración de principios biológicos de la primera canción de Serrat que entusiasmó al público catalán: Ara que tinc vint anys (Ahora que tengo veinte años). La canción era un grito de excelencia biológica. Con veinte años, el protagonista decía no tener el alma muerta, decía que sentía el bullir de su sangre y se proclamaba capaz de vastas empresas de comprensión, solidaridad y conquista vital. No hay duda de que esta canción es ilógica. Bakunin a los sesenta años no tenía el alma muerta y su sangre bullía. Detrás de la formulación de Serrat hay una larga serie de formulaciones de la sabiduría popular. La más célebre:

Quien a los veinte años no es revolucionario no tiene corazón. Quien a los cuarenta sigue siéndolo no tiene cabeza.

A raíz de su lanzamiento como cantante de masas, Serrat declaró repetidas veces que todo lo esperaba de la gente de veinte años. No declaraba esto aleccionado por sus

mentores para satisfacer la vanidad biológica de su público, mayoritariamente juvenil. Lo declaraba porque en su casa o en las tertulias veraniegas de los hombres del <<Poble Sec>>, sentados en los deslucidos taburetes ante un porroncillo de vino blanco fresco, la <<vox populi>> (tan motivadamente jeremisíaca) había expresado, una y mil veces, que el mundo es de los jóvenes. Esa misma <<vox populi>> habría contado también, repetidamente, toda la épica juvenil del recuerdo o de la imaginación y de esa extraña unidad del recuerdo o de la imaginación y de esa extraña unidad de contrarios entre el pasado y el futuro. De uno y otro unidos, gracias precisamente a la piedra filosofal de la juventud como vivencia diáfana, esplendorosa, omnipotente, salió la canción de Serrat. Las fuentes temáticas de Serrat, como puede comprobarse en la canción analizada anteriormente o en Ara que tinc vint anys, pertenecen rigurosamente a la cultura popular. Si Serrat trascendió y empezó a gustar a los intelectuales, fue por el talante <<camp>> incipiente con el que coincidió su aparición. Serrat y canción sonaba a formalización conocida (canción francesa y canción de consumo española años cuarenta). Unas y otras maneras formaban parte de la subcultura habitual de los intelectuales más jóvenes, de la joven pequeña burguesía ilustrada. Unas y otras maneras habían sido los arrullos sentimentales de su infancia y de su adolescencia. Esto no quiere decir que Serrat sea un cantante pasajero. Su divertiente popular-intelectual intenta conservarla con canciones comerciales tipo Penélope y con las versiones musicadas de los poemas de Antonio Machado. Incluso sus más recientes tratamientos musicales, de la mano de Miralles, escapan a la cultura musical popular que rezumaban las canciones iniciales de Serrat. Por una parte, en el primer Serrat, resuena la música-interpretación de Jacques Brel, pero también Conchita Piquer, también la cultura musical radiofónica que, para bien o para mal, tienen las jóvenes promociones. El gancho de sus canciones para el oído de doña Atareada doméstica, puede explicarse a partir de la relación musical entre Serrat y la única tradición de música <<pop>> española que él debió escuchar cuando niño: Quintero y Quiroga, Ochaíta, Valerio y Solano, entre otros trípticos. El joven de veinte años, que siente bullir su sangre, estudió una carrera técnica, pero era un poeta. En esta relación supuestamente adversativa se esconde también el mismo problema de promoción social que hay detrás del camino empinado y del andar a pie. Serrat fue un buen estudiante, repetidamente becado, que asistió con los ojos y con los pies al despertar crítico del distrito universitario barcelonés (de Cataluña y Baleares, según nomenclatura oficial). Tal vez participó a otro nivel:

Quiero alzar la voz para cantar a los hombres que nacieron de pie, que viven de pie, que mueren de pie.

Leonidas grabó para la historia su frase: <<caminante, si vas a Esparta, diles que morimos por sus leyes>>. Otra frase histórica fue la de : << Más vale morir de pie que vivir de rodillas>>. Serrat no lo había leído en ningún libro cuando redactó los anteriores versos. La había escuchado en su barrio, un eco más que una voz, un eco como el nombre de sus tíos, esos hermanos de su madre que murieron en la guerra, según canta en Canço de bressol. Ninguna



canción tan reveladora de todo cuanto hemos dicho como Canço de bressol (Canción de cuna o de nana). Pocas veces un testigo de la vida del pueblo barcelonés, en los años difíciles de la posguerra ha dicho tanto en tan poco campo expresivo La canción es una ininterrumpida propuesta de niveles de comunicación: 1) La integración de los inmigrantes en Cataluña.-Hijo de catalán, el cantante plantea la canción como una clarificación-homenaje dirigida a su madre aragonesa. Parte de la estructura sentimental y mental del mestizo (para entendernos) que ha tomado partido por la integración y que asocia la vigencia de su madre a la nana aragonesa con la que se dormía de niño:

Por la mañana, rocío; al mediodía calor; por la tarde, los mosquitos: no quiero ser labrador.

En esta nostálgica rememoración, el joven integrado no deja de sorprenderse por la fidelidad de la madre a la tierra en que nació:

Eres hija del viento seco y de una tierra áspera; de una tierra que nunca has podido, has podido olvidar, a pesar del largo camino que te obligaron a andar tus hermanos de sangre, tus hermanos de lengua y a pesar de todo quieres morir escuchando el piar de otros pájaros y que te cubra el polvo de aquella pobre tierra.

En esta disposición moral comulgan prácticamente todos los jóvenes catalanes nacidos en Cataluña en el seno de familias total o parcialmente inmigrantes.

2) El temple de supervivencia popular en la posguerra.-El joven de veinte años que se va a pie por un camino empinado, que ha venido al mundo condicionado por una diáspora y por una guerra con vencedores y vencidos, propone el recuerdo, tn compartido, de la dura y popular batalla por la supervivencia:

Y yo que me dormía entre tus brazos con la boca pegada a tu pecho. El amor de un hombre nos había unido antes de la mañana de invierno en que nací. El viento no puede llevarse el recuerdo de aquel tiempo en que te quitabas el pan para darme mantequilla.

Hay una emoción en estos versos incomprensible desde una preceptiva literaria culta. Pero desde una preceptiva literaria culta es imposible comprender la literatura popular, y la del primerizo Serrat es una literatura popular, yo creo que de primera categoría. Es más: si alguien quiere alguna vez entender por qué *Gli pugni in tasca* es una película murciana para el pueblo, debería escuchar todas las declaraciones de amor materno o filial del cancionero popular, desde el <<Madre de los cabellos de plata>>, en voz de Juan Pulido, hasta las canciones a la madre o a la esposa de Manolo Escobar, o la queja por el mal pago que dan los hijos que el otro día escuché en una popular emisión radiofónica. Serrat da testimonio, en esta canción del código afectivo de la familia obrera, sin duda tan susceptible de crítica radical como la burguesa, puesto que parte de la misma convención autoritaria, pero al mismo tiempo legitimada por las leyes del sacrificio y de la autodestrucción de los padres hormigas.

3) El resumen moral de la guerra civil.- Alejado de la épica triunfalista y los bálsamos oratorios, la guerra civil para ese pueblo de barrio es básicamente lo que Serrat dice a través de su canción: unos hermanos que murieron en la guerra. El cantante sólo introduce esta referencia directa a la guerra civil, pero al concluir la audición de la canción, a uno le parece haber escuchado un alegato contra la guerra civil. Porque a cierto nivel la canción de Serrat es la crónica de una destrucción. Como un arqueólogo el poeta recuerda sus recuerdos-ruina y brinda una estampa épico-popular, no por ingenuista menos verificadora. Si comparamos esta canción con *Hola, mareta bufona!* (¡Hola, madrecita guapa!), el extraordinario disco *Dioptría*, de Pau Riba, vemos un planteamiento cultural radicalmente distinto. El exabrupto antifamiliar que representa el que un hijo (Pau Riba) habla a su madre como si fuera una niña y le pregunta con mucha sorna << ¿Cuántos años tienes?>>, implica una rebelión antifamiliar explícita, intolerable por una conciencia proletaria, porque las relaciones afectivas (salvo excepciones) nunca permiten un distanciamiento brutal en el universo proletario. La misma tipología de Riba indica este divorcio entre las ruinas del orden burgués y la reconstrucción cariñosa del recuerdo de las ruinas de un orden afectivo proletario. Riba destruye ferozmente el triste personaje Conxita Cases:

¡Ay Conxita Cases!, los años que hará, los años que hará (más de quince y más de veinte) que, lo mismo en la cama que fuera de ella, solo sueñas en casarte para poder llamar padre al que sea tu marido.

Sobre el mismo tipo de la solterona, Serrat ha escrito una canción radicalmente diferente: *La tieta*. La ferocidad de Riba se convierte en Serrat en una ironía no siempre distante. No sólo hay una comprensión <<humanitaria>> por el personaje, sino incluso una profunda absolución moral e histórica. Serrat situá musical y literariamente a un personaje compadecido por su frustración:

La despertará el viento de un golpe en los postigos. Es tan largo y ancho el lecho...Y están frías las sánanas... Con los ojos semicerrados, buscará otra mano Sin encontrar a nadie, como ayer, como mañana. Su soledad es el fiel amante Que conoce su cuerpo

pliegue a pliegue, palmo a palmo. Escuchará el maullar de un gato castrado y viejo que sobre sus rodillas duerme en las noches largas de invierno.

La descripción ideológica de la buena señora no se hace esperar:

Hay un misal dormido sobre la mesilla.

Ni sus crueles encuentros con la propia realidad y la de los otros:

Un espejo roto te dirá: << Te haces mayor >>. La portera dibujará una sonrisa: es el orgullo de quien tiene a alguien que le caliente el lecho.



La descripción sociológica es suficiente, precisa:

Cada día lo mismo: coger el autobús para trabajar en el despacho de un abogado gandul con quien en otro día se hacia la estrecha. ¡ Hace tanto tiempo de eso! Ni lo recuerda la tieta.

La relación familiar la justifica y, en parte, la ayuda a sobrevivir. Siempre hay un plato para ella en la mesa de los hermanos casados; sobre todo en Navidad y otras fiestas señaladas. Ella corresponde con pequeñas gentilezas de infradotada económica: el palmón de Ramos para su ahijado, el regalito de un par de calcetines, o veinte duros para que los meta en la Cartilla de Ahorros o en la característica <<Mona de Pascua>>, que Serrat no ha reunido en su censo de delicadezas solteriles. Un día la tieta morirá, como todo el mundo. Pero casi sin molestar, tal como siempre ha vivido:

Entonces ya habrá pagado el nicho y el ataúd, los salmos de los curas, las misas de difuntos y las flores que la siguen en su entierro: son cosas que la gente suele olvidar, y adornar las flores con negros crespones colgantes y detrás unos amigos recién descubiertos.

Serrat ya ha gastado la escasa agresividad que le merece el personaje. Las esquelas dicen: ¡ ha muerto la señorita, descanse en paz, amén! Y el cantante concluye:

Y olvidaremos a la tieta.....

Frente a este personaje gris, apenas tétrico, Serrat no malgasta su indignación. Ha escogido esa vida y él la contempla desde el nivel biológico radicalmente distinto. La evoca como uno de esos fantasmas tutelares, una de esas variaciones de la cotidianidad familiar, una vez más reconciliado con el mundo a través de las fuertes raíces de su cultura popular. Incluso envuelve la evocación de ternura en la música, en el arreglo de un violín entrañado, en la voz evocativa, tenuamente perdonavidas, un

tenue perdón para las ridículas mutilaciones de la tieta.

Los tipos populares que Serrat utiliza en sus primeras canciones pertenecen a una zoología eminentemente popular: el trapero ambulante, la tía soltera de la familia, la vieja misántropa que pasea por las calles del barrio tirando de un perrillo, el titiritero, el vagabundo. Todos estos personajes pueden localizarse, incluso algunos sobreviven, en la geografía del barrio.

Con un perro viejo lleno de sarna el abrigo comido por las polillas la boca encarnada y una flor en la oreja. Tal vez añorando el Edén, el Aranau o el Bataclán y las noches de casa Peret, se le ha ido doblando la espalda poquito a poco. Los titiriteros de los que habla Serrat solían representar su espectáculo en las anchas aceras del Paralelo. En la posguerra, el Paralelo había dejado de ser el viejo feudo de Larroux y empezaba a decaer como feudo de la bella Dorita, e Alady, de Mirco el bailarín. Las variedades seguían animando las opoteosis cinematográficas en cines cuya entrada costaba dos pesetas, repletos de reprimidas clases pasivas y de artistas desguazados. En las aceras podía verse al charlatán que vendía cuchillas de afeitar y tragaba el fuego de un alambre, al titiritero que hacía la vertical y tenía un oso pardo asturiano amaestrado o una cabra subida en la minúscula reproducción de la bola del mundo. También por las aceras del Paralelo circulaba la vieja dama de Serrat ahogada en polvos de arroz, que precisaba el <<rouge>> indecente para recuperar la boca y el gelatinoso rimel para recuperar los ojos. Vieja dama algo enloquecida, dialogante con un perro flaco copartícipe del racionamiento, Tal vez ex cantante de cuplé o zarzuela, con algún muerto, ella también, en la guerra. Y el trapero rompía la rutina callejera con su corneta y su grito de guerra:

El drapaire, a la pell de cunill! (¡ El trapero, a la piel del conejo!)

Las tías solteras iban a la casa del hermano o la hermana casada, con el pequeño pastel que garantizaba un pequeño usufructo del hogar ajeno. Todos estos seres, para la mentalidad popular, son las excepciones que confirman su vida de hormigas. Son los seres marginados por la norma. Sus relaciones de producción, sus relaciones interhumanas son, podríamos decir, excéntricas. Estos seres son como el teatro vivo donde se representa la tragicomedia de la huida, de la libertad fracasada. Y desde este talante, Serrat se acerca a estos tipos fronterizos y sabe traducir su impacto en palabras que dicen lo que dirían de ellos las gentes de su barrio si supieran escribir y cantar. Aunque Serrat emplea los elementos como distancia y ternura, elementos eminentemente culturalizados. En cambio, la dureza popular a veces líquida con palabras como vago o loco lo que Serrat cubre con la piedad de la palabra melódica. El Vagabundo, sus connotaciones físicas y morales, es un elemento de transtorno dentro de la lógica popular y, por tanto, suscita fascinación y miedo. Tal vez la humanidad no se haya recuperado totalmente del trauma que debió significar dejar la depredación y abrazar la agricultura, con todas las normas sedentarias que implicaba. La extraterritorialidad hace sonar un tam-tam arcano en el fondo de la memoria colectiva. Y si ese vagabundo vive de artes no ennoblecidas, sea titiritero o cantante de calle o taberna, la inquietud se ve sustituida por la conmiseración. Serrat glorifica a esos tipos excepcionales, anormales, en el real sentido de estas adjetivaciones. En su Balada para un trovador, el viejo bardo ha contado hazañas y glorias pasadas que el testigo no le discute. Pero ahora:

Hoy ha cambiado de alcoba. Ahora que ha perdido las llaves, una barrera de adobes le parece un palacio donde se alza su canción por un plato o un vaso de vino. Pastores y tabernas son sus flores nocturnas.

En la última estrofa condensa la fealdad de la miseria y, sin embargo, el respeto, incluso el encantamiento por la dulzura del cante del viejo desguazado:

Llegará a otro pueblo y se marchará de allí. Los zapatos agujereados, la ropa llena de polvo; a la boca temblorosa se llevará su canto tan dulce.

El artista vagabundo, el sub-artista al alcance del consumo de un niño de barrio, el que alimenta con su imaginación y su músculo las ferias nómadas, forma parte de la misma constelación de vagabundos inquietantes y atractivos. Serrat describe el cansancio de los títeres, en una ambigua relación que igual puede alcanzar a los deshabitados muñecos de cartón o a sus manipuladores:

Sin saber cuando la vieja maleta ha de volver a abrirse. Han de cruzar la tierra como un peregrino. Solos duermen los títeres. Llegarán días claros de lluvia y de tempestad pero ha de seguir adelante, siempre hay un niño que espera a los títeres del artista vagabundo.

Serrat trataría el tema de los títeres también en castellano, en una de sus canciones rigurosamente comerciales:

De aldea en aldea el viento lo llena siguiendo el sendero, su patria es el mundo, como un vagabundo va el titiritero Canta la romanza al son de una danza híbrida y extraña, para que el aldeano le llene la mano con lo poco que haya.

El personaje que vive tan dura libertad suele ser presentado ante el niño proletario como la excepción no deseable, como el que no tiene donde caerse muerto, como el que no tiene ni siquiera el calor familiar y hogareño. El tema brota y rebrota en las manifestaciones populares. No adquirir ataduras es muy bonito, pero fatalmente suele tener aparejada la soledad, la enfermedad, la pobreza, la muerte. Frente a un culto por la familia, tan fuerte, tan omnipresente en el primer Serrat, no es de extrañar, pues, que aparezca continuamente la fascinación por el vagabundo. El mal, el dolor, el sufrimiento que pasa. Ejemplo andante de lo que uno no ha de desear ser. Serrat asume esa mitología de su infancia, se libera en parte de ella. ¿No es el muchacho que quiere irse a pie? ¿Que quiere olvidar el tejado encarnado? ¿Qué no se arredra ante la pendiente que le aguarda? Por una arte, ha pasado años y años en una Universidad Laboral, tiene las herramientas imprescindibles para ser un <<hombre de provecho>>, incluso se ha matriculado en la Universidad en espera de dignidades académicas más cualificadoras que las que suelen dar en las Universidades Laborales. Se esfuerza, pues, por poseer un instrumento de arraigo, de vida normalizada. Pero, por otra parte, toca la guitarra, escribe versos. Y si bien no había querido nunca para sí el destino de los cantantes de calle, de los titiriteros, de los artistas de feria, la fascinación de su libertad le había acompañado desde la infancia, desde esa infancia tan determinante, tan graba-memorias como suele ser la que transcurre a flor de piel,

piel a piel como la áspera piel de una realidad insuficientemente afortunada. Hay una mitificación cultural de lo que se arraigo y lo que es huida: la familia y el artista. La familia, algo que existe y que condiciona, pero que abriga; que compromete, pero que protege y ayuda a la realización personal en una etapa de formación y despegue. Lo artístico está lleno de misterio y lejanía, sustituidos ambos por el tópico y la imaginación. En el momento en que Serrat alcanza la primera madurez, la que le permite distancias una y otra dimensión y convertirlas en materia. De canción, sigue con los pies dentro de los límites de su barrio y de las normas y sueños de la familia y el Arte. Estas son las coordenadas de su primer impulso creador controlado. Un impulso que le ayudaría a saltar más allá de los muros de Pueblo Seco, con los pies siempre trabados, para siempre trabados, con los restos de las empecinadas raíces. Esta relación ambigua con las creencias, con las personas de su pequeño mundo, alcanza incluso de paisaje. Sólo un hijo de barrio superpoblado, sin espacios verdes interiores, puede manifestar tan entrañado cariño por los geráneos de las macetas o puede expresar el sentimiento de entusiasmo que Serrat siente hacia la naturaleza idealizada. Otro de sus primeros éxitos, *Canço de matinada*, era una proclama bellísima de amor a la geometría humanizada del campo, al distinto peso de su tiempo, a la distinta sensibilidad de sus sombras y de sus luces. La idealización no respeta los límites de la realidad. Posteriormente volverá Serrat al tema campesino en *Els veremadors* ó *Manuel*, desde una perspectiva sociológica, crítica, más afortunada en la primera que en la segunda. Pero su relación temática espontánea era la de *Canço de matinada*, aquel exaltado agradecimiento lírico que sus ojos sentían por el capricho del verde y el aire limpios. El tema de la naturaleza como contrapunto sedante, liberador, lo veremos aparecer y reaparecer en su cancionero posterior. Es otra de las fijaciones que adquirió en las rampas paralelas y estrechas de Pueblo Seco. Carner ha dejado escrito:

Tothom quan ve el nou dia Es com el dia avans.

¿Será cierto? ¿Será cierto que el fondo de la persona apenas cambia a partir de una determinada cantidad de vida soncumida? Siempre que escucho *Per Sant Joan*, en la versión de Serrat, no en la de Juan y Junior, recuerdo *Conversaciones en Sicilia*, la de Vittorini, o *Crónica familiar*, de Pratolini. Sé que la relación de estos tres puntos referenciales es indemostrable. Pero algún nivel de relación puede plantearse. Por ejemplo, la imagen el hombre que vuelve a su origen e intenta reconstruir su prehistoria. En la canción de Serrat se cierra un poco la actitud moral que iniciará *Ara que tinc vint anys*. La canción traduce un instante de distanciació entre el hombre público y su vida pública. Dejádme participar en vuestra quema de lo viejo, dejádme construir con vosotros esta hoguera purificadora y compartir la alegría de la libertad que proporciona la comunió en la fiesta. Pero ya es tarde. Las canciones de Serrat permiten la reconstrucción arqueológica de un pasado popular barcelonés, de las vivencias en un barrio barcelonés. Hoy, el <<Poble Sec>> es un <<parking>>, como las restantes calles de la ciudad. No es que hagamos demagogia desarrollista, es que el escaparate desarrollista lo ocupa todo y tapa las fachadas y los rostros de las gentes. Ya no hay taburetes en las aceras, ni porroncillos de vino claro. Ya no suben sus rampas las entortilladas masas. Ya no hay vacas en las puertas del paraíso dominguero. Sólo los más viejos del lugar recuerdan los <<slogans>>; quién más, quién menos, ha aprendido a vivir de pie, sentado a de rodillas. Serrat, como en los cuentos de hadad populares, vive en un piso de soltero decorado por Grifé y Escoda.

Ha emancipado económicamente a sus padres, según la tradicional aspiración, casi angustiada, de los buenos hijos de barrio. Esta historia, de momento, acabó bien.

MUCHO HAY ESCRITO SOBRE EL VENCIMIENTO de las personas, pero día a día recibimos muestras de que aún se puede escribir mucho más. Cada autor crece perseguido por sus fantasmas; unas veces son fantasmas intransferibles, y entonces decimos que la creación está condicionada por la dictadora subjetividad del autor; otras veces los fantasmas son compartidos, poco a mucho, pero en definitiva compartidos: entonces decimos que el autor ha sabido reflejar una problemática común. Las literaturas y las artes son los tacones postizos que el creador se autoreceta para caminar mejor y que incluso pueden propiciar en los demás la ilusión óptica de que caminan mejor. Tacones postizos, senos artificiales, dentaduras postizas, patas de palo, el arte y la literatura es todo lo que le falta a la realidad personal, colectiva o física para compensar todas las hambres humanas. La obra de un autor de canciones no es una excepción. Sobre todo cuando esa obra ha sido realizada desde el presupuesto moral de que una canción sea algo más que una aspirina o una goma de mascar. Pero la canción popular tiene forzosamente que dar testimonio de fantasmas muy compartidos: sus instrumentos de difusión y degustación (los <<mass media>>), hacen de la audiencia masiva una condición <<sine que son>>. El autor de canciones populares suele recurrir a la trampa, piadosa o perversa, de falsificar los fantasmas reales del público y convertirlos en ninfas, hadas y demás ralea. Otros autores, una minoría, han tratado de conseguir esa audiencia hablando de los fantasmas reales, compartiéndolos con el público, brindándole el bálsamo de la coparticipación en la frustración. Desde esta actitud, e puede incluso subir a un escalón superior: el autor no sólo asume los fantasmas que comparte con su público, sino que intenta forcejear con ellos a la vista de todo el mundo, tratando de ejemplificar sobre la vulnerabilidad de cualquier fantasma. Lo que ha hecho de Joan Manuel Serrat un cantante y un autor famoso, es su sabiduría en compartir frustración y esperanza con millares y millares de españoles. Su éxito se ha debido a que, enraizado biológica y socialmente en lo popular, estuvo en condición de encontrar palabras comunicantes para expresarse al nivel de miles y miles de personas. Su sentimentalidad y su lenguaje estaban organizados para abastecer la sentimentalidad deslenguada del hombre común con los atributos de expresión atrofiados. Y esto lo consiguió porque nada de lo común le era ajeno y en él sólo era excepción la posibilidad de expresarse y expresarles mediante las palabras, la música y la voz. Demostrar esta representatividad de una <<sentimentalidad popular>>, a Serrat le fue relativamente fácil. Pocas carreras artísticas se iniciaron con mejor arrancada y más rápida aproximación hacia la cabeza del pelotón. El tiempo de ascensión desde el anonimato a la curiosidad pública y, finalmente, al encantamiento colectivo, fue brevísimo. En un cancionero cuya publicación se sitúa a fines de la primera etapa de ascensión de Serrat, encuentro esta inefable semblanza de vida, obra y talante del alevín de mito:

Su nombre ya es leyenda. Suscita admiración, envidia y polémica. Detractores y corifeos se ocupan de él con fanatismo. Sólo los que no lo conocen permanecen

insensibles ante lo que representa y es Joan Manuel Serrat. El, sin embargo, consciente de todo, sufriendo en su intimidad la admiración y el desprecio, profundamente, intensamente, como sólo los poetas son capaces de sentir las cosas, continúa su camino. A solas con un libro de versos, con la guitarra, con sus pensamientos, con su vida interior. Joan Manuel Serrat está animado por el fuego de los místicos. Por eso para él, el mundo de su contorno, su circunstancia externa, es puro accidente, en el que tiene que estar y está, ya que le sirve de soporte y de objetivo. Joan Manuel Serrat incide en ese mundo con su poeta hecha canción, toma de ese mundo los elementos materiales, sensoriales, para convertirlos en verso, en mensaje de amor para cantar. Lo que importa es el espíritu de Joan Manuel Serrat. Es uno de esos poetas que mueven al mundo. Aún no se han cumplido cuatro años desde que a Joan Manuel Serrat se le ocurrió cantar para unos camaradas, en la tienda de un campamento de la Milicia Universitaria, su primera composición original: <<Ella em deixa>>. Ya es superfamoso, discutido, admirado, pero sobre todo ya es reconocido, no por la multitud de sus fans que eso, quizá con todo lo que pueda significar sería lo de menos, ya es reconocido, repetimos, como una figura en el mundo de la canción moderna e internacional. Y Joan Manuel significa en el mundo de la canción ligera, equilibrio, densidad, humanidad, autenticidad.



Esta semblanza de Serrat aparece en torno a su lanzamiento como representante de España en el festival de Eurovisión, cuando sus pasos artísticos empezaban a ser dirigidos por el <<manager>> Lasso de la Vega. El <<manager>> cuidaba especialmente de no desvirtuar los ingredientes fundamentales del joven cantante-autor. Los temas y los tratamientos de Serrat representaban la extrema posibilidad populista de la Nova Canço Catalana (Serrat empezó cantando exclusivamente en catalán), y sus promotores confiaban en que esos ingredientes apenas perdieron en las canciones escritas en castellano. Por otra parte, era muy previsible que los temas y tratamientos de Serrat compensaran las demandas de un nuevo público de lengua castellana, presumible consumidor de una nueva canción. El retrato público de Serrat no debía perder rasgos muy caros entro e la teoría del valor de lo singular. Recordemos cuales son esos rasgos según la semblanza anterior: hipersensible, solitario, mensajista, interiorista (de vida interior), espiritualista, diferente..., en una palabra. Es muy probable, que este retrato convencional haya servido como punto de partida para la aceptación masiva de Serrat. Pero la relación auténtica entre cantante y público, a través de la canción en el momento de la canción, por encima de la trama publicitaria, se establece precisamente gracias a ese carácter de muchacho común que hay en Serrat.

Hay un punto que pudo ser clave, y no lo fue, en la ascensión de Serrat a los cielos el consenso masivo. Fue el <<affaire>> de su participación en el Festival de Eurovisión de 1968. Televisión Española eligió a Joan Manuel Serrat como su representante; con ello refrendaba el primer <<boom>> del cantante y compensaba un excelente política de promoción del <<manager>> Lasso de la Vega. Las maneras de Serrat eran exportables, su estilo también. Se trataba de encontrarle una canción festivalera más

o menos apta para sus condiciones, y el chico haría el resto. A cambio, una promoción nacional e internacional sin precedentes. El representante de España en los festivales anteriores había sido Raphael y, más atrás, Concita Bautista. Con la elección de Serrat, Televisión Española se <<aggiornaba>>, a la vista del repetido fracaso de su exportación folklórica o lírico-dramática. Una noche, millones de televidentes presenciaron la presentación de Serrat ante las cámaras, como elegido paladín para la causa de TV. Rodeado de un prefabricado público juvenil, el cantante de movió con el aire de la juventud y cantó lo mejor de su repertorio en catalán y las escasas piezas que ya entonces había grabado en castellano. Finalmente, la canción elegida para el Festival: La,la,la (como popularmente se la conoce), original de Manolo y Ramón, más conocidos por el <<Dúo Dinámico>>. La combinación Serrat-<<Dúo Dinámico>>, venía a ser algo así como la confirmación de las tesis literarias de Eliot: la unidad lógica entre tradición y revolución. El <<Dúo Dinámico>> había sido el primer experimento de música juvenil española, ligado a las consecuencias del <<rock>> y al reinado el <<twist>> y el <<madison>>. Algo desbordados por la irrupción del <<pop>> y los <<Beatles>>, el prestigio del <<Dúo Dinámico>> se basaba en la fidelidad del público que había madurado con ellos, y en el público mayor que habían sabido convencer. Era el suyo un estilo de transición que se correspondía a aquella época de transición en la que se cuajaba el <<nuevo consumidor>> de discos, el consumidor juvenil ávido de que la música y la letra expresaran su reprimida energía vital, social, histórica. La ausencia de textos con los que identificarse, hizo que este público juvenil sólo se viera traducido en la música que llegaba de fuera, generalmente con letras en lengua inglesa que no entendía. El <<Dúo Dinámico>> prestó sus letras a esta operación, pero puede decirse que a partir de 1965, año del definitivo éxito de los <<Beatles>> en España (año incluso de su presencia física en Madrid y Barcelona), los temas del <<Dúo Dinámico>> se habían marchitado un tanto. TVE creyó que la unidad entre el <<Dúo Dinámico>> y Serrat daría la síntesis de algo no excesivamente joven, pero con la suficiente calidad como para satisfacer a los jurados del <<Eurofestival>>. La canción era una perfecta majadería, pero con un cierto gancho, con una cierta fuerza y una ambigüedad y poquedad expresiva que situaba al oyente en la más absoluta neutralidad. Especialmente pensada para ciudadanos del Limbo, el éxito del La,la,la fue la demostración de que la Europa anterior al mayo francés creía haber penetrado para siempre en el limbo de los santos inocentes. Serrat fue nacional e internacionalmente promocionado por TVE. Pero, a medida que se acercaba el emplazo del festival, se agudizaban los matices de la cuestión hasta el punto de que dejaron de ser matices. En Cataluña, no había sido bien aceptado que Serrat cantara para una entidad no muy dedicada a la promoción de la cultura del país. No es de extrañar, pues, que se fuera radicalizando la campaña contra la participación de Serrat. El cantante estaba empeñado entonces en su campaña de autopromoción internacional previa al festival. Al enterarse de la envergadura que tomaba el estado de opinión en Cataluña, trató de negociar con TVE la posibilidad de cantar ante toda Europa una canción en catalán. La propuesta era muy inteligente y podía haber sido aceptada inteligentemente. Pero una vez más se impuso el no. Serrat declaró entonces que no cantaría en el <<Eurofestival>>. Fue un momento difícilísimo. El cantante arriesgaba su futuro cuando aún no estaba demasiado consolidado su presente. La reacción inmediata fue el silencio de Serrat a través de las emisoras de Radio Nacional y de TVE, un silencio televisivo que ha durado hasta la fecha.

Ya tenemos en 1968 a un Serrat popular, positiva y negativamente, en toda España.

Sus compañeros de promoción dentro de la Nova Canço (un Barbat o una Guillermina Motta), nos hablan de un Serrat inicial apocado, un tanto acomplejado, pero con un gancho impresionante en cuanto se situaba ante el público. Un cantante-autor es un milagro que resulta de cualidades de tan rara coincidencia como el talento poético, el musical, la voz y la cualidad de <<animal escénico>>. Dentro de la Nova Canço, había buenos letristas, incluso acertados musicadores y voces entre lo bueno y lo apañado, pero había pocos <<animales escénicos>>. Es decir, pocos cantantes que en las actuaciones cara al público consiguieron imponer su presencia sobre el escenario, incluso al margen de cuanto dijeran o cantaran. Serrat tenía cualidades físicas y supo incluso sacar partido a su timidez. Ya hemos dicho que la temática de sus canciones y su postura moral le ganaban un público popular. Su aspecto de muchacho controladamente cínico, con la suficiente delgadez y elasticidad como para encajar en los cánones de nuestra era, hizo el resto. El lanzamiento de Serrat como gran estrella, su irrupción en el <<hit parade>>, la multiplicación de sus galas, le abrieron los límites de su barrio, de su forcejeo personal, del pequeño mundo de pioneros de la Nova Canço. Se convirtió en un hombre público, en un fenómeno de masas, en un centro de interés para minorías cultas, en un hombre cuya relación se buscaba. Esto tenía forzosamente que influir en la evolución de sus temas y su lenguaje. Serrat tuvo de golpe un sinnúmero de confirmaciones. De ser uno más entre los <<enguitarrados>> de la Nova Canço, pasó a convertirse en un cantante de <<hit parade>>, en un centro de interés para el gran público y los snobs, en un ídolo de masas. Sigue siendo difícil comprender este tránsito sin partir de las iluminaciones de <<la cultura de barrio>>. En una gran ciudad como es Barcelona, los barrios que han conservado cierta vida propia, se convierten en un universo autosuficiente del que los adolescentes sólo salen, hasta cierto punto, para trabajar o pasear los domingos. Es cierto que Serrat había estudiado en la Universidad Laboral de Tarragona, pero su retaguardia afectiva, moral, era el mundo familiar, el barrio como geografía englobadora. De la noche a la mañana (si el lector lo prefiere, podemos convenir en que fue de la mañana a la noche), Serrat penetró en un mundo nuevo, sin aparentes fronteras, con tics vitales que parecían los de una película de Hollywood sobre la cuestión, pero realizada por un director de la Escuela de Barcelona. Del choque con nuevas convenciones vitales, salieron los temas de Serrat seriamente modificados. Algunos, como el de la nostalgia por los viejos tiempos, gravemente modificados; otros, como el de la expresión del amor y otras soledades, positivamente modificados. Además, Serrat adquiría aplomo, confianza en sí mismo, para recurrir a la Cultura Literaria en busca de inspiración, temas y modelos. Desde esta nueva perspectiva, escribiría Serrat canciones como El meu carrer o Mi niñez, que ya nada añadirían a todo lo que ya había exprimido a esa vieja, entrañable teta emocional. El nuevo Serrat, casi adulto y plenamente triunfador, adquiría una mayor sabiduría cuantitativa y cualitativa en los temas del amor y de los otros. Del autor de El mocador al de Conillet de vellut, median muy pocos años, pero muchas noches, bastantes mujeres y, sobre todo, el gran salto psicológico del triunfo inteligentemente asumido. El Serrat <<enguitarrado>>, que solicitaba ser escuchado por otros enguitarrados que habían empezado antes que él (enric Barbat, Guillermina Motta o Quico Pi de la Serra), no había reprimido excesivos rubores para plasmar en una canción la peripecia adolescente de un pañuelo convertido en el símbolo de un tele-amor:

En un sencillo pañuelo todo blancura, muy limpio, dibujaste con el lápiz de un amigo un corazón pequeño y traspasado.

Ese mismo Serrat era poco después el autor de, en mi opinión, una de las mejores canciones amorosas que hemos escuchado los que coinciden con mi memoria sentimental: Conillet de vellut (Conejito de terciopelo). En la explosión de un charlatán desenfadado y melancólico, Serrat resumía allí sus experiencias de enamorado inteligente y burlón, inmerso ya en un mundo referencial que respondía a la << nueva sociedad >>, de la que participaba:

Era suave como el terciopelo y austadiza como un conejo pequeño; Snoppy era un héroe y le gustaba jugar como un muchacho y de la mano me llevaba arriba y abajo sin parar como un cometa dando volteretas por el cielo, pero el conejo fuera del nido me engañaba con cualquier objetivo, se me perdía por el agujero de una Nikon o una Hasselblad.

Ese inquieto conejo abandona al poeta y triunfa como <<cover girl >> en Ell, Vogue o el Harpers Bazaar:

Elle, Vogue y el Harpers Bazaar te fusilan en cada ejemplar. Dicen que Richard Avedon te ha hecho sitio en New York. No te puedes quejar. Pero el poeta está dispuesto a aprender el arte de la fotografía y recuperar el amor perdido por el interés del escalafón:

Me he comprado el libro << La fotografía es un arte >> y antes de un mes seré mejor que Pomés, ya sabes donde me encontrarás 203 82 82 conejito asustadizo. Sin un reproche ni un recibo, conejito de terciopelo.

La <<nueva sensibilidad >> estaba plenamente plasmada en esta canción, reveladora por muy distintas excelencias. Ante todo, Serrat manifestaba una posición moral en todo coincidente con lo mejor de la poesía burguesa cínica, crítica y desganada, que es, hasta que no se demuestre lo contrario, la mejor poesía que se haya escrito en el siglo 20. En la posición moral de un Gil d Biedma o un Ferrater, por citar a los dos mejores poetas peninsulares que no aparecieron en ninguna foto colectiva de la <<generación del 27 >>. A continuación, Serrat recurría a técnicas de composición literaria igualmente emparentadas con lo mejor de la poesía acumulativa contemporánea: el poema, merced precisamente a las interferencias de cuerpos extraños, alcanzaba distintas profundidades, diferentes niveles de lectura, sugerencias insospechadas. Y todo ello dentro de un cuerpo unitario perfectamente trabado y en nada superpuesto a las claves subculturales de lo que ha de ser una canción de consumo. Conillet de vellut es una canción hija preclara de la madurez del cantante triunfador. Una pieza definitoria y casi definitiva, como pudo serlo Parce que tu as vingt ans en la obra de Aznavour, Milord en la de Moustiqui o Mme. Patronéese en la de Jacques Brel. Esta canción se inscribía en el libro verde del cancionero de Serrat; el que recoge sus canciones de amor, que son realmente las más <<comprometidas >> de este <<enguitarrado >> que, desde la calle Poeta Cabanyes del <<Poble Sec >>, se había ido a vivir al Paseo de Manuel Girona (nombre de un industrial catalán).

Un Serrat seguro de sí mismo es el que se apresta a incorporar a la subcultura del país (y empleo subcultura en el sentido más objetivo, sin la menor carga de peyoratividad), experiencias ya muy resabidas en el seno de otras subculturas, como

la canción francesa. En la trayectoria artística de cualquier cantante-autor francés, está el empeño de recuperar la tradición (las versiones de Guy Beart, de las canciones tradicionales o las adaptaciones temáticas de un Brassens), y el empeño de musicar a los poetas actuales o actualizables (hay un riquísimo muestreo francés desde Billón o Rimbaud hasta Aragon, y a través de distintas versiones de los Ferré, Brassens, Brel, Ferrat, etc.). Serrat se aplica, por una parte, a recuperar canciones tradicionales catalanas y, por otra, a poner música a poetas castellanos como Machado o Miguel Hernández. La Nova Canço, desde sus comienzos, se había dedicado a intentar musicar a inmediatos poetas catalanes, entre los que se llevaba la palma el poeta quasifuturista recién resuperado Salvat Papaseit, o Salvador Espriu y Pere Quart. En este aspecto sólo cuajaron las óptimas versiones musicales de Raimon sobre poemas de Salvador Espriu y, más recientemente, sobre poemas de Turmeda, o sus extraordinarias versiones de Ausias March. Serrat cantó las canciones tradicionales catalanas, según arreglo de Ros Marbá, y el disco se convirtió en un éxito popular. Aunque la versión Ros Marbá-Serrat tuvo sus detractores, nadie fue capaz de negar que reincorporaban a la memoria popular un repertorio sepultado bajo los aludes de la cultura masificada. Serrat se detuvo en las canciones tradicionales y, aunque alguna vez cantó ante el público letras más recientes de Apelles Mestres o Joseph Maria de Segarra, inexplicablemente no las grabó, cuando considero que su versión de La taberna d'en Mallol es óptima. Por otra parte, Serrat comenzó a entendedérselas con los poetas castellanos musicando a Machado. El resultado fue sumamente irregular y discutible. Al modelo de musicación de Serrat, en el que los versos quedaban a veces pendientes de lo que la música quisiera hacer de ellos, se oponía la musicación ajustada, respetuosa, que Paco Ibáñez había hecho, o estaba haciendo, de los mejores poetas españoles. Creo que en la virtud de las versiones de Serrat está precisamente el defecto que le encontraban los habituales lectores de poemas y la crítica más culta: la excesiva vulgarización musical. Es cierto que el tiempo moroso de un Machado quedaba muchas veces desbordado por lo vibrante del arreglo musical, pero no menos cierto que muchas importantes palabras del poeta llegaron al pueblo, a un pueblo al que realmente nunca habían llegado, gracias a los remaches musicales de Serrat. En el momento en que escribo todavía no ha salido al mercado el disco que recoge las versiones musicales que Serrat ha hecho de poemas de Miguel Hernández. No puedo proponer, pues, un análisis a la comprobación de los lectores y me abstengo. Si adelanto que el vitalismo de Hernández es ya, inicialmente, más rítmico y melódico que el <<ralenti>> vital de Antonio Machado. En cualquier caso, unas y otras versiones se inscriben en la progresión artística de Serrat, como demostraciones de que intenta incorporar a la cultura española un tipo de activación cultural hasta él desconocido, y que Serrat cruzaba el Ebro inevitable de España con unas ideas, una sensibilidad, una manera de entender el papel de la canción que había adquirido al calor del clima que hizo posible la Nova Canço, o que despertó esfuerzos tan aislados como el de la primera Mari Trini o el de Paco Ibáñez, en contacto con la canción francesa, directamente en París. A través de los cantantes de la Nova Canço, sobre todo a través de los que cruzaron el Rubicón lingüístico y a través de los cantantes de habla castellana que habían cruzado los Pirineos, llegaba ante la nueva burguesía española y ante amplias minorías más populares, la posibilidad de encontrar en la canción un espejo de su sentimentalidad, más allá de la degeneración escobarista de la canción nacional de la postguerra, más allá de la agonía de la tonadilla y del <<hit>> de importación. Serrat era ya en 1969 un fenómeno de masas en España y América. En Argentina había puesto el catalán de moda entre la juventud. Una canción suya como Adeu, adeu, amor meu i sort, incorporó al lenguaje de la juventud bonaerense la

expresión <<adeu>>, para despedirse. Y en España, aunque tuviera cerrado el camino promocional de televisión, sus versiones de Machado ocupaban los primeros lugares en el <<hit parade>>. Impuesto, pues, por vía popular; incorporadas sus canciones a repertorios nacionales y extranjeros (repertorios de Marisol o de la Mina, que cantó en italiano una versión de La tieta), el muchacho del <<Poble Sec>> se iniciaba también como galán cinematográfico en la película Tren de madrugada, de tan confusa gestación como resolución. Film maldito que no añadió nada al prestigio de Serrat. Serrat, en el lugar bajo el sol que había conquistado, demostraba, en diciembre de 1970, que no se limitaba a tostarse bajo su calor sobre las arenas privilegiadas. Desde una posición lo más diametralmente opuesta a lo que Serrat quería demostrar con su testimonio, habría al menos que reconocerle un sentido moral por encima de las libertades que permita el <<haber llegado>>. En efecto, el cantante tomó posición pública ante el problema de los procesos de Burgos.



UNO DE LOS TEMAS MÁS CONSTANTES, O quizá el más constante en este nuevo, Serrat <<cosmopolita>>, es el amoroso. Hay un salto evidente entre el tratamiento temático del primer Serrat y el del segundo. Sin embargo, conviene insistir en la característica progresiva del temario y la moralidad del cantante en el asunto amoroso. El primer Serrat tiene una tonalidad adolescente ante la cuestión:

Ella quiere a otro, al mejor de todos; dice que es todo un hombre y no un niño como yo. No la maldigáis ni lloréis tampoco. son cosas que pasan; tengo mala suerte.

Normalmente, el tratamiento de las penas de amor en la canción subcultural latina, ha oscilado entre el desgarró machista del tango y la obstetricia machista de la fidelidad o la traición. El Serrat juvenil incorpora un talante francés que luego acentuará. En la relación amorosa hay un civilizado margen de libertad, y aunque la relación amado-amante siempre concluye en la existencia de un perdedor, la razón se alía con el sentimiento para reducir la posesión del otro al recuerdo y dejarle marchar, incluso ser capaz de contemplarlo a distancia, tiernamente objetivado, como Serrat hace en Conillet de vellut. Esta actitud puede tomarse sin perder nunca la vaga referencia a un posible amor absoluto, como el que se tienen Ells vells amants:

Y se cogen las manos los viejos amantes y se acunan cada noche como dos niños pequeños. Y se cogen las manos los viejos amantes y se preguntan: ¿Estás bien? ¿No te duele nada hoy?

Ironía si, pero una inmensa capacidad de comprensión y de transigencia con la dosis de autoengaño necesaria para sobrevivir:

Y por las calles se han perdido los amantes. No tiene miedo, no tienen prisa. Y por las calles se han perdido los amantes con una flor y su ternura.....

El talande adulto de Serrat ante la cuestión, lo vemos ya en la canción Adeu, adeu, amor meu i sort (Adiós, adiós, amor mio y suerte):

Tan lejos y tan cerca como el río y el chopo. El uno caminando el otro quieto. Juntos pero indiferentes como un árbol o el viento. Uno sobre el picacho, el otro huyendo...

El amor ha muerto y el poeta lo despide con una generosidad a nivel europeo, de la Europa de los seis o de los diez, pero sin duda a nivel europeo:

Adiós, adiós, amor mío y suerte. Cuando uno no quiere no se puede hacer un huerto donde hay un yermo ni que brote el sol cuando oscurece ni seda del satén ni de una vereda hacer un camino.

Hasta aquí un sentimiento lírico <<civilizado>>, al que Serrat añade a continuación la <<boutade>> breliana, tantas veces presente en sus canciones:

No sufras pasado mañana si has de lavar una sábana mía. No se dará cuenta aquél que vendrá a calentar la cama que dejó vacía...

La influencia de Jacques Brel ha sido muy importante sobre Serrat. La encontramos totalmente explícita en una de sus mejores canciones en castellano: Si la muerte pisa mi huerto, que en muchos puntos recuerda Le moribond (El moribundo), del cantante belga:

¿Y quién hará pan de mi trigo? ¿Quién se pondrá mi abrigo? el próximo diciembre? ¿Y quién será el nuevo dueño de mi casa y mis sueños? y mi sillón de mimbre? ¿Quién me abrirá los cajones? ¿Quién leerá mis canciones con morbosos placer? ¿Quién se acostará en mi cama, se pondrá mi pijama y mantendrá a mi mujer?

Serrat ha tenido especial empeño en convertirse en el cantante del amor nuevo, con las mínimas inhibiciones posibles en el contexto cultural en el que sus canciones prosperan. Ha sido el primero en incorporar a la subcultura catalana y española, el amor por las menores de edad:

Es casi una mujer que me mira casi como una mujer, me escucha casi como una mujer y vibra casi como una mujer, como una mujer que te quiere como a nadie y por la mañana abre sus ojos junto a ti.

La descripción física de esa amante que se despierta con uno, en el mismo lugar y en la misma cama, no deja lugar a dudas:

Tiene los cabellos largos y limpios de color trigo maduro y el olor del pan blanco cuando sale del horno. y tiene los ojos azules y a piel suave y el pecho duro. aún lleva calcetines.

Hace unos cinco o seis años, todavía escandalizaba a buena parte del periodismo español una canción de Aznavour, en la que describía extraños amores, escasamente platónicos, con una <<teenager>>. Serrat realiza el amor furtivo con una menor, sino a increpar a la madre por su sospechosa actitud opositoria:

Ese ladrón con quien sueña su hija ese ladrón que os desvalija su amor, soy yo, señora. Ya sé que no soy un buen yerno. Soy casi un beso del infierno. Pero un beso, al fin, señora. Póngase Ud. un vestido viejo y de reojo, en el espejo, haga marcha atrás, señora. Recuerde antes de maldecirme que tuvo Ud. la carne firme y un sueño en la piel, señora.

Esta canción está emparentada con la Madame de Moustiqui, Via Francia, Serrat ha incorporado a la canción catalana y castellana una modificación cultural importante. Ha normalizado el sentimiento amoroso y lo ha situado al menos a un nivel <<democrático>>. Hubiera sido muy interesante que los conjuntos <<pop>> españoles hubieran podido incorporar a su repertorio, traducidas, las libérrimas letras del <<pop>> anglosajón, el canto decidido a la libertad de amar al alcance de la juventud. Pero el corsé moral lo ha impedido o lo ha autorizado en lengua inglesa. Los jóvenes del país han captado el gesto de la liberación, lo han bailado, lo han sentido en su cuerpo, en su médula. Pero no han podido poner en sus labios las palabras del amor liberado, de la reconciliación con el cuerpo. Serrat ha marcado el techo de la cuestión, ha forzado los límites de la inhibición establecida:

Te levantarás despacio poco antes de que den las diez y te alisarás el pelo que con mis dedos deshilé y te abrocharás la falda y acariciarás mi espalda con un << Hasta mañana> y te irás sin un reproche, te perderás con la noche que llama a mi ventana y bajarás los peldaños de dos en dos, de tres en tres, Ellos te quieren en casa antes de que den las diez. Tu madre abrirá la puerta sonreirá y os besaréis. La niña duerme en casa y en el reloj darán las diez.

<<Cambiar la vida>> (Rimbaud) o <<cambiar la historia>> (Marx), es una opción falsa. Cambiar la vida ayuda a cambiar la historia, aunque los cambios históricos tengan una superior influencia sobre los cambios vivenciales. Nuestra época ha colocado en el primer plano de sus preocupaciones esta opción, porque hay un apetito de cambio vital que no siempre ha corrido parejas con los cambios históricos evidentes. Las canciones de Serrat tienen mucho de lucha ideológica en el frente del cambio vital; en cambio, apenas si podemos hablar de él como cantante <<civil>>, en el sentido convencional de esta expresión. Es decir, ha musicado al Machado civil, y ha tratado temas sociales que en algunas canciones, pero como autor se ha aplicado sobre todo al cambio vivencial. Y en ese frente de lucha el replanteamiento del asunto amoroso era determinante, porque la herrumbre regresiva sobre las visagras que abren la puerta al cambio, se aferra especialmente en las puertas que abren la sexualidad y el amor al aire libre de la sinceridad y la realización. Una de las últimas canciones de Serrat, recogida en el disco Mediterráneo, ha desatado una cierta polémica. No han faltado las interpretaciones de <<reaccionarismo>> frente a la canción ¿Qué va a ser de ti?. Una muchacha se ha marchado de casa y ha dejado atrás el amor de los padres, su inversión sentimental y económica: Y hoy te preguntas por qué un día se fue tu pequeña si le diste toda tu juventud, un buen colegio de pago, el mejor de los bocados y tu amor... Amor sobre las rodillas, caballito trotador. Qué va a ser de ti lejos de casa. Nena, qué va a ser de ti.

Sería desconocer la posición moral, sentimental, vivencial de Serrat, interpretar la canción como un posible himno de la Asociación de Padres de Familia. Simplemente, el cantante no olvida jamás al que pierde en la relación amado-amante, y en la relación

amado-amante ente padres e hijos, suelen perder los padres. Pero, en la misma canción, hay la suficiente dosis de distancia irónica como para comprender que la suerte está echada y que, no sin crueldad, no hay viaje posible sin amarras cortadas, sin puertos atrás, donde inevitablemente alguien paga parte del pasaje hacia la necesaria libertad.

LAS LETRAS DE SERRAT, SUELEN SER TRANSPARENTES en lo que se refiere a sus motivaciones: la experiencia personal, la propia mitología, las fuentes cultas, son las tres grandes familias de los temas serratianos. A partir de la musicación de los poemas de Machado, se incorporó a Serrat algo del talante machadiano, apercibido sobre todo en las canciones de reflexión moral y en las canciones dedicadas a la crítica de cierta tipología social. En los retratos machadianos nefastos de su tiempo, hay que buscar el origen de canciones como La muchacha típica. Si el Serrat lírico está emparentado, en una originalísima síntesis, con Quintero, León y Quiroga y Jacques Brel, el Serrat civil es fundamentalmente machadiano:

Es esa muchacha típica cuya familia es la típica familia bien del país. Anda esa muchacha típica los domingos en la Hípica y a las dos en José Luis.

Hay aquí un eco del machado de las descripciones tipológicas, del Machado crítico del <<señorito de casino provinciano>>. Esta referencia no sólo se refleja en una manera de situar y adjetivar al personaje, sino también en un tiempo de descripción, en un tiempo de relato. Machado resuelve sus poemas de tipología crítica en dos tiempos: uno lento, distante, sometido a la descripción del personaje y su entorno, y un tiempo final, en el que el ritmo de lectura se acelera hasta desembocar en la consecuencia moral. Es el mismo procedimiento adoptado por Serrat en La muchacha típica, canción sobre la que luego volveré. Al margen de las alusiones ><históricas>> implícitas o explícitas en Cançó de Bressol, las dos primeras canciones de Serrat expresamente <<históricas>> son Manuel de España y Els veremadors (Los vendimiadores). Serrat se acercaba con estas canciones al problema del hombre del campo, fiel una vez más a la problemática de su <<xarneguía>> original. Es muy curioso, aunque simplemente sea un tema que me salga al paso, la escasa presencia de los problemas sociales urbanos en la canción comprometida. Los temas social-históricos, o proceden del campo de la marginación delincuente o del agrario. Serrat no es una excepción. Había como fondo el tema de la guerra, desde una ideología meramente pacifista, no sólo en Canción de cuna, sino también en Cami avall (Camino abajo). El Gran Tema de nuestra historia aparece en una y otra canción como el fondo de un pozo profundísimo, más allá de la propia memoria. Serrat pertenece a esas promociones de españoles nacidos después de la guerra, pero que aún tuvieron tiempo de ver sus ruinas físicas y humanas. En Camino abajo relata la historia de una muchacha enamorada que pierde a su hombre en la guerra:

Camino abajo por la mañana se va un soldado. Quemó y mató mientras envejecía, hasta que otro tiró antes que él. Lo enterraron un buen día en un pozo con tros cien.....

Pero otros vienen y vuelven a sembrar trigos y amapolas sobre los campos calcinados,

Cubriendo las fértiles tumbas de los soldados muere un viejo: dos niños nacen y todo pierde el olor a quemado.

El tema de la guerra queda así liquidado, según esa conciencia juvenil extensa que pretende hacer borrón y cuenta nueva con una tragedia de la que sólo es víctima pasiva. Serrat retoma la temática histórico-social para tratar temas de hoy. Curiosamente, este tipo de canciones las ha escrito sobre todo en castellano. Tal vez habría que buscar la explicación en una no clarificada identificación entre la lengua y los problemas acuciantes de la geografía española del subdesarrollo. Cuando Serrat presentó al público su canción Manuel, recibió muchas críticas desde el sector de sus incondicionales culturalizados. Era una de sus primeras canciones en castellano y, sin duda, una de sus peores canciones, si no la peor. En la canción hay una maldad inicial basada en la elección de un mal modelo subcultural. Este desgraciadísimo y melodramático Manuel, aunque se corresponda con las desgracias y melodramas reales y actuales de muchísimos jornaleros, no sirve para tipificar los problemas comunes del subproletariado campesino, y parece como si Serrat lo arrancase del modelo subcultural de Juan José o de las novelas agrario-valencianas de Blasco Ibáñez. Cuando dice que el pobre Manuel humedecía las tierras del señor con Su sudor y su llanto día a día, Se nos plantea inmediatamente la imposibilidad de aceptar la estampa de un jornalero llorica, intentando corregir con sus lagrimas la insuficiente higrométrica de la España de secano. Tampoco es verosímil que trabajase por un mendrugo. Por muy mal pagados que estén, y están, los jornaleros del campo, al menos siempre tienen el recurso de comprar pan tierno. La canción tiene momentos afortunados, aunque servidos de un lenguaje viejo y de una posición moral bastante arcaizante:

Del amo eran las tierras, camino abajo, las moras y las flores de los ribazos, la mula y los arreos, el pan y el vino, los árboles, las piedras y los caminos. Su mundo era otro mundo tras la montaña, le llamaban Manuel, nació en España.

Este Manuel tan mal alimentado, tan desposeído, ejemplifica el dicho de que las desgracias nunca vienen solas. Se le muere la mujer preñada y el hijo que esperaba. Entonces, al margen de cualquier normativa de las que rigen los entierros en cualquier comunidad de vecinos, Manuel de España,

Él, con sus propias manos, cavó la fosa, sepultando sus sueños junto a su esposa.

Ante tal cúmulo de calamidades, se veía venir una trágica conclusión. En efecto, el desgraciadísimo Manuel de España se ahorca en un olivo que naturalmente no era suyo:

Del amo era el olivo donde le hallaron y la soga de esparto que desataron y el pedazo de tierra donde se pudre y el trigo que con la tierra su tumba cubre.

Temas así, tratamientos así, los encontramos en la tradición del cante jondo social, pero, o bien arranca de hechos ligados a la experiencia popular, o bien están servidos

de un caudal lingüístico y de una semántica de voz, acento, música, que los hace verosímiles. En cambio, el error profundo de Manuel de España es su artificiosidad, agravada por la pobreza de recursos lingüísticos que condiciona rimas forzosas. Las rimas forzadas estropean el mensaje, estropean el contenido, problema que en mayor o menor desvirtúa toda posibilidad de lírica rimada moderna. La lírica rimada sólo se justifica en los dos o tres primeros siglos de una literatura, cuando la apoyadura rítmica sigue ligada a los orígenes musicales de la poesía. Llega un momento en que el artificio de la rima impregna, falseándolos, banalizándolos, los propósitos comunicadores del poema. Este primer Serrat <<castellano>> de Manuel de España paga el pato rítmico obligando a su personaje a vivir en una casa de barro y caña para rimar con España. La rima de España, le obliga a emplear la escalofriante expresión hijo de sus entrañas, y la voluntad de demostrar sus conocimientos en lenguaje agrario, le empuja a emplear una palabra como ribazo, más apta para las romanzas de barítonos de las zarzuelas de temática rural. Manuel de España es, pues, en mi opinión, uno de los pocos tropiezos en la carrera de Serrat. Con él se demostraban una vez más, y en otro terreno, los riesgos del <<realismo social>> y del populismo eticista. Y aunque ésta sea la misma base de Els veremadors, en esta canción Serrat ha encontrado una posición inicial más cómoda. El está allí, en la estación de la ciudad industrial por la que pasan los vendimiadores. El es un espectador crítico de un problema que describe, no afectado por modelos subculturales devaluados:



Les hemos visto alejarse con la maleta a cuestas, caminando por un muelle de la estación de Francia.

No sólo Serrat está mejor situado ante estos tipos, sino que al expresarse en catalán no se ve obligado a recurrir a un lenguaje <<ajeno>>, restado por la <<literatura social>> al uso. Podemos contrastar, incluso a través de mi traducción, la diferente riqueza expresiva entre la descripción de la penuria de los vendimiadores y la de Manuel de España:

Tal vez tiene cuatro raíces perdidas en un campo. tal vez no tiene ni un palmo, tal vez no tiene ni un pueblo y en los frutales del Segre se va coger algodón o a espurgar y cuando no hay nada más, trabaja de albañil.

También es mucho más sensata la descripción del esfuerzo laboral:

Un pedazo (de tierra) donde día a día se dejó la piel, donde se hicieron viejos antes de tiempo.

Y ni que decir tiene que el código alimentario-poético, se ajusta mucho más a la realidad:

Un pedazo de salchichón, un bocado de pan y un trago de vino hará más corto su viaje.

Estas gentes << de Aragón, de Africa, del Sur>> que pasan por la estación de Francia, han inspirado al menos dos excelentes canciones catalanas; la de Serrat y la de Enric Barbat: Els que venen (Los que llegan). En Serrat la tipología y trayectoria del personaje sigue siendo eminentemente agraria. En cambio, Barbat (en mi opinión el letrista más completo de la canción catalana) trata la cuestión desde una perspectiva. <<Los que llegan>> no son los vendimiadores o temporeros del campo, que pueden convertirse en un espectáculo ético que pasa. <<Los que llegan>> son los inmigrantes que buscan un lugar en la ciudad, bajo nuestro mismo sol, a veces a nuestra sombra, siempre introduciendo en la vida de los barceloneses el espectáculo convulsiónador de su miseria, su dureza, su falta de esas <<virtudes ciudadanas>> que han dado a Barcelona su chocante lema de <<archivo de la cortesía>>. A raíz del contacto con Machado, en los largos meses de musicar al gran poeta, Serrat se aplica nuevamente a la canción histórico-social y, como ya he dicho, el modelo poético de San Antonio Machado se le pega y le ayuda a escribir excelentes canciones de tipología social: La muchacha típica, Edurne, Los debutantes, Fiesta. De una u otra manera, Serrat juzga problemas serios de la actual historia española a través de estas canciones. En La muchacha típica, describe el tipo de una burguesa madrileña de nuevo cuño, heredera de todas las <<cualidades>> que en su día Machado encontrara en el señorito de casino provinciano. En la versión <<española>>, la crítica se limita a la descripción sarcástica de una burguesía casadera:

Es su deporte congénito la pesca del primogénito sin saberlo
Samaranch. son modas aristocráticas en cierto modo
simpáticas que ejerce hasta la vejez. Mas te sientes en su tálamo como a la sombra de
un álamo un verano en Aranjuez.

En cambio, en la versión <<latinoamericana>>, junto a la descripción de una burguesía casadera, aparece el fondo de una clase social y política:

Como su madre es autárquica, como su padre es monárquico, y cada catorce de abril se le resbalan dos lágrimas, puestos los ojos y el ánimo en las costas de Estoril.

En Edurne aparece muy elípticamente la más reciente problemática del país vasco. Algunas <<rimas>> no le <<entran>> a Serrat en ambas canciones, como suele suceder a los mejores tensitas con su saque. Incluso en Edurne hay una cierta desconexión entre música y letra. En cambio, en Los Debutantes, canción que temáticamente se queda a medio camino entre los temas amorosos más caros a Serrat y la tipología crítica, hay un movimiento discursivo casi perfecto, un lenguaje fluido, y las rimas se ajustan a ironía sutil con lentitud de minueto, que siempre me ha parecido un baile satírico, sin que pueda comprometerse a explicar por qué. La canción se la inspiró a Serrat los bailes de debutantes en preclaras casas aristocráticas de Madrid, Sevilla o Barcelona, y el sentimiento de la <<iniciación>> lo trata Serrat como si los <<Beatles>> o los << Rolling Stones>> jamás hubieran existido. Y la exclusión es afortunada, porque ¿acaso han existido realmente loa <<Beatles>> o los <<Rolling Stones>> para toda una casta social que los utiliza como tiro de la moda, no como un instrumento de transformación d su vida? A mi juicio falta oficio y es por eso que sin más se marchitan y a una cita uno de los debutantes no vendrá. Desconsuelo que el pañuelo de alguien que llega consolará Y la noria de la historia sigue del pozo hasta el brocal. Buscando terciopelo en la mirada y abrazarse contra la almohada con un amor

de contrabando pasas la vida debutando...

En Fiesta, aparece el tema de la unificación social en el espíritu de la <<fiesta>>:

Hoy el noble y el villano, el prohombre y el gusano, bailan y se dan la mano sin importarles la facha. Juntos los encuentra el sol a la sombra de un farol, empapados en alcohol y abrazando a una muchacha.

Pero de esta unificación social se despierta:

Y con la resaca auestas vuelve el pobre a su pobreza, vuelve el rico a su riqueza y el señor cura a sus misas. Se despertó el bien y el mal, la pobre vuelve al portal, la rica vuelve al rosal y el avaro a las divisas.

La coexistencia de verso tan afortunado como << se despertó el bien y el mal>>, con la identidad simbólica entre la <<riqueza>> y los <<rosales>>, que vuelve a traernos una bocanada del más puro <<kitsh>>, no disminuye la bondad de esta canción, aunque pertenezca a ese Serrat en castellano que nunca ha alcanzado la cima de Conillet de vellut. El Serrat en castellano es un letrista más inseguro, más pendiente de modelos referenciales, más apurador de los desvanes de su memoria lingüística, que muchas veces da la impresión de un escritor que se traduce a sí mismo. Con todo, y a pesar de estas limitaciones, Serrat, como letrista en castellano, ha sido un elemento capital en la subcultura española des estos últimos años. Y el análisis de este papel cerrará esta aproximación a la obra. todavía tan << abierta>>, de Joan Manuel Serrat. MUY SOMERAMENTE REPRODUCIRE AQUÍ EL análisis que ya he efectuado en el Cancionero General de la Canción de Consumo. Al final de la guerra civil, la canción como <<mass media>> va a tener la plataforma avasalladora de la radiodifusión, antes



de convertirse en una mercancía de extensa comercialización mediante los microsuros y el avaratamiento de los tocadiscos. Se desarrolla en el período de los años cuarenta una canción nacional, heredera de la forma y los temas de la tonadilla escénica, al servicio de la glosa de un << ser nacional>> de rompe y rasga, supuesto por la ideología oficial y servido por poetas menores pero excelentes, como un Rafael de León, un Antonio Quintero o un Xandro Valerio. Con este tipo de canción nacional o española, coexiste elailable extranjero traducido o las canciones latinoamericanas de moda. Una canción podía entonces estar de moda tres o cuatro años, porque aún no se había disparado el consumismo canoro. En los años cincuenta, degenera la canción nacional hasta sobrevivir en el manoloescobarismo actual, y se produce una invasión de la subcultura musical italiana y

anglosajona. En los años sesenta, la anglosajonización es total, influye en los modos de los cantantes jóvenes y en la sintaxis y prosodia de sus letras, que siempre parecen malas y balbucientes traducciones. Es a comienzos de los años sesenta cuando empieza a tomar cuerpo el fenómeno de la Nova Cançó. De una manera programada, un grupo de burgueses ilustrados catalanes se aplican a crear canciones

<<populares>>, con temas y sentimentalidad de hoy, escritas en catalán. La clientela inmediata de esas canciones es la pequeña burguesía ilustrada y el estudiantado, pero pocas veces los cantantes de la Nova Cançó rompieron las alambradas culturales que los separaban el pueblo. Tenían como inmediato modelo la canción francesa y como educación musical un cajón de sastre, en el que coexistían la canción francesa, el jazz y la canción tradicional. El empeño inicial fundamental de la Nova Cançó fue brindar a la lengua catalana un soporte de transmisión popular, directamente conectado con la sentimentalidad. En el resto de España no había nada semejante, fundamentalmente porque no había ninguna lengua que reivindicar y, también, porque faltaba ese cuerpo pequeño burgués ilustrado, curioso y más o menos al día, que sí existía ya entonces en Cataluña. La canción en castellano malvivía con la punta de lanza del <<Dúo Dinámico>> y la retaguardia de los herederos de las glorias de la Piquer y Juanita Reina. En el subsuelo, crecía una canción clandestina más o menos anónima, cantada por estudiantes enguitarrados, escrita a veces por intelectuales conocidos, casi siempre con aprovechamiento de músicas de la canción tradicional. Por aquellos años, en París, Paco Ibáñez ya empezaba a ser conocido por sus versiones musicales de poetas españoles, y Mari Trini descubría en su salsa el fenómeno de la canción francesa. Pero Paco Ibáñez era un desconocido en Madrid, agravado ese desconocimiento por la selección política de sus poemas musicados. En cuanto a Mari Trini, que volvió a España cuando empezó a insinuarse la posibilidad de una <<nueva canción en castellano>>, ha tardado más de cinco años en ser apreciada, en tener un público detrás, tal vez porque entre la burguesía española no catalana, de comienzos de los años sesenta y la de comienzos de los años setenta, ha habido cambios fundamentales. En 1965 aparecen las escaramuzas de las primeras <<nuevas canciones>> en castellano. Empieza el salmantino Nino Sánchez y continúa Luis Eduardo Aute, Manolo Díaz, Massiel. Salvo excepciones, como el Aleluya 1, de Aute, cantado por Massiel, estas <<nuevas canciones>> no cuajaron. Regresa Mari Trini, sin conseguir romper el hielo de la indiferencia del público. Y es en este contexto cuando cruza el Ebro Joan Manuel Serrat, con sus primeras canciones escritas en lengua castellana. No fue un cruce fácil. Todavía sobrevivía el fantasma del propósito inicial de la Nova Cançó, como plataforma de una lengua, una cultura, un país, y pasar en castellano era considerado por muchos como una traición. Desde la actitud de Raimón, Pi de la Serra o Monitor, de negarse a cantar en castellano como testimonio político, hasta la actitud de un Barbat o una María del Mar Bonet, que se niegan a cantar en castellano porque no se <<autoreconocen>> cantando en esa lengua, media la postura de Serrat. Joan Manuel Serrat sostuvo que cantando en castellano podía promocionar paralelamente sus canciones en catalán, divulgar en el resto de España la problemática y existencia a la educación escolar en lengua castellana que hemos recibido todos los catalanes, no había en Serrat problemas para un bilingüismo real. Con todo, en sus primeras letras en castellano, se nota una menor fluidez lingüística, una cierta inseguridad, una esforzada y por lo tanto forzada naturalidad. La <<Nueva canción Castellana>> se había movido un tanto en los cerros de Ubeda de las grandes abstracciones. La verdad, la libertad, la Humanidad, no sólo eran recursos rítmicos (de rima), sino reflejo de la ideología que el Ministerio de Información y Turismo toleraba a los autores. Serrat introdujo en la <<Nueva Canción Castellana>> los temas que ya había ensayado en catalán: el amor libre (en el sentido no tópico de esta expresión), las cosas, gentes, lugares de su experiencia. Canciones del amor y de la experiencia, del tono vital de un hombre joven en medio de la naturaleza. Serrat enriquecía temáticamente la <<Nueva Canción>>, abría caminos para derivaciones al alcance real de las masas, la ponía en disposición de ser auténticamente

<<popular>>. Este esfuerzo ya lo había realizado dentro de la canción catalana. De todos los enguitarrados de la Nova Cançó, sólo tres podemos decir hoy que han llegado a las masas: Raimón, como dificultado testimonio de una actitud plítica; Serrat, como cantor de temas consumidos por la sentimentalidad popular, y Guillermina Motta, cuando ha recurrido al repertorio <<camp>> de recuperación de antiguos y excelentes culpes populares. Serrat tiene el primer gran éxito en castellano con la canción Tu nombre me sabe a yerba. Casi todos los materiales poéticos serratianos se dan en esta canción: la confesión amorosa, la huida por oposición a las raíces:



Porque te quiero dejé los montes y me vine al mar,

o el intento de transmitir la emoción de hallarse en plena naturaleza:

tu nombre me sabe a yerba de la que nace en el valle a golpes de sol y de agua.

También en esta canción, vemos la tendencia arcaizante que en ocasiones asoma en el

Serrat castellano:

Tu nombre me lleva atado en un pliegue de tu talle y en el viés de tu enagua.

Desde los años cincuenta, en que efímeramente se pusieron de moda las faldas acampanadas como una enagua-entonces llamada <<can-can>>--, las chicas españolas, a pesar de serlo, han dejado de llevar enaguas. Pero la imagen arcaizante le ayudaba a Serrat a ruralizar la situación y rimaba con agua. Esta canción, muy lograda musicalmente, fue popularizada por Serrat y por Marisol. El hecho mismo de que esta creación de Serrat penetrara en el repertorio de Marisol, era un síntoma suficiente de su calidad de cantante de masas. Serrat lleva al castellano el tema del titiritero, muy inferiormente tratado con respecto al tema del sub-artista callejero, recogido en sus canciones catalanas. Se introduce en la canción de testimonio civil con su Manuel de España, habla de su niñez en una logradísima canción:

Tenía cuatro sacramentos y un ángel de la guarda amigo y un <<Paris Hollywood>> prestado y mugriento escondido entre mis libros.

La conquista del mercado latinoamericano, le permite una mayor audacia en sus letras, como la que se manifiesta en las distintas versiones de La muchacha típica o de Edurne. A la influencia breliana, omnipresente y casi excluyente de otras en el Serrat catalán, se suma Machado en el Serrat castellano. Esta ingerencia no es hija de los trabajos de Serrat para musicar a Machado, sino de sus reales preferencias poéticas. Si Serrat ha musicado a Machado o a Hernández, es porque ambos poetas le gustan. Serrat trata en Poco antes de que den las diez, un tema que generacionalmente nos pertenece a los que tenemos entre veinticinco y treinta años. Las muchachas ya se permitían con nosotros casi todas las libertades , menos la de volver a casa después

de las diez. En un poema de mi libro Una educación sentimental, yo había tratado el tema del amor que termina porque la muchacha ha de volver a casa antes de las diez, sin haber sido princesa de cuento, amante de novela, ni feliz. Recogía en parte un tratamiento poético de Gabriel Ferrater en Cambra de tardor, poema que me había impresionado desde la primera lectura. Años después, Serrat era capaz de traducir estas experiencias comunes en un lenguaje de canción, era capaz de introducir el tema-problema en la conciencia popular, contribuyendo tal vez a que muchas hijas de buenas familias puedan ya hoy volver a casa a las diez treinta. Es un mérito de Serrat, no de un servidor:

Y en el umbral e la puerta, poco antes de que den las diez, borrarás la última huella que en tu cara olvidé y volverás la cabeza y me dirás con tristeza <<adiós>> desde la esquina y luego saldrás corriendo, la noche te irá envolviendo en su oscura neblina.

La última aparición discográfica de Serrat, hasta ahora, en su álbum Mediterráneo (en castellano). Creo que ni temáticamente ni poéticamente añade nada al anterior Serrat. En cualquier caso manifiesta una consolidación de temas y lenguaje:

A tus atardeceres rojos se acostumbran mis ojos como el recodo al camino. Soy cantor, soy embustero, me gusta el juego y el vino, Tengo alma de marinero.

Tal vez en el Serrat de Mediterráneo se aprecia una influencia musical de Latinoamérica, voluntaria o pegada durante sus largas giras. La alternativa entre confesión sincera y elementos de distanciamiento irónica, tiene buenas muestras, como La mujer que yo quiero, una mujer que le ata a su yunta <<para sembrar la tierra de punta a punta>>, y que le arrebatava a sus compañeros de antes, desde el perro hasta el <<scalextrix>>, sin pasar por alto a las amantes:

Pobre Juanito. La mujer que yo quiero me ató a su yunta: pero, por favor, no se lo digas nunca.

La voz de Serrat se pone a veces gravísima para recomendar a un pueblo indeterminado que abandone esta tierra enferma:

Y no esperes mañana lo que no te dio ayer.

El también se iría, pero<<... los muertos están en cautiverio y no nos dejan salir del cementerio>>. Vagabundear, respirar el aire puro de la mañana marina o montañera, observar un tipo marginal y generoso, amar, querer huir, tal vez no poder huir, el Serrat de siempre está en Mediterráneo. Y esta personalidad, inexplicable sin esa tierra que cautiva a sus muertos, sin esa tierra de posguerra en la que nació, sin aquel barrio agridulce, sin su niñez agridulce, sin esa obligación casi histórica de pregonar la libertad de amar y huir, ya permanece incorporada, a través de sus letras y sus músicas, a la conciencia de pueblos que, a uno y otro lado del Ebro, Serrat ha intentado poner en una difícil comunicación.

(En las últimas páginas del libro estan impresas muchas canciones de Serrat editadas hasta el 1972 y que por razones obvias no estan reflejadas en esta página)

En esta página puedes encontrar toda su obra: <http://www.vespito.net/mvm/>

FIN

ARTICULO PUBLICADO EN EL PERIÓDICO DE CATALUNYA.

(Tengo la sensación de haberme quedado huérfano) JOAN MANUEL SERRAT

Tengo la sensación de haber me quedado huérfano. Como cuando uno se queda sin una referencia esencial: por afecto, por la confianza que depositaba en su pensamiento, por su comportamiento a lo largo de toda la vida. Éramos amigos y nos queríamos. Es de los autores que me ha escrito las cosas más bonitas y que más he agradecido, especialmente por su franqueza. Recuerdo, por ejemplo un libro que escribió sobre la nova cançó que era muy completo. Y recuerdo mucho en este sentido unos artículos que publico en la revista Triunfo el 1971 que eran interesantísimos.



Nos hermanaban muchísimas cosas. Los dos éramos "charnegos" y de barrio. Nos hermanaban el Barça, la buena comida, el cine, la literatura. Nos gustaban cosas muy similares. Y es que había una serie de coincidencias. Pero por sobre de todo creo que se tiene que destacar, en su pensamiento sus textos, la claridad, la honestidad y su posición nunca confusa. Es por eso que su ausencia me hace sentir huérfano.

Su muerte provocara un sentimiento muy extendido de dolor porque era una persona de una enorme solides humana que se ha echo querer por sus amigos y ser respetado por sus enemigos. Yo lo admiraba como escritor y como trabajador, ya que era muy "prolífico". El Manolo nos ha puesto el listón muy alto a todos como ser humano. **(Joan Manuel Serrat)**

[Cerrar ventana / Tancar finestra](#)