



LA "NOVA CANÇO"



La silueta de Espinàs: una silueta inseparable del comienzo de la «nova cançó».

DE entre los muchos —¿o pocos, tal vez?— movimientos artísticos y culturales que se han producido entre nosotros durante los últimos treinta y cinco años —esto es, de 1939 para acá—, es indiscutible que el de la denominada «nova cançó» ha tenido siempre, desde sus mismos inicios hasta el momento presente, unas muy concretas y particulares caracterís-

ticas. Porque la «nova cançó» ha representado, y sigue representando aún en la actualidad, el primer movimiento de cultura popular que la lengua catalana ha podido hacer plenamente suyo, llegando con él a un público que le estaba poco menos que prohibido desde el término de la guerra civil, por todo aquello de la uniformidad imperante en todas las manifestaciones artísticas



y culturales que de entonces para acá se desarrollaron en nuestro país, dentro de un evidente dirigismo estatal que yugulaba toda posibilidad de diversificación. Por otra parte, la «nova cançó» ha representado asimismo uno de los rarísimos fenómenos de comunicación de masas surgidos, en nuestro país y durante estos siete últimos lustros, fuera del actual sistema de valores establecidos, fuera del actual sistema cultural establecido, fuera, en definitiva, de la línea de dirigismo intencional antes señalada. Por último, la «nova cançó» ha representado —y sigue representando todavía, de manera prácticamente exclusiva— el mejor y más importante instrumento que la lengua y la cultura catalanas han encontrado en su difícil, heroica y penosa tarea de supervivencia, renacimiento y expansión pública. Por todo ello, y por su más que evidente trascendencia a todos los niveles, cuantitativa y cualitativamente hablando, así como por su considerable papel como revulsivo cultural, artístico y cívico, y por su incuestionable calidad media, la «nova cançó» puede muy fácilmente ser considerada como uno de los rarísimos hechos públicos que nuestro país ha llegado a producir en los treinta y cinco últimos años en el terreno de la cultura popular —esto es, en el campo de la expresión espontánea y libre de un pueblo.

Aunque incluso en la actualidad puede haber quien crea que la «nova cançó» no pasa de ser un fenómeno

de poca monta —o, al decir de algunos sujetos de talante evidentemente elitista, una muestra más de las supuestas «subculturas»—, está ya muy claro que, para una cultura como la catalana, absolutamente marginada desde hace siete largos lustros de todos los habituales medios de educación, expresión pública y comunicación de masas, la «nova cançó» ha representado y representa el mejor y más eficaz de todos los sustitutos, el mejor y más importante de todos los instrumentos divulgadores y, más aún, el mejor y más trascendente vehículo de sensibilización colectiva.

En un interesante artículo publicado varios años atrás por Josep Maria Espinàs, se avanzaba una definición, un tanto esquemática y simple, de la historia social de la cultura catalana durante la posguerra. Al decir de Espinàs, los años cuarenta representaron la heroica y silenciosa supervivencia, los cincuenta significaron la lenta y difícil resurrección, y los sesenta fueron testimonio claro de la definitiva eclosión.

El análisis de Espinàs, aun con su carga de evidente y voluntario esquematismo, me parece completamente válido y acertado. Y de esta manera, a través de este análisis tan simple, creo que es posible iniciar el estudio de la pequeña —y grande— historia de la «nova cançó», un fenómeno que desborda con mucho los límites del mundo de la canción y se nos ofrece como testimonio de toda una muy interesante historia colectiva.



El principio fueron estos dos discos: C.M. 1 y C.M. 2 de Edigsa: vista a Brasseus, gran precedente, y busca de lo popular.



LOS DIFÍCILES PRIMEROS TIEMPOS

Cataluña. Década de los cuarenta. «El hecho más importante de la cultura popular española de la posguerra —escribió Manuel Vázquez Montalbán en su interesante trabajo "Antología de la «nova cançó» catalana"— es el desarrollo de los medios de comunicación audiovisuales: la radio en la década de 1950, la TV en la de 1960 y el cine desde 1940 hasta nuestros días. Es imposible, absolutamente imposible, historiar las condiciones objetivas y subjetivas del pueblo español a partir de 1939, sin historiar el monopolio lógico-sentimental-sensorial que



Delfi Abella, psiquiatra y uno de los creadores de la «nova cançó». Fue uno de «Els setze jutges»



sobre él han ejercido los medios de comunicación y culturización de masas. La Prensa, la Radio, el Cine, la Televisión, la Enseñanza Primaria y el Disco han constituido un todo armónico, celosamente coherente con las superestructuras en ejercicio. Estos medios se han convertido en nuestro siglo en los instrumentos idóneos que el Estado utiliza para configurar la opinión pública y finalmente uniformar la conciencia nacional».

Cataluña. Década de los cuarenta. La cultura catalana, reducida al silencio de las catacumbas y marginada de la vida pública desde el final de la guerra civil, lleva a cabo una labor esforzada y heroica, mediante la cual un buen número de ciudadanos trabaja denodadamente por la conservación de todo su patrimonio lingüístico y cultural. Oficialmente, la lengua y la cultura catalanas han dejado de existir, quedando sólo como recuerdos de un pasado histórico que se quiere como muy distante. Públicamente, la lengua y la cultura catalanas parecen estar condenadas a una pronta y definitiva extinción. Privadamente, en el obligado y difícil silencio de la larga noche colectiva, hay quien trabaja —como años después nos diría Salvador Espriu— «per salvar-vos els mots, / per retornar-vos el nom de casa cosa, / perquè seguissiu el recte camí, / d'accés al ple domini de la terra». Todos los instrumentos de formación y comunicación social —prensa, radio, cine, discos, libros, teatro y los diversos niveles educativos— ignoran esta callada tarea y todo cuanto significa para el pueblo, a la par que inútilmente intentan hacer olvidar también todo el más cercano pasado.

Cataluña. Década de los cincuenta. Parecen soplar, tímidamente tan sólo, unos primeros nuevos aires. Aires únicamente nuevos muy en apariencia, pero nuevos al fin y al cabo. Desde hace unos pocos años —curiosamente, desde poco después del término de la Segunda Guerra Mundial—, se editan ya algunos pocos libros en catalán —muy pocos, todo hay que decirlo, y casi siempre en ediciones reducidas, de bibliófilo a veces, o a base de reediciones de autores clásicos...—, y no resulta ya tan extraño poder escuchar alguna que otra sardana por radio, algún cuento infantil de corte tradicional, algún que otro poema de antaño, incluso alguna canción folklórica... A lo que parece, el idioma catalán vuelve a ser tífidamente considerado como una lengua, olvidando muy lejanas deficiones dialectales, cuando no ya insultos de inadmisble expresión, soez. Paralelamente, empero, todo el complejo y ya un tanto sofisticado engranaje de las cada día más poderosa industria nacional de la manipulación de las conciencias, en una coherencia perfecta, obedece a unas pocas consignas fundamentales:

—el destino histórico y universal de España, enten-



dida ésta como unidad férrea y monolítica, sin ninguna diversidad interna,

- la inexistencia del más pequeño conflicto social o político interior, frente a un mundo que se debate por entre grandes tensiones,
- la moralidad más puritana, mantenida a cal y canto, con intervenciones poco menos que ridículas en las más diversas esferas,
- la absoluta uniformidad del país, tanto a nivel cultural e ideológico, como a nivel lingüístico y político.

Todo ello, como ya ha quedado reflejado en apartados anteriores de este mismo trabajo, queda fielmente reflejado en las canciones de mayor fama y popula-

DESAFINAT 

TELSTAR 

SI TU VOLS VENIR 

SENTO EL CRIT DEL 

GRAU CAROL

I ORQUESTRA



Grau Carol incorporó éxitos extranjeros como Chariot

ridad, testimonios ejemplares de un período histórico español. Porque la canción, por aquel entonces, comienza a adquirir definitiva carta de naturaleza pública como gran vehículo de cultura de masas. Y la industria discográfica, ni que decir tiene, se muestra con toda su importancia entre nosotros.

Cataluña. Finales de la década de los cincuenta. La sensibilización de algunas minorías responsables del país y de su cultura se plantean la imperiosa necesidad de encontrar un cauce popular de expresión para la cultura catalana. Y surge la «nova cançó». La «nova cançó catalana»...

LA SUMA DE MUCHOS ESFUERZOS

Sobre el nacimiento de la «nova cançó», sobre la

Remei Margarit

canta les seves cançons



"els setze jutges"

Remei Margarit cantó «les seves cançons»

personalidad de sus auténticos creadores, se ha escrito y polemizado ya mucho. Muchísimo. Pública y privadamente, de palabra y por escrito, muchos han sido quienes han querido darse la exclusiva paternidad del movimiento, aduciendo y reivindicando mil y un motivos distintos al efecto. ¿Quién, cómo, cuándo, dónde, por qué y para qué dio inicio a la «nova cançó»? Las respuestas concluyentes a estas preguntas resultan, como mínimo, sumamente difíciles y arriesgadas. En realidad,

"els setze jutges"

LES SEVESO

CANTAL

ESPINASSO

CANÇONS



El primer Espinàs original: L'agenda, A la vora de la nit.



Y llegó el ambiente y la juventud: Dúo Aüsona, Maria Cinta, Els Xerracs...

es de señalar que la «nova cançó» nació de todo un muy amplio, diverso y no siempre uniforme sentimiento selectivo.

La «nova cançó» no es —no puede ser— patrimonio exclusivo de nadie. Porque la «nova cançó» surgió de unas muy concretas circunstancias históricas y sociales, políticas y culturales —las que nuestro país había vivido durante los difíciles y heroicos años cuarenta; las que nuestro país vivía entonces, a mediados y a finales de la década de los cincuenta: marginamiento prácticamente total y absoluto de la lengua y la cultura catalanas, coincidente con su difícil supervivencia y su costosa resurrección a la vida pública, con la aparición de algunos pocos libros y alguna que otra publicación periódica de reducida difusión, con la eclosión, en fin, de unas nuevas mentalidades... Y dentro de estas tan concretas circunstancias históricas, sociales, políticas y culturales, concretas circunstancias históricas, sociales, políticas y culturales, la «nova cançó» surgió también de muchos y muy distintos lugares, de la mano de muchas y muy distintas personas. Entrar ahora en la discusión

polemizante, en el continuado aducir aseveraciones de unos y otros, creo yo que resultaría estéril, inútil e inoperante. Estéril, inútil e inoperante, ya que poco o nada importa todo esto. La realidad es ésta: la «nova cançó» comenzaba ya a ser un deseo —y casi una realidad— hacia finales de la década de los cincuenta, cuando la difícil y heroica resurrección de la lengua y la cultura catalanas comenzaba a dar también sus primeros y más espléndidos frutos.

Si unos pueden afirmar, entre divertidos e inconscientes, que desde hace ya más de cinco lustros tenían la idea de cantar en catalán canciones de corte popular; si otros afirman pública y rotundamente que la «nova cançó» nació en el tren de Sarriá o en los claustros de la vieja Universidad barcelonesa, entre clase y clase; si hay también quien afirma que desde siempre —desde hace más de treinta y cinco años...— no ha dejado de pensar en la posibilidad de dar forma pública a las canciones en lengua catalana; si hay versiones para todos los gustos y para todas las opiniones, y si todas estas versiones, además, vienen a menudo respaldadas de consistentes



Sor Núria

UNA MISSIONERA
DE NATZARET



pregària
del matí.
pentecostès.
b.o.
necessito
molt de temps.



Incluso una monja tuvo la «nova cançó»: Sor Núria

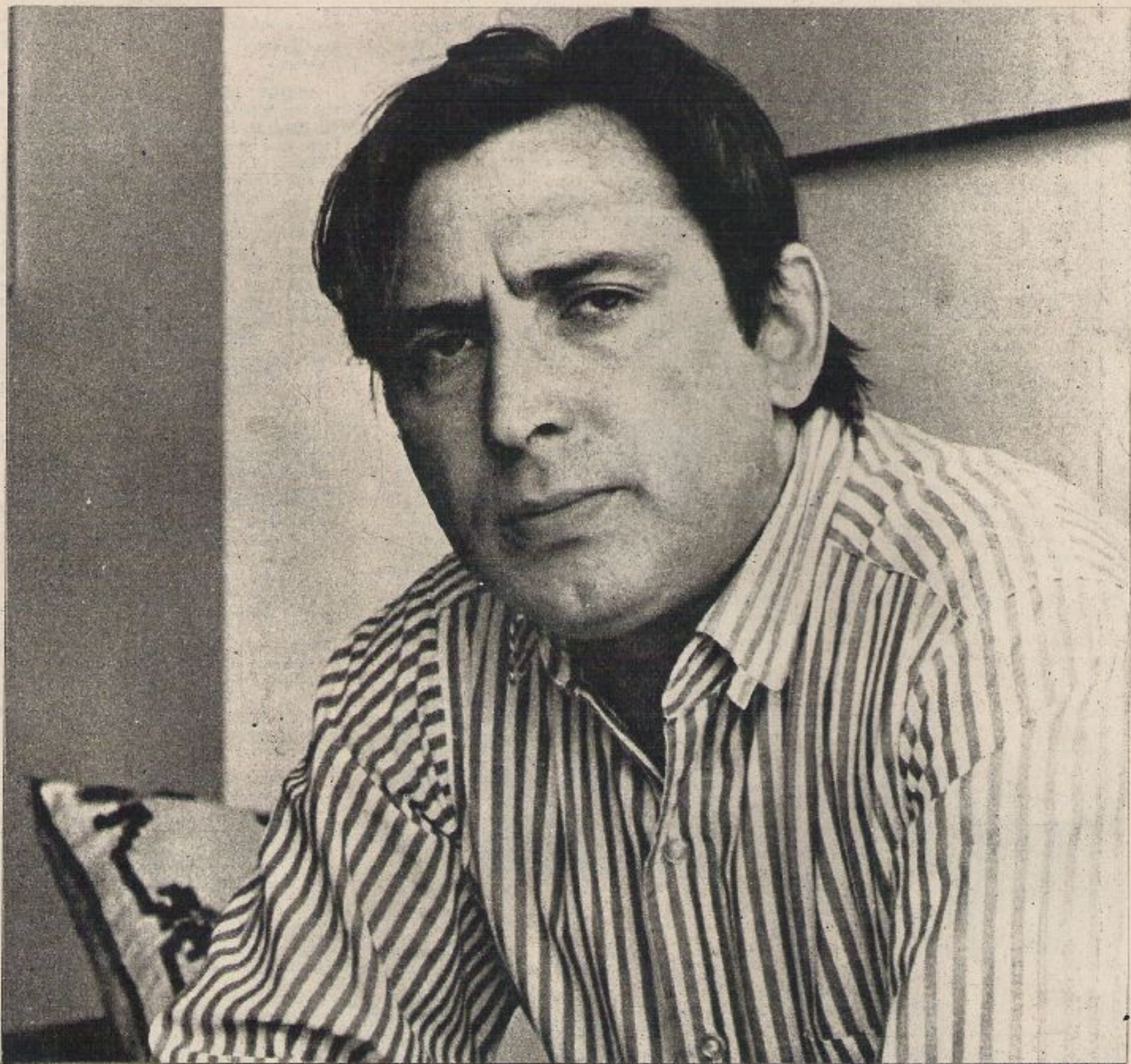
pruebas, ¿no resulta mucho más lógico —y, sobre todo, mucho más justo— decir que la «nova cançó» surgió de las inquietudes, las conversaciones y las actuaciones de de todo un muy diverso grupo de personas sensibilizadas por los problemas que, tanto entonces como en todo el largo período histórico iniciado con el término de la guerra civil, atravesaba la cultura catalana en su lógico afán de desarrollarse con una mínima normalidad pública? La «nova cançó» surgió, en definitiva, de todo aquel grupo de personas distintas, de procedencias diversas, y con inquietudes e intencionalidades dispares. Y la «nova cançó» surgió de tal guisa porque todas aquellas personas, a pesar de su evidente diversidad de orientaciones y criterios, se sentían fundamentalmente interesadas por unos mismos problemas colectivos, y acertadamente creyeron poder contribuir a la resolución de buena parte de aquellos problemas mediante la difusión de nuevas canciones catalanas.

La lista de los iniciadores de la «nova cançó», como se deduce de lo ya apuntado anteriormente, resulta francamente extensa. Agradablemente extensa. Prácticamente imposible de reproducir en su integridad total, de tan extensa como es en realidad. No obstante, conviene destacar ahora a algunos de aquellos esforzados catalanes que, especialmente entre finales de la década de los cincuenta y comienzo de los años sesenta, hicieron posible la creación de una auténtica nueva canción cata-

lana, de intencionalidad eminentemente popular y divulgadora, que utilizaba como único medio de expresión a la entonces tan menospreciada, cuando no ya abiertamente combatida y discriminada, lengua catalana. Nombres como los de Josep Benet, Josep M. Andreu, Josep Porter-Moix, Enric Gispert, Lluís Serrahima, Miquel Porter, Joan Ballester, Josep Tremoleda, Albert Jané, Narcís Bonet, Albert, Gonçal Lloveras, Frederic Roda, Josep Maria Espinàs, Delfí Abella, Remei Margarit, Juli Sandaran, Carme Lluch, Pere Figuera, Josep Maria Casademont, Joan Argentém, Josep Casas Augé, Joan Oliver, Miquel Xicota, Francesc Cabana, Miquel Arimany, Eulàlia Amorós, Ricard Salvat, Anton Sala, Cornadó, Ermenegol Passola, Josep Espar, Maria Aurèlia Capmany, Rafael Ferrer, Maurici Serrahima, Josep Maria Macip, Francesc Miracle, Joan Triadú, Joan Vergés, Josp Tarín Iglesia, Manuel Nadal, Roser Domingo, Montserrat Albert, Joan Anton Benach, Francesc Nubiola, Manuel Parés, Jaume Picas, Felip Cid, Josep Pedreira... Todos ellos, junto con muchos otros más, hicieron poco a poco que se convirtiera en realidad el movimiento de la «nova cançó».

«ENS CALEN CANÇONS D'ARA»

Si durante la práctica totalidad de la década de los años cincuenta la tarea llevada a cabo por los entusiastas pioneros del movimiento fue silenciosa y de carácter exclusivamente privado —relaciones y contactos, intercambios de ideas y de proyectos, e incluso, alguna que otra audición restringida de las primeras canciones, a nivel poco menos que de catacumbas—, es del todo punto preciso destacar ahora determinados acontecimientos que, con la perspectiva de sus buenos tres lustros de distancia, en la actualidad se nos ofrecen como verdaderamente capitales. De la misma forma que poco a poco fueron apareciendo unos pocos libros y alguna que otra publicación periódica de reducido alcance, se notaron también algunos pequeños cambios en el terreno de la edición discográfica, publicándose ya en la segunda mitad de los años cincuenta algunas grabaciones a base de couplets y canciones tradicionales, dentro siempre de aquella línea que parecía querer reducir toda expresión catalana a un recuerdo del pasado. No obstante, en 1958 aparecieron ya, por vez primera en la historia, discos de canción moderna interpretada en catalán. Gracias a las inquietudes del maestro Josep Casas Augé, por aquel entonces director musical de «La Voz de su Amo», apareció el disco titulado «HERMANAS SERRANO CANTAN EN CATALAN LOS EXITOS INTERNACIONALES» y, poco más tarde y bajo sello «Regal», otro disco titulado «JOSE GUARDIOLA CANTA EN CATALAN LOS EXITOS INTERNACIONALES». Aquellos discos,



Llegó Raimon, como un huracán, un huracán que todavía sopla...

de un valor artístico poco notable o casi nulo, marcan ahora un hito histórico muy importante, y ya en su momento constituyeron sendos grandes éxitos de ventas, demostrando hasta qué punto el público catalán ardía en deseos de encontrar una expresión más acorde con su sentimentalidad más íntima.

También por aquellos mismos tiempos, y como consecuencia de la incesante labor desplegada durante los últimos años por los grupos antes citados, se advierten ya las primeras apariciones más o menos públicas de la canción catalana. Tímidamente, la interesante idea inicial

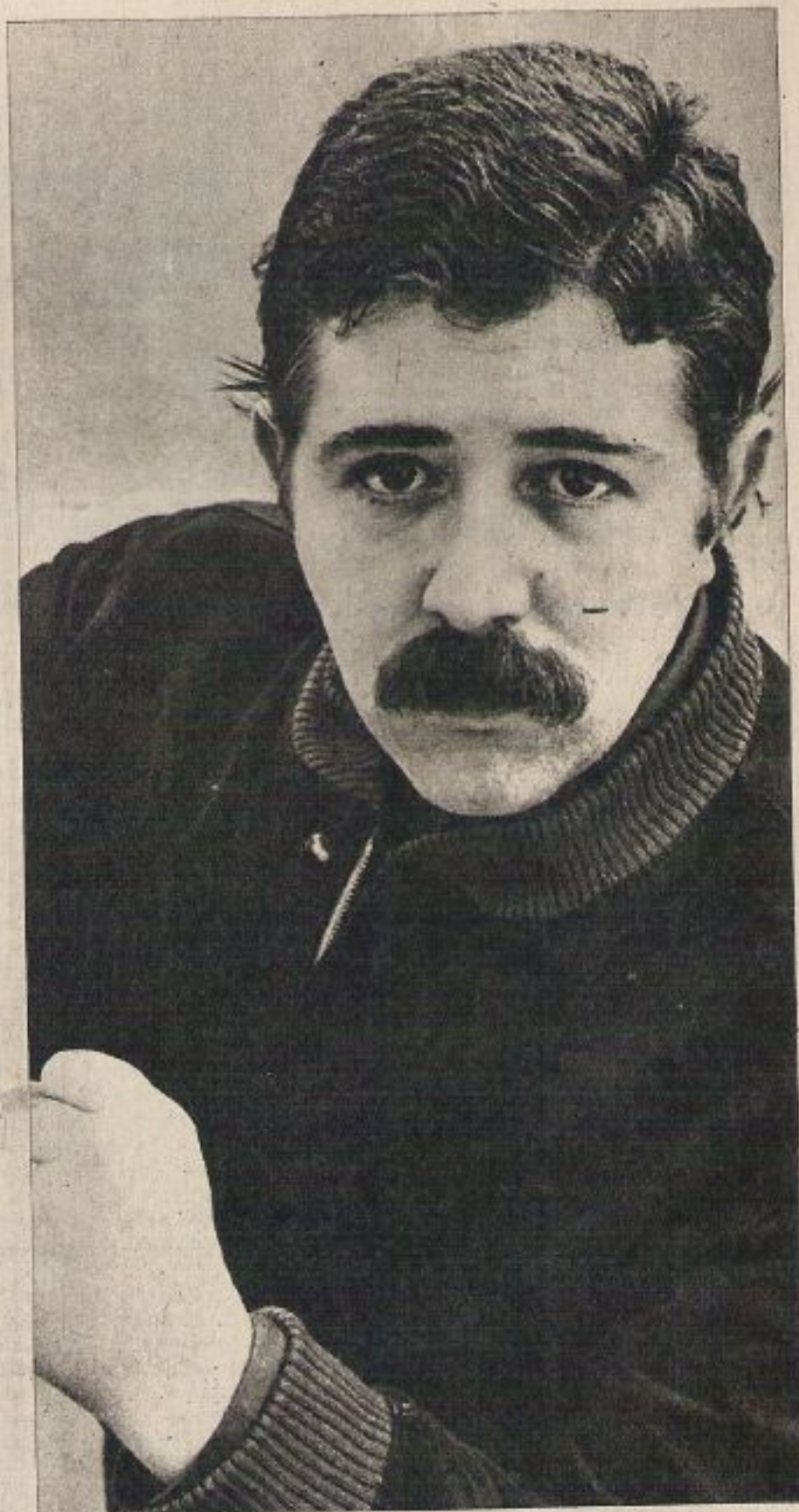
iba tomando poco a poco cuerpo. Y fue entonces cuando Lluís Serrahimà publicó, en el número de enero de la revista «Germinàbit», un artículo titulado «Ens calen cançons d'ara», auténtico manifiesto fundacional de la «nova cançó». Desde entonces, se suceden los hechos —algún nuevo disco, siempre bajo la socorrida fórmula de presentar versiones catalanas de los grandes éxitos internacionales del momento, generalmente en interpretaciones de algunos cantantes de gran popularidad; más y más contactos entre las personas interesadas, e incluso la participación de una canción catalana en la primera



edición del Festival de la Canción Mediterránea, en 1959... Poco más tarde, ya en 1961, Remei Margarit, Lluís Serrahima y Miquel Porter publican un pequeño cuaderno con media docena de sus canciones. Y Font Sellabona comienza a ser conocido ya como «el trovador de Catalunya», en intervenciones en diversos programas radiofónicos de aquellos años. La receptividad popular, a pesar de las especiales circunstancias del momento, era más que evidente.

Y también en 1961 —concretamente, los dos primeros domingos del mes de febrero de aquel año—, se celebran las primeras actuaciones públicas de cierta importancia. El local es la sede social del Centre Comarcal Lleidatà de Barcelona, y allí se reúnen unos pocos centenares de personas, que asisten a un par de audiciones de canciones catalanas de muy diverso estilo, cantada por intérpretes asimismo muy diversos. Meses más tarde, a finales de septiembre del mismo año, el mismo local será escenario de una nueva y muy interesante velada, a cargo de Josep Guardiola, Los Diavolos y Miquel Porter; en el transcurso de la sesión, por otra parte, se da a conocer un programa con diversos textos de canciones: «L'home del temps», de Andreu y Albert, «Noia que camines», de Serrahima y Porter, «Les floristes de la Rambla», de Porter, «Jo i el meu gat», de Re-

Joan Manuel Serrat y Francesc Pi de la Serra: dos «jutges» que han seguido caminos diferentes



JOAN
MANUEL
SERRAT

ara que
tinc 20
anys
el
drapaire
sota un
cirerer
florit
quan
arriba el
fred

CM 125
EDIGSA

ELS SETZE JUTGES

mei Margarit, «Tot sembla diferent», de Espinàs y Xicota, y las versiones de algunos importantes éxitos del momento —«Exode», «Les fulles verdes de l'estiu», «Orfeu negre», «El nostre concert», «Els nostres amors», «La clau de l'amor», «Maki», «Estiu», «Sí, sí, sí, sí», «Camps verds», «Romàntica», «Sense tu», «Arrivederci», «El fum cega els teus ulls», «Més enllà», «Quan la pluja comenci», «Desperta't, amor meu» y «Jo prego». La muestra, harto elocuente, recibe un amplio consenso por parte de los numerosos asistentes al acto, y da nuevas fuerzas a los entusiastas pioneros de la «nova cançó», hasta aquel entonces considerados por algunos como utopistas o, en lenguaje más vulgar, «somiatriutes»...



Los que no cantan, pero son imprescindibles: Oriol Martorell, Antoni Ros Merbà, Salvador Gratacòs y Jaume Picas

UNA ESPERANZA HECHA REALIDAD

Después de una década de los cuarenta con toda su tremenda carga de obligados silencios y soterradas labores heroicas, los años cincuenta representaron, para la lengua y la cultura catalanas, un lento, difícil y penoso despertar. Se llevó a cabo entonces todo un inmenso trabajo, se cimentaron las bases de todo un nuevo movimiento cultural que, aun con una inquebrantable voluntad de futuro, tenía como obligada norma fundamental la de conservar todo aquello que todavía quedaba en pie después del gigantesco naufragio colectivo acabado de vivir. De entre toda esa labor indesmayable y llena siempre de esperanzas, los hombres que esforzadamente pusieron las primeras piedras de la «nova cançó» se encontraron con muchas y muy importantes limitaciones. Limitaciones externas, es muy cierto, pero también alguna que otra sensible limitación interna. Porque en aquellos

difíciles primeros tiempos, fueron muchos, por desgracia, los que no confirieron al naciente movimiento toda la trascendencia que realmente poseía. A pesar de ello, las cosas fueron funcionando, poco a poco, sin prisas, pero sin pausa alguna, tomando como único punto de referencia el aprovechamiento posibilista de un gran fenómeno de la cultura de masas, cual es la canción, para dar a la lengua y la cultura catalanas un puente que le pudiera servir a la manera de enlace con todo aquel pueblo catalán que entonces —y en gran medida, aún ahora— se encontraba absolutamente mediatizado y condicionado por todos los factores externos de la cultura establecida —educación a los más diversos niveles, prensa, radio, televisión, cine, teatro, lenguaje oficial, e incluso libros y discos en muy alto porcentaje—, toda ella de expresión castellana. Por todo ello, ya desde un buen momento se planteó la «nova cançó» como un movimiento resistente,

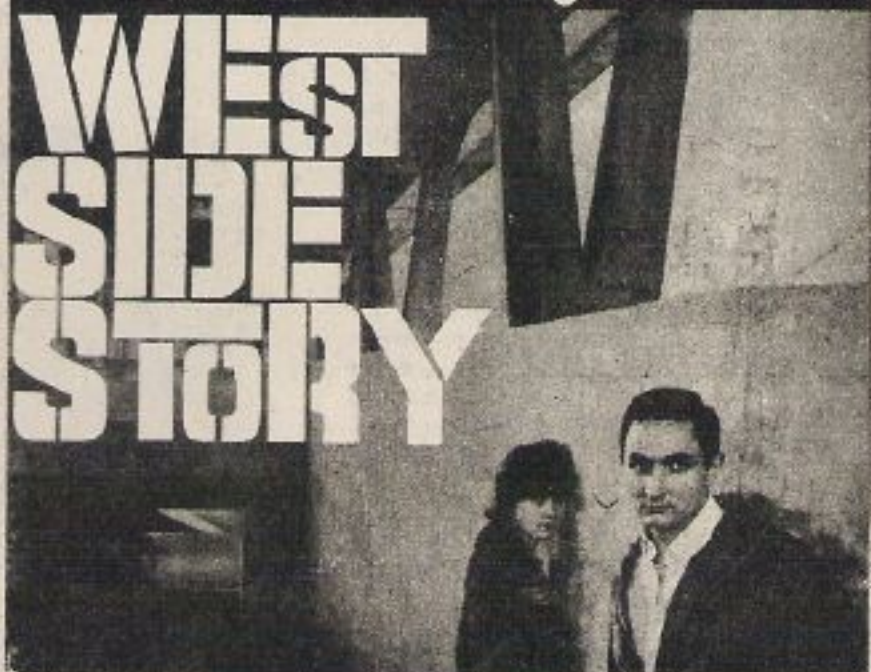
por cuanto en su mismo nacimiento partía de una reivindicación lingüística y cultural, y la planteaba, además, de una forma activa y responsable, diría yo que incluso militante, intentando encontrar soluciones urgentes a unos problemas no menos urgentes como los que, entonces prácticamente como en la actualidad, tenía planteados la cultura catalana.

El nacimiento de la «nova cançó» es un fenómeno que se produce por generación espontánea, al menos en gran medida, pero que surge también de unas muy concretas y particulares circunstancias de tiempo y lugar. En aquellos últimos años cincuenta, hacen asimismo su aparición en nuestro país diversos movimientos artísticos, culturales e intelectuales de sana intencionalidad crítica, que en conjunto hacen presagiar un posible primer cambio en la decoración política del entorno. Y esto es así, además, porque precisamente el propio entorno político inmediato, tras la superación del período autárquico precedente, presenta alguna mutación de importancia, que se deja sentir con cierta fuerza en el terreno de la política cultural —se deja relativamente a un lado toda la carga de intencionalidad ideológica uniformadora que había venido practicando insistentemente el sistema cultural establecido desde 1939, y aparecen a la luz pública algunas muy claras muestras de disconformidad, en un constante ir y venir de la permisividad... En este complejo y cambiante panorama general, evidentemente, la «nova cançó» es un fenómeno más en juego. Pero resulta que, por su misma especificidad —posiblemente, la canción sea el más importante de todos los movimientos de la cultura popular de aquellos años—, muy pronto queda demostrada la diferencia de la «nova cançó» en el contexto de la política cultural de nuestro país. Diferenciación no ya únicamente en cuanto a medio artístico utilizado para la comunicación, sino también diferenciación de lengua —lo cual, entonces y ahora, confiere ca-



Grau Carol: voz de primera hora

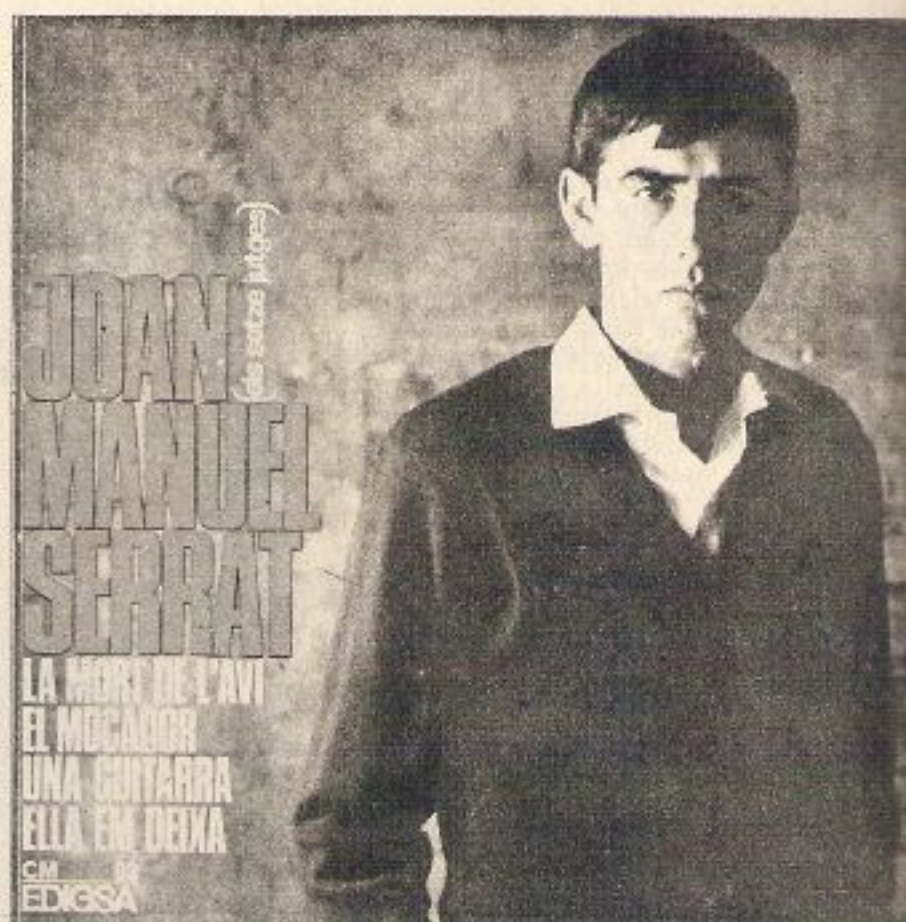
SALVADOR ESCAMILLA CANTA LES CANÇONS DE



West Side Story: una incorporación con la voz de Escamilla

racterísticas singularísimas a todo este movimiento, dándole su mayor fuerza popular y obligándole a un juego posibilista de no siempre positivos resultados.

En este sentido, el nacimiento y posterior desarrollo de la «nova cançó» no hubiese sido en modo alguno posible sin el apoyo inicial —apoyo, en muchas ocasiones, indiscriminado, inquebrantable y total, a prueba de todas las decepciones y de todos los fracasos— de amplias zonas de la burguesía catalana, y más concretamente quizá de la pequeña y mediana burguesía nacional. Un fenómeno tan importante como el de la «nova cançó» no hubiese podido llegar a tomar definitiva carta de naturaleza pública sin este decidido y entusiasta apoyo inicial de la burguesía. Y es que, como acertadamente señala Angel Casas en su interesante libro «45 revoluciones en España (1960-1970)»: «La «nova cançó» nació burguesa porque era ésta la única condición que le podría permitir en los primeros años sesenta acceder a los órganos de difusión, y no precisamente por sí misma o por su significación, sino por el peso específico de sus propios inventores en otros campos culturales, artísticos y profesionales. La «nova cançó», como primera explosión de un fenómeno de normalización de la canción cantada en catalán, surgió aisladamente y como fruto de una idea preconcebida de ampliar los círculos de utilización del idioma catalán más allá del ámbito familiar, más allá del ámbito folklórico oficialista que mostraba periódicamente el idioma como una curiosidad «vernácula», sana por lo in-



Serrat, mucho Serrat: de la Cançó de matinada a La mort de l'avi

colora, inodora e insípida, más allá de los archivos, museos y estampitas».

En aquel primer intento de crear una manifestación auténticamente popular al servicio de la lengua y la cultura catalanas, se comenzó con unos pocos hechos aislados, aparentemente sin importancia alguna, y casi todos ellos de raíz fundamentalmente burguesa. La primeras reuniones, por ejemplo, se celebraron siempre, o casi siempre, en casas privadas y en locales de índole típicamente burgués, pertenecientes a entidades artísticas, culturales e incluso eclesiásticas. A pesar de todo ello, ya desde un buen principio quedó meridianamente expresada la voluntad de crear una «nova cançó catalana» que verdaderamente pudiera servir a modo de instrumento de difusión y sensibilización popular frente a los problemas que tenía planteados la lengua catalana, la cultura catalana y, por extensión, el pueblo catalán.

Y LA CANCIÓN, AL VIENTO

1962 representa ya la cristalización definitiva de unas esperanzas y unos deseos largamente acariciados durante los años anteriores. Por un lado, se siguen celebrando reuniones privadas y se siguen manteniendo incesantes contactos entre los diversos grupos iniciadores, que de esta manera pueden dar forma a una acción conjunta y paralela, de importancia más que evidente durante los próximos tiempos. Por otro lado, comienzan a menudear ya las actuaciones públicas —en especial, ni que decir tiene, las de Els Setze Jutges, que se constituyen en elementos definitivos e imprescindibles en toda la evolución inicial del movimiento, pero sin que esto nos pueda hacer

olvidar la interesante labor desplegada por otros intérpretes y grupos de menos importancia. Las actuaciones iniciales se celebran, como ya queda dicho, en asociaciones artísticas, culturales y religiosas, de manera poco menos que amistosa y alejada de todo posible profesionalismo, pero el público acude a las distintas veladas con entusiasmo.

Els Setze Jutges —formados ya entonces por Miquel Porter, Remei Margarit y Josep Maria Espinàs, sus tres miembros formadores, más Delfi Abella y Francesc Pi de la Serra— traban conocimiento, gracias a Joan Fuster, Eliseu Climent, Josep Maria Macip, Enric Gispert y otros con un joven universitario valenciano, Ramon Pelegrero i Sanchis, y se entusiasman ya de entrada con sus canciones, sencillas y primitivas, pero llenas de toda una tremenda fuerza poética y un incontenible poder de comunicación a nivel popular. Ramon Pelegrero viene entonces a Barcelona, y canta por vez primera en nuestra ciudad en la literaria «nit de santa Llúcia», cosechando un éxito histórico. Desde entonces, desde aquella primera y ya bastante lejana actuación barcelonesa de Pelegrero —hoy en día todos le conocemos y admiramos como Raimon—, la «nova cançó» entra ya en toda una nueva echo más decidida y, por encima de todo, mucho más importante etapa. Una etapa fundamentalmente multencionada en todos los sentidos. Una etapa, en fin, mucho más diversificada en los planteamientos. Porque, si muy probablemente sin aquellos pioneros de años anteriores, y sin Els Setze Jutges, la «nova cançó» no hubiese llegado a existir, es evidente que sin Raimon no hubiese logrado romper las barreras más importantes que



ha ido encontrando constantemente a lo largo y a lo ancho de toda su ya extensa historia pública.

Porque la diversificación, aun dentro de una determinada línea de actuación conjunta, se hizo ya clara y evidente desde un buen principio. Tal vez uno de los ejemplos más elocuentes y significativos al respecto nos venga dada por los primeros discos publicados ya dentro del catálogo de Edigsa —aquella tan deseada primera editora dedicada por entero a los discos de canción catalana, alrededor de la cual las gentes de la «nova cançó» vivieron sus primeros años, dentro de un entusiasmo y decidido espíritu de colaboración que fue diluyén-

reflejaría asimismo en las ediciones que se sucederían durante todo aquel 1962, lleno ya de espléndidas realidades para la «nova cançó»: discos de Els Setze Jutges —junto al ya citado Josep Maria Espinàs, también las primeras grabaciones de Remei Margarit, Miquel Porter, Delfí Abella y Francesc Pi de la Serra—, y discos de Raimon —aquel ya histórico y memorable «Al vent», «La pedra», «Som» y «A colps»—, y discos de Grau Carol y Salvador Escamilla, y de Ruy Ventura y su conjunto —éste, publicado bajo sello Columbia—, y discos infantiles, como «Canem i juguem»... E incluso, a la manera de recuerdo discográfico de la catalanidad



Escamilla dio, en la radio, una dimensión más popular a la «cançó»

dose con el tiempo— y en la primera actuación pública de auténtica envergadura social. Los primeros discos publicados por Edigsa aparecieron en el mercado del Día del Libro de 1962: «Espinàs cantà Brassens» y «Grau Carol i Orquestra». Quedaba ya clara, en consecuencia, la diversidad que se planteaba incluso en aquellos primeros tiempos, revelada con el solo enunciado de los títulos de los discos. Y aquella misma diversidad inicial se

de las italianas tierras de Alguer—se publica también un interesante microsurco titulado «Cançons de l'Alguer». Todo esto, que hace referencia exclusivamente a la edición discográfica, se amplía y ejemplariza al máximo con el primer festival diversificado que la «nova cançó» presenta en el barcelonés Fórum Vergés, a mediados de diciembre del mismo 1962, y en el que actúan, junto a la totalidad de Els Setze Jutges de entonces —esto es,



Los primeros discos de dos «jutges»: Guillermina y Pi.



Miquel Porter, Remei Margarit, Josep Maria Espinàs, Delfí Abella y Francesc Pi de la Serra—, personas tan dispares como Raimon, Enric Vilaresau, Jaume Armengol, Salvador Escamilla, Pere Cervera y Grau Carol, todos ellos presentados por Jaume Picas. La diversidad de estilos, personas, intencionalidades y calidades queda ya desde entonces palmariamente demostrada. La «nova cançó» surge también con unas nobilísimas aspiraciones de llegar a conseguir una notable mejora cualitativa de la canción que entonces se escucha en el país, pero priva por

encima de todo, justificadísimamente, un espíritu totalizador y conciliador. Todo sirve para el logro propuesto. Cualquier persona, cualquier estilo, cualquier intencionalidad, cualquier canción es buena para acceder a la consecución del objetivo propuesto. Todo esto, claro está, como medida primera e inicial; luego, algunos años después, cuando la «nova cançó» será ya un hecho público y plenamente responsable, totalmente ampliado y diversificado, se impondrán otras medidas más restructurativas, precisamente guiadas por el mejor y más eficaz logro de los objetivos planteados. La «nova cançó», ya desde sus primeros momentos, presenta diversas alternativas, diversas posibilidades. El hecho es éste, y considero que, a bastantes años vista, ha demostrado que resultó muy positiva aquella diversificación inicial, apenas in ninguna limitación, como más tarde resultó asimismo muy útil cerrar y estrechar filas al máximo. En determinadas circunstancias, lo único verdaderamente importante es ganar las batallas más inmediatas. Y se ganaron entonces, como nos lo demuestra la buena realidad de nuestros días.

Evidentemente, la «nova cançó» se encontraba limitada por todos los factores externos ya mencionados con anterioridad. La ausencia de unos mínimamente normales medios de comunicación de masas auténticamente catalanes, imposibilitaba en gran medida el éxito inmediato de la aventura iniciada. De todas maneras, gente hubo en estos medios que comprendió la trascendencia de la «nova cançó» y ayudó a que pudiese llegar al gran público. Entre esta gente, Joaquín Soler Serrano desarrolló una labor de gran importancia; su trabajo, decidida y estusiasta, fue inmensa. A través de sus espacios radiofónicos, los mejores y más populares de la radiodifusión barcelonesa de aquella época, la «nova cançó» encontró también su mejor y más popular medio de divulgación masiva. Josep Maria Espinàs, Remei Margarit, Miquel Porter, Francesc Pi de la Serra y Raimon —este último, incluso con una actuación multitudinaria junto a Gilbert Becaud, en el Palacio Municipal de Deportes, auténtica demostración pública y espontánea de solidaridad con todo cuanto ya entonces era y representaba la «nova cançó»— encontraron en Joaquín Soler Serrano a uno de sus mejores y más fieles difusores públicos.

La «nova cançó» pudo encontrar cabalmente a su público, al pueblo catalán, a través de aquellos primeros programas radiofónicos, a través de aquellas primeras actuaciones de talante ya eminentemente popular, donde junto a los que podríamos denominar «amics i coneguts», se advertían también numerosos rostros nuevos y anónimos, destinatarios auténticos de aquellas nuevas canciones nacientes. Y aquel público, cada vez más numeroso, cada vez más amplio, cada vez más diversificado,



fue el que hizo posible que la realidad llegase a superar incluso con creces, en calidad, en cantidad y en tiempo, los propósitos más optimistas de los iniciadores del movimiento. Porque la «nova cançó», convertida ya en fenómeno público y vivo en 1962, logró ampliarse y popularizarse de manera definitiva en 1963. Fue precisamente aquel año cuando, a los nombres ya hasta entonces conocidos, se incorporaron otros que iban a tener también notable importancia en la evolución posterior: Els Setze Jutges se ampliaron con un par de nuevos componentes —Enric Barbat y Xavier Elies— hizo su aparición el primer conjunto músico-vocal de la «nova cançó», «Els 4 Gats» formado alrededor de Francesc Pi de la Serra, y las memorables sesiones denominadas Matinals de

un solo momento, por culpa de los consabidos incordios burocráticos y/o anónimos. Al mismo tiempo, no obstante, la prensa catalana —y, de un modo mucho más concreto, determinadas publicaciones catalanas, de entre las que cabe destacar particularmente «Serra d'Or», «Destino», «Diario de Barcelona», «La Vanguardia Española», «Imagen y sonido» y «Cataluña Exprés»— se ocuparon de una manera cada día más amplia y elogiosa de todo aquel fenómeno tan curioso y extraño, surgido fuera de los normales medios de expresión, pero profundamente enraizado en el pueblo catalán.

Y siguieron proliferando los cantantes y los grupos, como el badalonés Grup Estrop, como la cantante Magda, como tantos y tantos otros más. Y se celebra el I Concurs de la Cançó de Paret Delgada-La Selva del Camp. Y se celebra asimismo la primera convocatoria del Premi del Disc Català, en L'Ametlla del Vallès, y Josep Maria Espinàs vence en la votación definitiva a Raimon tras una muy dura pugna en el seno del jurado. Y Els Setze Jutges, que no llevan aún más que año y medio de existencia, celebran su actuación número cien, buena demostración de la incesante labor desplegada durante aquellos últimos meses por tierras catalanas, en una tarea callada, silenciosa y de gran mérito, que se revelaría de una fecundidad impresionante.

Y llega «Se'n va anar...»

De todas maneras, el hecho verdaderamente decisivo para la historia de la «nova cançó» tuvo lugar los días 20, 21 y 22 de septiembre de 1963, con motivo de la celebración de la quinta edición del Festival de la Canción Mediterránea, certamen organizado en la Ciudad Condal por Radio Nacional de España de Barcelona y Televisión Española, con el patrocinio del Excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad. El Festival de la Canción Mediterránea surgió el mismo año que el Festival de Benidorm, dentro de la fiebre festivalera del momento, provocada por los grandes éxitos que llegaban de San Remo. No obstante, el certamen barcelonés contaba con una muy importante baza cara a una mayor difusión popular: era retransmitido íntegramente por la importante cadena de la radiodifusión estatal y por TVE. En 1959, en su primera edición, fue la canción italiana «Binario» la que se proclamó vencedora, en interpretación de su propio autor, Claudio Villa, y de Nilla Pizzi. En 1960, Xipgna aghapi mou», una canción helena de indiscutible calidad, fue la que se proclamó finalmente vencedora, en las voces de Nana Moskouri y Aleko Pandas. En 1961, fue Robert Jeantel el triunfador, cantando su composición «Dans le creux de ta main». La cuarta edición, en 1962, resultó sumamente escandalosa y popularizó definitivamente el certamen: «Nubes de colo-



Un nombre a recordar: Miquel Xicota. En la foto, entre Jocelyne Jocy y María Cinta.

Romea-Show, en las que actuaron indistintamente desde la totalidad de Els Setze Jutges hasta Raimon, pasando por cantantes melódicos, conjuntos y grupos, e incluso algunos actores teatrales... Todo aquello contribuyó poderosamente a que el todavía naciente movimiento de la «nova cançó» alcanzara rápidamente caracteres mayoritarios, aun cuando los obstáculos, múltiples, importantes y a menudo prácticamente insalvables, no faltaron ni en



res», una canción de Algueró Jr. y Guijarro, se proclamó vencedora en las voces de Monna Bell y José Guardiola, pero luego resultó que los votos recogidos en las urnas esperaban largamente a la capacidad total del local, y ello obligó a la Dirección General de Radiodifusión y Televisión a anular la votación pública falsificada y declarar vencedora a las diez canciones finalistas, anuncio éste que hizo Federico Gallo, hoy gobernador civil y entonces popular locutor de radio y televisión, tras pasar sus apuros por las protestas del respetable... Aquella noche en el Palacio Municipal de Deportes de Barcelona catapultó definitivamente a la fama al Festival de la Canción Mediterránea.

Y fue justamente entonces cuando los hombres de la «nova cançó» se sintieron ya seguros y decidieron probar suerte. Josep Maria Andreu y Lleó Borrell, autores que están suministrando buen número de canciones de corte bailable y popular a los intérpretes de la «nova cançó», presentan una canción suya a concurso: «Se'n va anar». La canción es aceptada y entra en la competición. La cantarán Raimon y Salomé. Salomé es entonces poco menos que una cantante desconocida, y Raimon se ha convertido ya, sin lugar a dudas, en la mejor y más importante personalidad de la «nova cançó», en el exponente máximo del movimiento. Para Salomé, que ya en la edición anterior cantó «La muralla de Berlín», participar en el Festival constituye algo absolutamente lógico y normal. A Raimon, por contra, el hecho le viene muy cuesta arriba, y únicamente acepta tras laboriosas discusiones, convencido de que, como ha señalado Angel Casas, «podría dar la significación precisa al hecho de la participación, no de una canción catalana, sino de un producto de la «nova cançó» en el Festival a celebrar», porque «si Guardiola con su voz bien timbrada y su serenidad escénica entonaba aquello de «Se'n va anar en un dia molt clar, jo no sé si a una terra llunyana» («Se fue en un día muy claro, no sé si hacia una tierra lejana...») la cosa no pasaría de ahí, pero si era Raimon quien subrayaba la frase, la «nova cançó» alcanzaría una dimensión popular que no había obtenido aún en sus años de lucha. Era la oportunidad de meter el fenómeno incipiente a través de los canales normales de difusión vedados hasta aquel momento».

Por vez primera, en efecto, la «nova cançó» entra de lleno en los difíciles y enmarañados engranajes del mundo comercial e industrial de la canción. Y aquella primera experiencia resultará decisiva para todo el desarrollo inmediatamente posterior del movimiento. Porque, y cito una vez más a Angel Casas y su interesante trabajo antes mencionado: «La sorprendente noticia de que Raimon participará en el Festival defendiendo una canción catalana titulada «Se'n va anar» corre como la

pólvora entre los seguidores de la «nova cançó», sabedores de que tal participación significa la consiguiente aparición ante las cámaras de Televisión Española. Todo el mundo —en Cataluña, claro— comienza a ser consciente de que un triunfo de «Se'n va anar» significa algo más que un triunfo local, significa la explosión de un movimiento que ha trabajado al margen durante mucho tiempo. Curiosamente, el mostrarse a favor o en contra del triunfo de una canción tan inocua como la de Andreu y Borrell trae consigo una afirmación. No es posible una matización de tipo musical: o se está con la «cançó» o se está en contra. Y estar en contra, en pleno 1963, significa apoyar la canción española —también curiosamente firmada por dos catalanes, pero que nada tienen que ver con la «nova cançó», como son Isidro Sola y Carlos Laporta— que lleva el sugerente título de «Paz». El resto de canciones participantes harán el papel de comparsas. Es —dicen algunos con el afán de buscar comparaciones entendibles— como enfrentar en Barcelona al Barça y



«Fans» en el aeropuerto: para Serrat (arriba) y para Queta & Teo





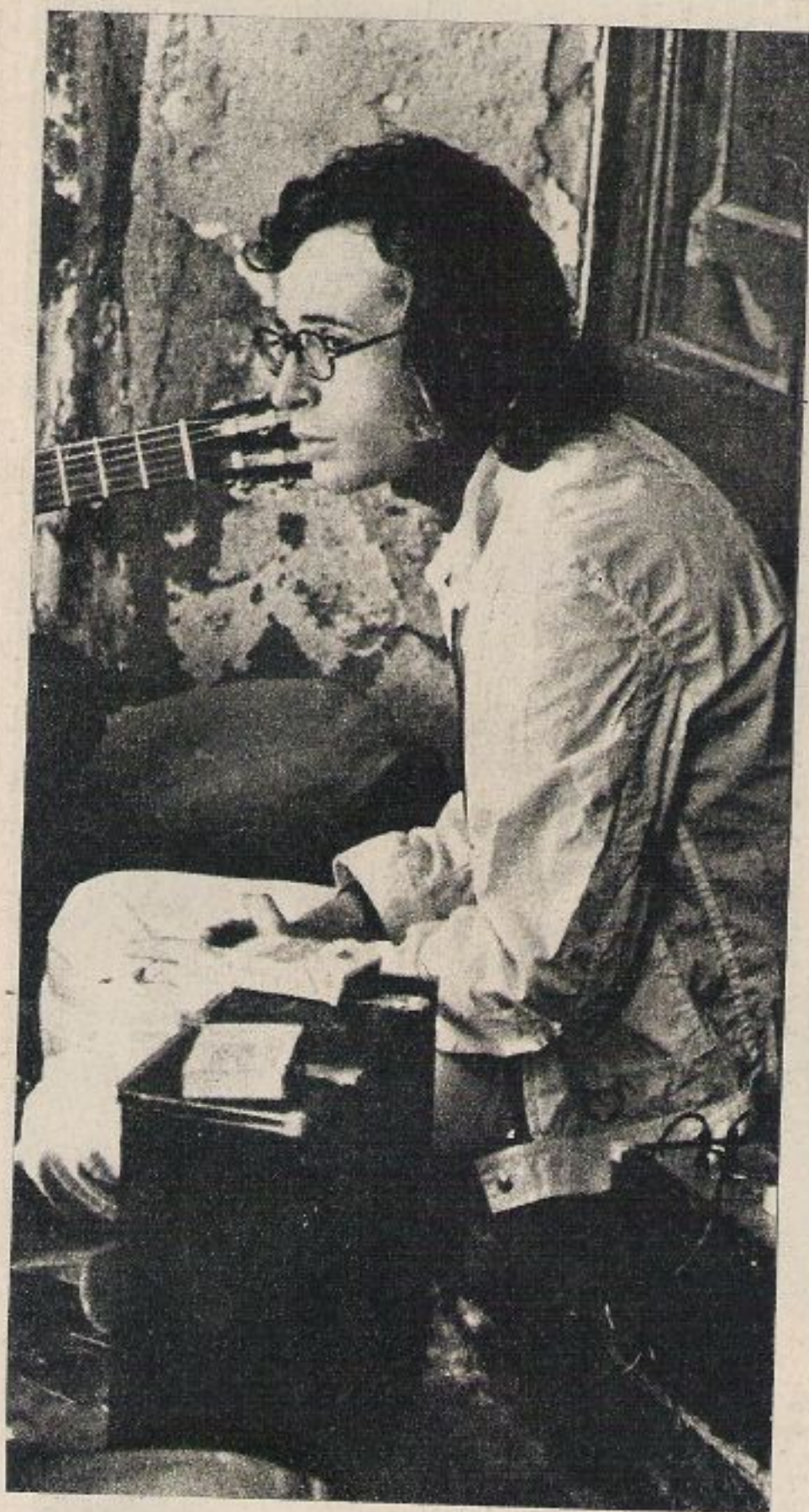
Núria Espert y Antoni Ros Marbà: la actriz canta y el director dirige en otro plano del que le es habitual.

el Español («Se'n va anar» y «Paz», respectivamente), aunque con una mayor profundidad en la radicalización de las posturas».

De esta manera, ante un público muy amplio y diverso como es el que llena hasta los topes el Palacio de las Naciones de Montjuïc, y también ante las cámaras de Televisión Española y los micrófonos de Radio Nacional de España, la «nova cançó» juega sus cartas a fondo. Y gana. «Se'n va anar», de Josep Maria Andreu y Lleó Borrell, interpretada por Salomé y Raimon, triunfa y es proclamada vencedora de la quinta convocatoria del Festival de la Canción Mediterránea.

El triunfo de «Se'n va anar» constituyó, mucho más que el reconocimiento a la calidad intrínseca de la canción —una calidad, todo hay que decirlo, muy estima-

ble, poética y musicalmente, dentro de las coordenadas habituales en los festivales de canción de aquella época—, sino un auténtico plebiscito popular en favor de la «nova cançó». En este sentido, es evidente que «Se'n va anar» representa el hito más decisivo e importante de toda la primera historia del movimiento, con una trascendencia mucho mayor que la que pudieron llegar a representar, pongo por caso, las primeras actuaciones públicas, las primeras ediciones discográficas e incluso aquel todavía reciente primer disco de Raimon convertido ya en gran éxito de ventas y que podía escucharse incluso en los «juke-boxes»... Evidentemente, sin todas y cada una de aquellas entusiastas obras iniciales, no hubiese podido llegar a convertirse en realidad el triunfo de «Se'n va anar», pero no es menos cierto tampoco



Enric Barbat, «jutge»

que sin el gran éxito de «Se'n va anar» la «nova cançó» no se hubiese podido desarrollar de forma tan amplia, rápida y contundente. Como mínimo, la evolución hubiese sido mucho más lenta y costosa, y las cosas, ahora, serían muy distintas de cómo son en realidad.

Todo esto, que en estos momentos nos es fácil comprobar gracias al tiempo transcurrido desde entonces, ya en aquel mismo momento se vio con meridiana claridad. Tras el triunfo de «Se'n va anar», se multiplicaron y sucedieron incesantemente las solicitudes de actuaciones, festivales y recitales, particularmente por cuanto hacía referencia a Raimon, pero también, a la manera de ex-

tensión lógica y natural, para con todos los restantes componentes de la «nova cançó». Y del mismo modo que se multiplicaron y sucedieron sin cesar las actuaciones y todas las posibilidades de difusión, se advirtieron también, paralela e inmediatamente, los primeros y mayores obstáculos de orden burocrático. El éxito, evidentemente, había trascendido a los más altos y diversos niveles de la vida nacional. La «nova cançó» era ya una esperanza hecha realidad, una canción al viento. De todas formas, las cartas ya estaban echadas y jugadas. La «nova cançó», por más que pudiera disgustar a algunos —los mismos, probablemente, que hasta 1967 la mantendrían discriminada y marginada en las selecciones previas del propio Festival de la Canción Mediterránea—, se aparecía ya en aquellos momentos como un movimiento con mucho ímpetu, con mucha fuerza. Con un carácter poco menos que irreversible. Y la canción, al viento.

LOS LIMITES DEL POSIBILISMO

Cuando, en los difíciles y duros años cuarenta y cincuenta, un puñado de personas entusiastas e inquietas comenzó a plantearse la conveniencia, y hasta cierto punto incluso la necesidad, de dar con un medio de expresión auténticamente popular que estuviera al servicio de la lengua y la cultura catalanas, las cosas se presentaban dentro de todo un ambiente desesperanzado y sombrío, que no invitaba precisamente a los sueños triunfalistas o utópicos. Ciertamente, la realidad de cada día no era muy satisfactoria ni permitía plantea-



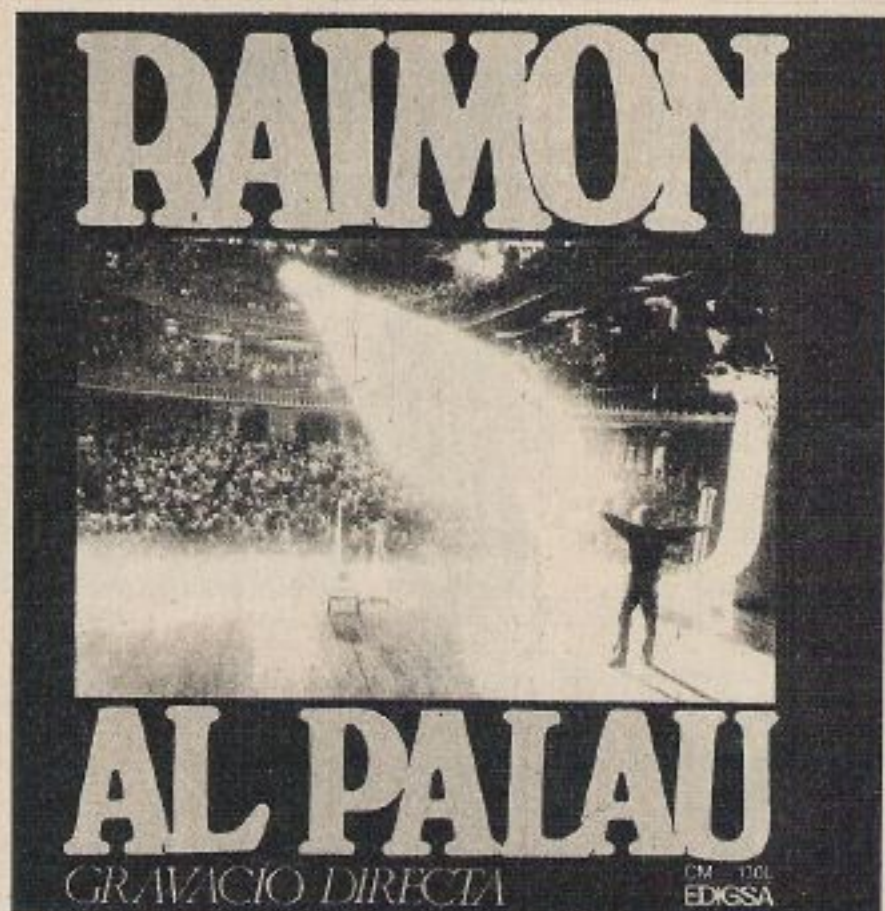
MAGDA

jo sé molt bé — milord
himne a l'amor
jo no em planyo de res
edith pias

La Magda de Si un dia sóc terra canta éxitos de la Piaf.



mientos excesivamente optimistas. De todas formas, poco a poco fueron mejorando las cosas, el panorama general se agilizó un tanto, y las posibilidades fueron creciendo también de forma paulatina. Las esperanzadas y casi utópicas ideas de los años cuarenta y cincuenta comenzaron ya a dar sus primeros frutos de importancia en los últimos años de la segunda de las citadas décadas, y fue toda la cultura catalana la que, en un esfuerzo gigantesco, fue recobrándose del desastre sufrido y, quemando una etapa tras otra, inició una recuperación que se extiende prácticamente hasta el momento pre-



El Palau fue sede de grandes éxitos de la «nova cançó»

sente. La «nova cançó», idea inicial y tímidamente expresada tan sólo en reuniones privadas, fue también concretándose en realidades con indiscutible fuerza, y fueron lográndose lentamente los objetivos propuestos desde un buen principio. Y el éxito llegó —e incluso, si se me permite emplear la tan socorrida frase—, llegó tan pronto que sorprendió incluso a la propia empresa, a aquella empresa inconexa y no formulada, en la que estaban comprometidos muchos y muy importantes personajes de la vida artística, cultural y cívica de este país nuestro. Al fin, y después de denodados esfuerzos y de muchos tropezones de evidente importancia, las obras comenzaron a perfilarse de manera más coherente y homogénea. Y el triunfo de «Se'n va anar» representó ya el definitivo respaldo público y popular, el auténtico espaldarazo promocional para «nova cançó» que hasta aquel mismo momento había vivido constantemente a precario, desarrollándose siempre al margen de los canales

normales de difusión comercial y pública. Como se diría en televisiva frase de aquella época, el Festival de la Canción Mediterránea, en su quinta edición finalizada el 22 de septiembre de 1963, constituyó el verdadero «salto a la fama» de todo aquel movimiento, inexistente tan sólo cinco años atrás.

No obstante, el triunfo de «Se'n va anar» representó para la «nova cançó» —un movimiento cultural y artístico nacido conscientemente fuera de los engranajes normales de la cultura establecida, y por consiguiente fuera también de todos los cauces habituales de expresión pública—, además del definitivo refrendo popular y masivo por parte del pueblo catalán, la primera prueba de fuego. Efectivamente: la «nova cançó», planteada ya desde sus mismos principios como un instrumento al servicio de la lengua y la cultura catalanas, se encontraba entonces ante una situación de evidente trascendencia: entrar o no en el juego, aceptar o rechazar todo cuanto supone el complejo engranaje del sistema cultural establecido, de los habituales medios de expresión pública, de los normales medios de la industria discográfica de talante exclusivamente comercial y mercantilista... Esto se planteó ya entonces, hace más de diez años, de una manera muy clara y rotunda. Y se planteó muy especialmente de cara al cantante triunfador: Raimon. Desde ventajosos contratos para actuaciones en locales públicos a la moda, pasando por la posibilidad de actuaciones en Televisión Española y cien mil posibilidades más por el estilo, todo se llegó a plantearle en aquellos momentos. Todo, ni que decir tiene, con sus condiciones tajantes y claramente marcadas, y aquellas condiciones tajantes y muy claramente marcadas exigían en definitiva, renunciar a lo que en verdad era y representada no sólo por el propio Raimon, sino el conjunto de la «nova cançó». Lo que ésta representaba entonces, lo que representó ya desde sus mismos inicios, lo que debe seguir representando siempre: fidelidad a un país concreto, a su lengua, a su cultura y a su pueblo, la desesperada lucha por encontrar las perdidas señas de identidad colectiva. Y Raimon —y con él, prietos cual una piña, todos cuantos en aquellos momentos formaban parte de la «nova cançó»— supo escoger.

Aquella primera y decisiva prueba de fuego que tan inteligentemente supo atravesar el movimiento de la «nova cançó», marca con su clara impronta todo su más inmediato futuro. De forma clara y tajante, como lo exigen las mismas circunstancias especiales del momento, las gentes de la «nova cançó» han escogido y saben todas las consecuencias que traerá consigo esta elección. Incluso dentro de la natural incoherencia interna de un grupo tan heterogéneo como es el de los iniciadores de la «nova cançó» —a decir verdad, en todo



el presente trabajo vengo utilizando el término en una acepción muy amplia, como si se tratara de un movimiento compacto y uniforme, cuando en realidad siempre se ha tratado de un conjunto de individualidades muy diversas, con actitudes y posiciones asimismo muy diversificadas—, quedó claro un principio básico y fundamental: la «nova cançó» tenía razón de ser, y era preciso mantener esta fidelidad esencial, fuera de lo cual todas las opciones individuales eran posibles en el seno del movimiento. Porque el posibilismo, jugado con inteligencia, tacto y suerte con «Se'n va anar», tiene también sus riesgos, tiene también sus límites, que conviene traspasar únicamente cuando se sabe a ciencia cierta que el resultado será positivo.

El mismo día del espectacular triunfo de «Se'n va anar», una nueva voz se incorporaba al grupo de Els Setze Jutges. Se trata de Guillermina Motta, por aquel entonces estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona. Muy poco después surgiría una nueva componente femenina del grupo pionero la valenciana Maria del Carme Girau. Paralelamente, dentro de un ambiente de crecimiento cada día más evidente, se producían incorporaciones al movimiento general de la «nova cançó», como pueden ser las del capuchino Pare Ladislau d'Easo y las de Magda, Maria Cinta, Jordi Barre, Pere Riera, Els 4 Z, Els Tres Tambors, Martí Llauredó, Dúo Ausona, Els Xerracs, Núria Feliu, Queta & Teo... La diversificación interna, como es obvio, se acentuaba a ojos vista, a la par que aumentaban constante y progresivamente los seguidores del movimiento. En las actuaciones y festivales —se celebraban ya entonces en gran número, pero aún eran más los que no podían tener lugar, y no precisamente por culpa de los cantantes o las empresas, sino a causa de los más que habituales impedimentos de índole burocrática y administrativa— se advierte con claridad que el público crece y aumenta con gran rapidez, en un fenómeno difícilmente comprendido si se tiene en consideración la casi total ausencia de campañas publicitarias al respecto, pero más que explicable por la identificación sentimental, por la carga emotiva, cívica y testimonial de aquellas «noves cançons», en más de un caso de apariencia absolutamente intrascendente y banal. Y junto a un público entusiasta y fiel, prácticamente el mismo que había hecho posible el nacimiento de la «nova cançó», arribaba también toda una nueva gente, no menos fiel o entusiasta. De aquella manera, el movimiento no era ya únicamente una realidad palpable y poco menos que irreversible, sino que estaba llegando a conseguir lo que se había proyectado en los difíciles y duros años del obligado silencio comunitario.

CANCIONES DE UN TIEMPO, DE UN PAIS

Raimon, convertido ya por aquel entonces en el in-



Maria del Carmen Girau vino de València. Queta & Teo, de Mallorca



discutido e indiscutible exponente máximo de la «nova cançó», fue justamente considerado también como la revelación del año discográfico, premiándose en este apartado su primera producción discográfica en la octava convocatoria del Gran Premio Nacional del Disco, certamen de alcance y repercusión peninsulares, que de esta forma se suma también al reconocimiento público de la «nova cançó». Prácticamente al mismo tiempo, el joven cantautor valenciano inicia una interesante cola-



boración semanal en las páginas del semanario barcelonés «Destino»: «La columna de Raimon». Y sus canciones sin perder nunca su fuerza original y primitiva, van concretándose más y más, definiendo todo un nuevo estilo, claramente relacionado con algunos de los mejores creadores franceses de la época en cuanto a temática, pero con unas poco menos que indefinibles características singulares en cuanto a concepción poética, musical y, más aún tal vez, interpretativa —Joan Fuster, en una de sus lúcidas y penetrantes frases, definiría el estilo raimoniano como «crits metafísics»... Por otra parte los mismos títulos de sus nuevas canciones de entonces —«Diguem no», «D'un temps, d'un país»...— dan testimonio del nuevo y más claro rumbo que poco a poco va tomando ya entonces todo un grupo de la «nova cançó», que no se conforma ya únicamente con cantar en catalán, sino que desea utilizar esta lengua como medio de expresión pública de los más importantes y urgentes problemas colectivos que aquejan al pueblo catalán.

Junto a toda esta nueva orientación e intencionalidad de algunos de los componentes del movimiento, por

otra parte cada día más diversificado, la «nova cançó» se desarrolla a una velocidad verdaderamente inusitada y sorprendente. Se incorporan entonces nuevos cantantes y nuevos grupos, crece una vez más el número de seguidores y, como lógica consecuencia, aumenta a ojos vista también el número de actuaciones, festivales y recitales: se consiguen, en fin, muchas cosas que tan sólo un año atrás, antes del histórico triunfo de «Se'n va anar», parecían francamente inimaginables y utópicas. Por encima de todo, empero, aquel período se caracterizó por una clarísima voluntad de servicio al país, a su lengua y a su cultura, por parte de los más cualificados exponentes de la «nova cançó». El trabajo por aquel entonces desplegado fue, fundamentalmente, de captación de nuevos sectores populares, particularmente en comarcas, dentro de aquella línea de afán divulgador que siempre había presidido las actividades del movimiento desde su misma fundación. Se sucedían, por tanto, las actuaciones por tierras catalanas, y muy en particular Els Setze Jutges contribuyeron a esta importante labor con gran número de actuaciones. Se quemaron las etapas día a día, momento a momento, y se sucedieron también



Guillermina Motta, después: bastante después de que, el día del triunfo de Raimon y Salomé, se sumara a la «nova cançó»



los éxitos y las adhesiones populares, a pesar de las incomprensibles reticencias de algunos que lógicamente debían apoyar al movimiento y a pesar también de los constantes y cada vez mayores obstáculos externos que los componentes de la «nova cançó» fueron encontrando en su cotidiano trabajo, planteado ya, en más de un caso, a nivel de dedicación prácticamente exclusiva.

Si en los primeros tiempos las actuaciones solían celebrarse casi siempre en locales muy reducidos, casi privados o pertenecientes a entidades artísticas, culturales, recreativas y/o religiosas, todo el período inmediatamente posterior al triunfo de «Se'n va anar» marcó el acceso definitivo a los grandes teatros y locales públicos, tanto en Barcelona —no sólo en el teatro Romea o en el Casino de l'Aliança del Poble Nou, sino también en el mismo Palau de la Música Catalana— como en la práctica totalidad de las poblaciones catalanas de importancia —en Reus, en el teatro Fortuny, en Sabadell, en La Faràndula; y en todos los más grandes locales, desde Perpinyà hasta Tarragona pasando por Gerona, Lérida, Terrassa, Mataró... Por otra parte, de manera paralela, la «nova cançó» consiguió entonces una ventana abierta en la decana de las radioemisoras nacionales, Radio Barcelona, merced a que Salvador Escamilla pasó a realizar el popular programa diario «Radio-Scope», mediante el cual y a lo largo de algunos años, llegó a prestar algunos importantes servicios divulgadores al ya tan crecido movimiento. También por aquel entonces, y asimismo como consecuencia del triunfo de «Se'n va anar» y la consiguiente consolidación definitiva de la «nova cançó», Televisión Española decide finalmente abrir sus puertas a un representante del citado movimiento. Escoge, para aquella inicial y muy tímida «apertura» de prueba, al propio Raimon, que actúa en el entonces popularísimo espacio musical «Gran Parada». Como señala Angel Casas: «El 12 de septiembre de 1964, precedido de una presentación de Franz Joham que le calificaba de «poeta valenciano», Raimon cantó en TVE «Al vent» y «Diguem no...». Después el silencio. Y todavía no se explica cómo fue qué ocurrió su coladura en TVE el 12 de septiembre de 1964'. Porque fue aquella su primera y hasta la fecha única actuación ante las cámaras de la televisión de este país, efectivamente, ya que aquella inicial y muy tímida «apertura» no tuvo continuación, al menos de manera inmediata —y sobre las ya bastante posteriores «aperturas» de TVE respecto a la «nova cançó», será preciso volver en su momento.

En el Palau de la Música Catalana, sede del Orfeó Català y escenario de los más importantes acontecimientos musicales que se producen en Barcelona, se suceden asimismo los grandes éxitos, particularmente memorable por lo que respecta a los que tienen lugar entre finales

de 1964 y mediados de 1965, en un clima de desbordante euforia de todo el movimiento, a lo que parece definitivamente lanzado ya hacia la popularidad masiva. Por otra parte, se suceden también los éxitos personales de algunos de los componentes de la «nova cançó», que se presentan como elementos de una evidente carga revulsiva en el triste y mortecino panorama musical español de entonces: Francesc Pi de la Serra ve galardonada su segunda producción discográfica en la novena convocatoria del Gran Premio Nacional del Disco, dentro del recién estrenado apartado de la Canción Ligera Catalana,



Discos de Pi de la Serra y Enric Barbat que aparecieron, aproximadamente, por las mismas fechas





Conjuntos, también: «El 4 Z» y «Els Xerracs»

y Els Xerracs, uno de los más jóvenes conjuntos músico-vocales del momento, vencen en el I Gran Festival de Música Moderna, celebrado en el Palacio Municipal de Deportes de Mataró, en los momentos de más grande euforia de los conjuntos, en reñida competición con algunos grupos de gran popularidad y prestigio.

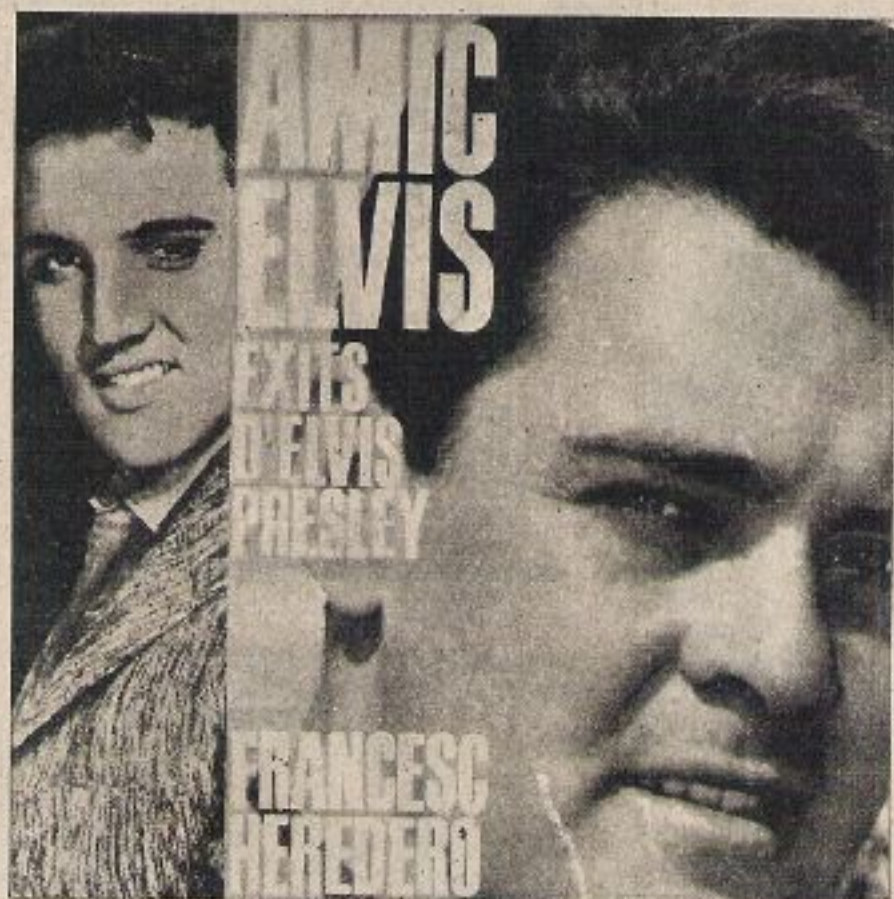
Y llega ya de nuevo el Festival de la Canción Mediterránea, que celebra en 1964 su sexta edición. Después del espectacular y resonante triunfo catalán de la convocatoria anterior, se han presentado varias canciones catalanas, pero ninguna de ellas consigue superar la primera selección. El público y la prensa, con una casi unanimidad más que elocuente, censuran y critican duramente aquellos extraños criterios de selectividad, atribuyéndolos precisamente al gran éxito alcanzado el año anterior por «Se'n va anar». Aquellos tan extraños criterios de selectividad, que en realidad obedecieron a un evidente afán de discriminación, se han mantenido y mantienen todavía en muchos terrenos, y constituyen uno de los mayores obstáculos que la «nova cançó» ha encontrado y encuentra en su, a pesar de todo, triunfal y veloz andadura. Aquellos tan extraños criterios de selectividad, convertidos ya en todo un complejo mecanismo burocrático de decisiones nunca pronosticables. Han dado origen a algunas de las más graves y penosas crisis que han agitado a la «nova cançó», puesto que la abierta discriminación de que ha sido objeto ha contribuido en gran medida a la enunciación de algunas proposiciones apa-

rentemente posibilistas, y en realidad ligadas ya a opciones que se alejan de los objetivos iniciales. La táctica del «divide y vencerás», maquiavélicamente utilizada en los momentos más críticos, ha dado, como se verá más adelante, buenos frutos para sus practicantes...

No obstante, a pesar de las restricciones y prohibiciones, cada día más crecientes, a finales de 1964 y comienzos de 1965 quedó ya muy claro que la «nova cançó» poseía ya toda una personalidad muy definida, gracias a la cual se había sabido hacer con un numeroso público, adicto y fiel en todo momento, y de aquella manera se seguían celebrando actuaciones, recitales y festivales, seguían vendiéndose muy bien los discos y, más aún, seguía aumentando el número de cantantes que, aún sin poder ser catalogados propiamente como miembros de la «nova cançó», incorporaban a sus repertorios respectivos, canciones en lengua catalana. Como ejemplo señero de esto, cabe destacar una estupenda grabación de Mina, cantando «Se'n va anar». Meses después, en plena euforia, Rita Pavone, Gianni Morandi, Jimmy Fontana, Donatella Moretti, Luigi Tenco y Pino Donaggio, entre otros muchos intérpretes extranjeros de prestigio internacional, interpretarían también en catalán algunos de sus más destacados éxitos, en cuidadas e inteligentes versiones de Josep Andreu —el cual, por otra parte, ha formado con Lleó Borrell el mejor y más popular tándem de autores catalanes de canciones de línea comercial. En conjunto, pues, tanto la «nova cançó» como, más en



Al compás del éxito. Incorporaciones extranjeras, con Francesc Heredero y Nùria Feliu como protagonistas



general, la canción cantada en catalán, ejemplarizaron la viabilidad de la experiencia iniciada pocos años atrás, cuando todo aquello asemejaba algo literalmente imposible, irrealizable.

Toda aquella cada día más evidente diversificación y, sobre todo aquel desbordado e irracional crecimiento de la «nova cançó» obligó a un replanteamiento general de la situación. Inicialmente estructurada como movimiento al servicio de una lengua y una cultura completamente marginadas del sistema establecido, la «nova cançó» ha-

bía llegado a adquirir ya toda una personalidad distintiva, y los problemas consiguientes imponían una revisión en profundidad. Determinados críticos y comentaristas —algunos de los cuales, por cierto, con evidentes pretensiones de guía y mentor de alguna que otra aprendiz de cupletista..., quisieron olvidarse de las especialísimas circunstancias en que debían desenvolverse los intérpretes de la «nova cançó», y de esta manera se pusieron a exigir, a veces a grito pelado y sin que viniera siquiera a cuento, una inmediata y total profesionalización, confundiendo extrañamente los términos y creando todo un enrarecido ambiente a su alrededor. Porque, como es muy lógico y natural, algunos cantantes deseaban con ardor llegar a su total profesionalización como artistas, pero entendiendo su profesionalización no como un fin, sino única y exclusivamente como un medio que facilitara la consecución de objetivos de mayor importancia —esto es, entendiendo la profesionalización como la posibilidad de una auténtica entrega y responsabilización al trabajo que desarrollaban, sin perder jamás de vista las ideas básicas y las intencionalidades fundamentales que dieron origen a la «nova cançó». Al fin y a la postre, ya con anterioridad existía esa profesionalización de algunos cantantes, entendida como dedicación exclusiva o casi exclusiva a la canción. No obstante, las cosas llegaron a complicarse hasta límites poco menos que increíbles, puesto que algunos de aquellos críticos y comentaristas enfebrecidos con la tan cacareada «profesionalización», arguyendo además la necesidad de «universalización» de la «nova cançó» y exigiendo constantemente una «comercialización» del movimiento, llegaron a poner en cuestión las mismas razones de ser de la «nova cançó». Así, mientras algunos propugnaban una fidelidad absoluta a las ideas iniciales —en ocasiones, todo hay que decirlo, con un evidente y nada disimulado orgullo de pioneros— otros exigían mutaciones tan radicales y sustantivas que prácticamente implicaban la desaparición misma de la «nova cançó» con tal. En realidad, pues, se trataba de una radicalización de posturas, de una definición de actitudes frente a una situación que, al menos a grandes rasgos, continuaba igual que cuando por vez primera se habló de la posible existencia de una nueva canción catalana.

ANTE UNA CRISIS DE CRECIMIENTO

Vistas ahora las cosas con una perspectiva de casi dos lustros, se comprende perfectamente cuánto llegó a representar el éxito conseguido por «Se'n va anar». Gracias a aquel un tanto inesperado y un mucho espectacular triunfo, la «nova cançó», en el reducido espacio de poco más de un año, quemó etapas de manera acelerada y se encontró de repente transformada en un



La creación de «La Cova del Drac» fue un hecho importante: en su marco, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet y Rafael Subirachs presentaron conjuntamente sus respectivos primeros discos (julio 1967)

importantísimo fenómeno de cultura de masas. Incuestionablemente, era ya a principios de 1965 el más importante, y casi el único, de los fenómenos de cultura de masas surgido en nuestro país fuera del sistema cultural establecido y de expresión exclusivamente catalana. El más importante, y también el casi único, de los instrumentos de cultura popular al servicio de la lengua y la cultura catalanas. Sin embargo, el mismo triunfo que permitió cambiar tantas cosas de una forma tan rápida como inesperada, provocó al mismo tiempo un crecimiento desmesurado y excesivamente repentino. Y provocó, de manera poco menos que fatal, las crisis más graves de toda la historia de la «nova cançó», que pasó de ser un movimiento reducido a ser un fenómeno de proporciones inmensas y cada día más complejas.

Indirectamente —y, a mi modo de ver, afortunadamente—, el gran triunfo de «Se'n va anar» nos obligó a todos cuantos hemos estado comprometidos con la «nova cançó» —intérpretes, autores, dirigentes, empresarios, espectadores, críticos, comentaristas...— a un constante esfuerzo de adaptación, a un cambio continuado de planteamientos. La evolución fue rapidísima,

a partir de aquel inolvidable 22 de septiembre de 1963, y las etapas quemadas, muchas y muy importantes, condujeron al movimiento a su lógica y natural crisis de crecimiento, tanto más grave e importante como mayores y más trascendentes fueron las etapas tan rápidamente quemadas. Y llegó la crisis, Crisis de crecimiento, he escrito, y creo que crisis también muy positiva. Crisis editorial y crisis de planteamiento general. Crisis, en suma, de orientación de la «nova cançó». Porque si ésta tenía una misión a desempeñar —y yo creo que la tuvo entonces, y sigue teniéndola ahora, y la tendrá en tanto permanezcan las mismas circunstancias condicionantes—, se trataba precisamente de ser la canción de un tiempo y un país. Y alrededor de esto, y de todo cuanto esto significa cabalmente, se desarrolló la pequeña gran crisis de la «nova cançó».

Evidentemente, saltar, en el corto espacio de un lustro, del más absoluto de los silencios al éxito verdaderamente popular y mayoritario, y hacerlo, además, de forma hasta cierto punto ilógica y completamente inesperada, había de conducir fatalmente a la «nova cançó» a una grave crisis interna, inoportunamente agravada



por los condicionantes externos que en todo momento la habían hecho peligrar. Los planteamientos iniciales, incluso los más ambiciosos y optimistas, muy pronto se vieron ampliamente desbordados y superados por la concreta realidad de cada día, por los prácticamente incessantes éxitos, que a su vez eran desbordados y superados no menos ampliamente por los triunfos del día siguiente. La eclosión de la «nova cançó» en la vida pública de nuestro país fue repentinamente una realidad palpable y concreta, de un peso cuantitativo y cualitativo más que considerable. Todo ello trajo consigo, como no podía ser menos, la lógica crisis de crecimiento.

La primera muestra de la situación crítica llegó con la primera crisis editorial. Aunque algunas otras editoras discográficas habían montado ya series dedicadas a la «nova cançó», y las más editaban ya con cierta regularidad discos de canción catalana, la editora discográfica de la «nova cançó» fue, por excelencia y con toda justicia, Edigsa, aquella pionera decidida, entusiasta y esforzada que hizo su aparición pocos años antes, en los difíciles primeros tiempos. Con todo, los planteamientos iniciales habían cambiado, y la diversificación de la «nova cançó», con toda su lógica pero excesiva carga de deseos de «normalización» y «profesionalización», habían acentuado las diferencias existentes desde los mismos comienzos. De aquellas mismas diferencias entonces radicalizadas surgió un nuevo sello fonográfico dedicado por entero a la «nova cançó»: Concèntric Promotora, al frente del cual figuraron ya de entrada dos personajes de gran importancia en los primeros tiempos, como son Josep Maria Espinàs y Ermengol Passola, junto a los cuales se alinearon, por otra parte, los más caracterizados componentes de Els Setze Jutges. Al plantearse aquella dualidad de editoras —fenómeno que no hubiese sido extraño en una situación normal, pero que sí lo era en aquellos momentos y dadas las especiales circunstancias del movimiento—, se planteó también, de manera muy lógica, la dualidad de planteamientos del fenómeno de la «nova cançó», al tiempo que se agudizaron al máximo todas las crisis hasta entonces latentes, tanto interna como externamente. Y también todo esto, a mi modo de ver, fue para bien, puesto que contribuyó más aún a la definitiva toma de posturas.

LA EDAD DEL PAVO

La «nova cançó», nunca estructurada en propiedad como un movimiento, había sido siempre un fenómeno deslabazado, heterogéneo e inconexo, que sólo por razones tácticas se presentó con una cierta uniformidad aparente. Naturalmente, con la llegada del crecimiento experimentada a raíz del gran éxito de «Se'n va anar»,

la «nova cançó» entró en una muy aguda crisis, y las diferencias internas, hasta entonces ocultas por un instintivo reflejo de autodefensa colectiva, aparecieron por vez primera a la luz pública, con el natural gran contento por parte de quienes desde siempre habían considerado a aquel movimiento como un peligroso elemento perturbador...

Por otra parte, paralelamente a la dualidad editorial apareció también la dualidad de intenciones y de planteamientos: por un lado estaban los que por encima de todo querían seguir siendo fieles a los principios básicos, nunca formulados, de la «nova cançó» —esto es, servicio a la lengua y la cultura catalanas, y en consecuencia canción de expresión únicamente catalana—, y por el otro lado, frente a los ya citados, aún mayoritarios por aquel entonces, estaban ya algunos partidarios de las antes apuntadas «normalizaciones» y «profesionalizaciones», que apuntaban la posibilidad —e incluso la conveniencia— de cantar en otras lenguas, con lo que se perdía la característica definitoria y esencial de la «nova cançó». De todas formas, junto a esta ya muy importante diferenciación interna, se planteaba asimismo otra no precisamente menos importante: la de la intencionalidad ideológica y temática de las canciones —porque, conviene precisarlo, ya la ausencia de intencionalidad constituye en sí misma una muy precisa intencionalidad...

De este modo, por entre discusiones y polémicas prácticamente constantes, comenzaban a quedar ya claramente definidas y establecidas las diversas posiciones. Por un lado, un entonces todavía muy reducido grupo, poderoso e influyente tan sólo gracias al interesado apoyo de algún que otro comentarista musical barcelonés, propugnaba pura y simplemente la comercialización de la «nova cançó» —una comercialización, claro está, que obligaba a la aceptación de todo el complejo mundo del sistema cultural establecido, con la consiguiente aceptación también de las condiciones de todo tipo que imponía, impone y siempre impondrá la poderosa industria de la manipulación de las conciencias. Por el otro lado, y entre la mayoría de quienes todavía querían seguir cantando únicamente en catalán, los había que se interesaban tan sólo por el simple purismo lingüístico y cultural que exigía la fidelidad a los principios que habían dado base y origen al movimiento, y los había también, cada vez más importantes y numerosos, que partiendo de aquellas intenciones de los primeros tiempos y comprobando los resultados obtenidos en unos pocos años, deseaban hacer un tipo de canción que, además de contribuir a la tan importante sensibilización del hecho diferencial de la lengua y la cultura



catalanas, sirviera asimismo de eficaz medio de concienciación cívico-social.

Logrados ya muchos de los objetivos iniciales —en realidad, por aquel entonces la «nova cançó» era ya un fenómeno de cultura de masas poco menos que irreversible—, era de esperar que se plantearan todas aquellas disyuntivas, todos aquellos caminos posibles, lógicos entre personas de tan diversa procedencia y de tan dispar mentalidad, que únicamente habían permanecido unidas durante unos años por evidentes razones tácticas y coyunturales.

1965 marca, con toda probabilidad, el punto más alto de la expansión de la «nova cançó». El número de cantantes, grupos vocales y conjuntos músico-vocales es ya cuantioso e impresionante —se llega a hablar hasta de cerca de un millar...—, y el público —y con él, claro está, las actuaciones, los festivales y los recitales, al igual que los discos y las restantes actividades públicas— sigue creciendo entonces sin cesar.

Con el nacimiento de Concèntric Promotora, segunda empresa discográfica surgida de la «nova cançó», se inaugura también La Cova del Drac, primera y hasta la fecha única sala de fiestas barcelonesa dedicada preferente y casi exclusivamente a la presentación de espectáculos catalanes —aunque más tarde, en 1973, cambiará de empresa y de orientación, sin perder por ello buena parte de su línea inicial—. Paralelamente a aquel sintomático hecho de madurez, se produjo entonces un nuevo fenómeno de importancia: las primeras actuaciones en el extranjero, y más particularmente en tierras francesas, de algunos destacados exponentes de la «nova cançó». —Els Setze Jutges primero, y ya inmediatamente después Raimon—. Por vez primera, pues, la «nova cançó» traspasaba fronteras y triunfaba en otros países.

A mediados del mes de mayo, también durante el tan importante 1965, un nuevo cantautor entra a formar parte de Els Setze Jutges. Se trata de Joan Manuel, decimotercero componente del grupo —tras los ya citados Miquel Porter, Remei Margarit, Josep Maria Espinàs, Delfí Abella, Francesc Pi de la Serra, Enric Barbat, Xavier Elies, Guillermina Motta y Maria del Carme Girau, habían ingresado en la formación Martí Llauredó, Joan Ramon Bonet y Maria Amèlia Pedrerol. Con Serrat, se inicia ya toda una nueva etapa, particularmente a partir de 1966, cuando sus éxitos alcanzan niveles auténticamente mayoritarios, y sus canciones encuentran el eficaz y poderoso respaldo de los medios difusores nacionales. Junto a Serrat, y en una posición ya entonces bastante semejante, figura Núria Feliú, que aquel mismo año obtiene el Gran Premi del Disc Català por sus versiones de algunos grandes «standards» estadounidenses, y que en 1966 sería galardonada por la crítica especia-

lizada peninsular como la mejor cantante española del año, mientras Raphael obtenía el premio correspondiente al mejor intérprete masculino. Lentamente, pues, la «nova cançó» comenzaba a ser parcialmente asimilada e integrada por los poderosos engranajes del sistema cultural establecido, en un juego posibilista de indudables riesgos.

Paralelamente a todo aquello, Raimon se encontraba en París, cantando en catalán ante los universitarios de la Sorbona y ante el más diversificado público de la Mutualité, dando desde allí claro testimonio de un tiempo y de un país. Era ya a principios de 1966, mientras en Cataluña aumentaba constantemente el número de cantantes, grupos y conjuntos, y no dejaba de crecer tampoco el público, cada vez más numeroso, cada vez más entusiasta. Guillem d'Efak se había convertido ya en otro notable cantautor popular, al tiempo que diversos intérpretes de corte eminentemente comercial —Lita Torelló, José Guardiola, Jorge Teijón, Francisco



En 1965, un nuevo «jutge»: Serrat

Herederos...— incorporaban asimismo canciones catalanas a sus repertorios y alcanzando algún que otro importante éxito, como el conseguido a finales de 1965 por una grabación conjunta a cargo de Rita Pavone, Jimmy Fontana, Donatella Moretti y Gianni Morandi, interpretando todos ellos sus más populares creaciones del momento en lengua catalana. Como escribiría años después Angel Casas, «los profesionales llegaron a considerar rentable la edición de versiones en catalán de sus canciones». Y esto, que en principio podría parecer como muy interesante para la «nova cançó», lo fue tan sólo



en la medida en que demostró los límites de permisividad y tolerancia por parte del sistema cultural establecido. Porque, evidentemente, una de las intenciones fundamentales de los iniciadores de la «nova cançó» era conseguir una verdadera normalización para toda la canción catalana, y ello implicaba por fuerza una igualdad de oportunidades en los medios de difusión —en particular, claro, radio y televisión—, pero aquella igualdad, a todas luces imprescindible si se deseaba una auténtica normalización, fue y es negada aún en la actualidad, dentro de una lógica superestructural de gran contundencia. Por ello, entre 1965 y 1966 la «nova

térpretes internacionales consiguen hacerlo. Y Raimon triunfa allí, en actuación memorable, retransmitida en directo por Radio Europa N.º 1, filmada por la ORTF y ampliamente comentada por gran número de publicaciones francesas, desde «Elle» a «L'Humanité», pasando por «Le Monde» y «Les Lettres Françaises», «Le Nouvel Observateur» y «France Soir», y tantas y tantas otras más. Meses después, el disco grabado con motivo de aquel recital sería galardonado con el Grand Prix du Disque Français Francis Carco, concedido por la Académie du Disque Français a la mejor grabación de intérprete extranjero editada aquel año en el vecino país.

LOS PELIGROS DE LA «PROFESIONALIZACION»

Aún en 1966, se suceden las actuaciones, tanto dentro como fuera de nuestro país. Se acentúa asimismo la diversidad de intencionalidades y orientaciones. No obstante, las circunstancias externas condicionantes siguen siendo aproximadamente las mismas de siempre. Cantar en catalán resulta todavía algo bastante difícil. Concretamente, cantar en catalán en el Festival de la Canción Mediterránea, que celebra entonces su octava convocatoria, resulta algo prácticamente imposible, a pesar de las críticas y protestas formuladas reiteradamente por Prensa y público, en clara oposición a la una vez más evidente actitud discriminatoria del comité seleccionador para con las canciones catalanas presentadas a concurso. Incluso sin quererlo, la «nova cançó» se ve obligada a claudicar o a radicalizar su actitud.

Y hay actitudes para todos los gustos, claro está. La crisis de principios salta finalmente a la calle. Jaume Picas se apunta un buen tanto periodístico al informar, desde las páginas del semanario catalán «Tele-Estel», que Núria Feliu ha decidido firmar contrato con otra empresa discográfica, en la que piensa grabar indistintamente en diversos idiomas. Los comentarios, tanto públicos como privados, son numerosos y para todos los gustos. Todo este ambiente apasionado y tenso se agudiza al máximo con motivo de la ya tradicional concesión, en Lloret de Mar, de los galardones correspondientes al Gran Premi del Disc Català, que marca las fluctuaciones internas y los condicionamientos externos de todo el movimiento.

Es aquél un momento que invita al repaso del más inmediato pasado. La «nova cançó», tras su lento, difícil y penoso nacimiento público hacia comienzos de la década de los sesenta, ha vivido toda una época de desarrollo hasta cierto punto normal, hasta cierto punto rápido incluso. Luego, no obstante, a raíz del espectacular triunfo de «Se'n va anar», todo ha cambiado repentinamente de signo, y la evolución, tanto interna como externa, ha proseguido a ritmo impresionante, rapi-



Raimon-Espriu: «tandem» de éxitos

cançó» vivió su edad del pavo, en un juego constante entre el integrarse o no en un sistema del que hasta entonces había permanecido conscientemente alejada. Y fue el propio sistema el que, mediante sus discriminaciones constantes y reiteradas, obligó de nuevo a la marginación.

Y es entonces, en unos momentos de especial desconcierto, cuando Raimon da una vez más la campanada y consigue, en un solo día, una sorprendente difusión internacional para el conjunto de la «nova cançó». El 7 de junio de 1966, en efecto, Raimon ocupa en solitario el amplio y prestigioso escenario del Olympia de París, internacionalmente considerado como el más importante «music-hall» continental. Actuar en el Olympia es algo que no está al alcance de todos, y sólo merced a la rigurosa selección de Bruno Coquatrix los mejores in-



simamente. Contra todos los pronósticos, la «nova cançó» ha entrado en una portentosa etapa de expansión, jugando siempre a un muy inteligente posibilismo sin perder nunca de vista sus principios fundamentales. La expansión, sin embargo, ha venido seguida ya inmediato por la inflación y, a modo de lógica consecuencia, por la crisis de crecimiento. Y es que este crecimiento, a todas luces inesperado y desmesurado, ha dado lugar a graves crisis internas, en gran parte motivadas por la imposibilidad material de alcanzar determinados objetivos, dentro de la estructuración general de la industria cultural imperante en nuestro país. Aunque más de uno desea poder integrarse es aquel sistema, no puede hacerlo si no es a costa de renuncias muy importantes —la fundamental, sin lugar a dudas, la renuncia al monolingüismo.

Finaliza ya 1966, y nuevamente es Raimon quien se pone con toda su incontenible fuerza artística y testimonial. Tras sus grandes éxitos internacionales de aquel mismo año —en París, fundamentalmente, ya fuese en Sorbona, en la Mutualité, en el Olympia, en el Palais des Sports..., y también en diversas emisoras de radio y

de televisión de algunos países europeos—, Raimon centra ya definitivamente su intencionalidad y celebra una de sus importantes actuaciones barcelonesas, ante millares de universitarios catalanes que abarrotan por completo los campos del Instituto Químico de Sarrià, como meses más tarde lo hará también en la Facultad de Derecho de Barcelona. La suerte ya está echada, pues; Raimon, sin renunciar a posibles «profesionalizaciones» de talante exclusivamente comercial, a la vez que acentúa sensiblemente la carga crítica y testimonial de sus composiciones.

Cerrando ya el tan apretado y crucial 1966, Els Setze Jutges celebran su quinto aniversario con la incorporación de una nueva cantautora, la mallorquina Maria del Mar Bonet, que hace su presentación en L'Ovella Negra, local que entonces fue uno de los centros de reunión más habituales de algunos cantantes catalanes. Poco después, Rafael Subirachs y Lluís Llach completan definitivamente el grupo pionero, que llega así a tener dieciséis miembros, tal como su nombre indicaba ya en un principio. Maria del Mar Bonet, Rafael Subirachs y Lluís Llach representan tres nuevas voces y tres nuevos estilos, pero cada uno de ellos tiene ya una idea suficientemente clara del hecho diferencial y testimonial que es y debe seguir siendo la «nova cançó». Mientras se produce este nuevo y ya postrer crecimiento en el primitivo grupo fundacional, nuevos cantantes y nuevos grupos incorporan el catalán a sus repertorios, casi siempre en una línea de evidente intencionalidad comercial y consumística. Tanto la radio como la televisión, enfrentadas definitivamente a la realidad de unos hechos prácticamente ya irreversibles, aceptan poco a poco la existencia de estas nuevas canciones catalanas —sin llegar, empero, a darles aquella igualdad de oportunidades reiteradamente exigida—, a la par que discriminan y marginan con mayor fuerza e insistencia aquellas otras canciones catalanas que plantean una problemática conflictiva, crítica y/o testimonial. Queda ya claro que la «nova cançó» no es ni será un grupo compacto y homogéneo, y queda asimismo muy claro que el sistema cultural establecido, mediante toda la poderosa industria de la manipulación de las conciencias, va a hacer lo posible y lo imposible por asimilar e integrar todo aquello que pueda servir a sus intereses más particulares, facilitando a cambio, eso sí, unos cauces de comercialización y rentabilidad que parecen ser los deseos primordiales y casi únicos de algunos cantantes catalanes que ya entonces están alcanzando importantes éxitos de ventas.

Si la «nova cançó» se planteó inicialmente como un movimiento con una clara voluntad de servicio a la lengua y a la cultura catalanas, encontrando en la pequeña y mediana burguesía nacional su mejor y más eficaz respaldo inicial, la incorporación de todo un nuevo y muy



Llach: estilo nuevo y personal



importante grupo de cantantes —especialmente, Raimon, pero también Francesc Pi de la Serra y, hasta cierto punto, entonces, Enric Barbat, Guillermina Motta e incluso el propio Joan Manuel Serrat, y más tarde Ovidi Montllor, Maria del Mar Bonet, Lluís Llach, Rafael Subirachs y Pau Riba— presentaba la posibilidad de dar a todo aquel inconexo y deslabazado movimiento una clara intencionalidad cívico-social, a la manera de elemento que contribuyese a la concienciación y sensibilización populares. Frente a aquella opción, que en realidad no era más que lógica ampliación de unos criterios ya existentes desde un buen principio —¿no se habló ya entonces de una «crónica tierna e irónica de la realidad que vivimos»...?—, se presentaba paralelamente la vía de la comercialización, de la pura y simple profesionalización, de la canción por la canción, de la aceptación de todos los condicionamientos y de la absorción prácticamente total por parte del «establishment» cultural.

LA «BOMBA SERRAT»

En 1967 quedó ya muy claro que la reivindicación inicial, y todavía hoy plenamente vigente, de reivindicación exclusivamente lingüística y cultural, iba a ser rechazada con fuerza, mientras que la canción catalana comercializada y practicada a través de un plurilingüismo

La «bomba» Serrat, el famoso «no» de Serrat, estalló en 1969 más o menos claro y evidente, iba a ser aceptada, e incluso apoyada por parte del sistema cultural establecido y todo el complejo y poderoso engranaje de los medios de comunicación de masas existentes en nuestro país.

Y como elocuente demostración de todo ello, la creciente ascensión de Joan Manuel Serrat. Televisión Española le apoya, y con ella, diríase que en curioso reflejo, todos los «mass media» nacionales. Así nos lo cuenta Angel Casas:

«Joan Manuel Serrat, como el resto de cantantes nacidos a la sombra de la «nova cançó», había tenido más bien pocas oportunidades en Televisión Española. La verdad es que para TVE, Serrat prácticamente no existía. Debía ser uno más de los que cantaban en catalán o, en el peor de los casos, uno de esos cantantes que «hacen política».

«Sin embargo, ya en 1967, Joan Manuel Serrat y sus canciones habían traspasado el ámbito de lo estrictamente catalán y sus discos comenzaban a asomar la cabeza en algunos establecimientos de Madrid.

«El Gran Musical, el programa «pop» de la Cadena SER, se había apuntado un tanto incluso en Cataluña —donde jamás llegó tal emisión a obtener el éxito vivido en el resto de la península— al ofrecer su hora de emisión a la voz, la guitarra y las «pequeñas cosas» de Joan

Manuel Serrat después de haber estado pinchando durante muchas semanas el disco que contenía la «Cançó de matinada».

«El clima era eufórico y el éxito fue arrollador. Serrat, en catalán, se convertía en el nuevo ídolo de toda España.

«¿Un triunfo de la "nova cançó" o una muestra de la sutil habilidad madrileña para integrar a los de "provincias"?»

Lo cierto es que Serrat, cantando aún únicamente en catalán, se había convertido ya en el nuevo ídolo de la canción, a nivel peninsular. Su «Cançó de matinada», sin lugar a dudas su mejor y más sensible creación, ocupó largamente los primeros lugares de todas las listas de éxitos españolas, y Serrat pasó a ser, poco menos que de golpe y porrazo, el ya indiscutible sucesor de Raphael a nivel de grandes masas. Surgido del grupo Els Setze Jutges, y cultivador de un estilo que recibe por un igual influencias de algunos grandes cantautores franceses —Jacques Brel, cierto, pero más aún Guy Beart y, en menor medida, Salvatore Adamo—, y de las tonadillas españolas de años anteriores, Serrat había sabido conectar con la sentimentalidad popular de aquellos tiempos, con el gusto masivo de amplios sectores del público, y lo había hecho cantando en catalán. Sus éxitos se sucedieron vertiginosamente, en un «crescendo» notabilísimo. El 1 de abril de 1967, tras Jacinta, Marian Albero y Joselyne Jocya, Serrat ocupa toda la segunda parte de un par de recitales que se celebran en el Palau de la Música Catalana —hasta aquel momento, sólo Raimon había actuado allí en solitario, aunque más tarde lo han hecho también, amén del propio Serrat, Lluís Llach, Francesc Pi de la Serra, Enric Barbat y Ovidi Montllor. Poco después de aquellos triunfales recitales barceloneses, que marcan ya su definitivo lanzamiento al más alto nivel popular, Serrat es considerado «importante del año» en un concurso de carácter poco menos que oficial, y se suceden los premios y los reconocimientos públicos a su labor. Y llega definitivamente la crisis, que una vez más encuentra su catalizador en la anual concesión del Gran Premi del Disc Català, que aquel año obtiene Serrat en más de un apartado, para recibir poco después también el Gran Premio Nacional del Disco. Y acto seguido, prácticamente ya sin solución de continuidad, corren los primeros rumores sobre el inminente bilingüismo canoro de Serrat. El propio Joan Manuel había declarado que no pensaba cantar en castellano «porque no le daba la gana»...

Pero le dio la gana muy poco después. La noticia sorprende a algunos, los más, mientras otros, defensores acérrimos del cantante, la juzgan absolutamente lógica y normal. Y el 16 de enero de 1968 surge otra no menos sorprendente noticia: Serrat representará a Televisión Española en el Gran Premio de la Canción de Eurovisión.

Aunque resulte tal vez insistente, acaso convenga volver a citar aquí a Angel Casas, sin lugar a dudas uno de los comentaristas musicales más informados sobre todo lo que entonces sucedió:

«En diciembre de 1967, Joan Manuel Serrat pasa a ser artista de Novola para toda su producción castellana. Para esta operación hay canciones preparadas para comenzar el lanzamiento, pero lo que más urge es enviar a Televisión Española unas canciones posibles candidatas a participar en el festival de Eurovisión que se celebrará el próximo año, ya que el plazo de admisión se cierra el último día del presente diciembre.

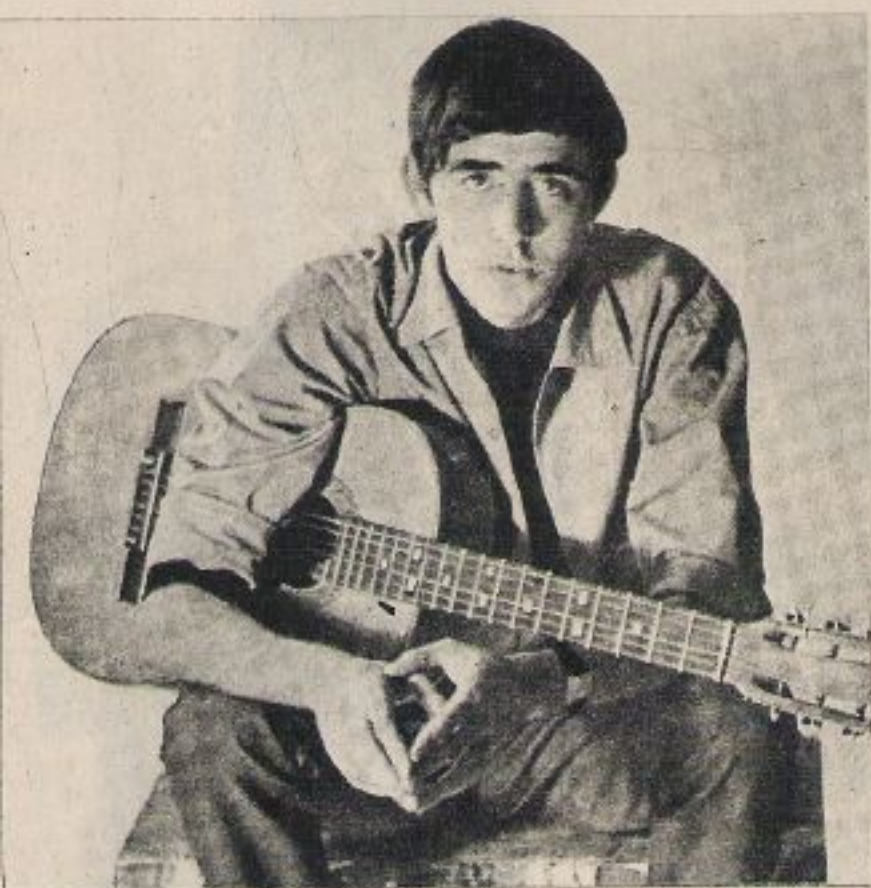
«A la llamada de Televisión han acudido como moscas las casas discográficas. Se da por descontado que en el próximo certamen eurovisivo TVE se va a volcar en promoción hacia el cantante designado. Promoción televisiva y gratuita, lo cual no ocurre todos los días.

«De hecho, no se habla todavía de cantantes, sino de canciones, pero el fantasma de Serrat a Eurovisión comienza a hacerse presente. Informaciones bajo mano, llamadas con preguntas inoportunas... Más reuniones en el despacho pequeño de Escamilla (según el propio Angel Casas, "Salvador Escamilla era por aquel entonces "el primer showman de la radiodifusión española", según rezaban los anuncios y tarjetas de Radioscope, el programa radiofónico bilingüe que presentaba diariamente desde los micrófonos de EAJ-1 Radio Barcelona. El programa había dado cobijo, de forma pionera e indiscriminada, a los hombres que surgieron con la "nova cançó" en los primeros años. Serrat, Raimon, Pi de la Serra, Guillermina Motta, Enric Barbat, Núria Feliu, etcétera, posaron junto a Escamilla y junto al pastel en las fotos que todavía se conservan de las celebraciones de los primeros aniversarios de la emisión. Con los rumores, las radicalizaciones y las tiranteces, Salvador Escamilla, en nombre de la fidelidad al amigo y haciendo gala de una habilidad profesional sin límites, se puso de parte de Serrat. Le defendió con vehemencia más que con argumentos, con el instinto de fidelidad más que con la razón, lanzando foribundos ataques —privilegiados ataques, esa es la verdad— contra los que no formaban en las filas serratistas").

«Serrat ha decidido ya su futuro eurovisivo y bilingüe, y por su condición de hijo de aragonesa y catalán bromea sobre esta próxima situación que ya se ha firmado de forma oficial en el despacho de Zafiro.

«"Yo, bilingüe... bilingüe."

«Para la candidatura Serrat —aunque se trate de una presentación de canciones no debe olvidarse que la imagen del intérprete acostumbra a ser decisiva— se han presentado dos temas: uno del propio Joan Manuel, que incluirá en las grabaciones venideras, "Los titiriteros", otro del Dúo Dinámico, que aunque no son artistas Zafiro, per-



A la postre... bilingüe

tenecen a la cuadra artística de Lasso de la Vega. "La, la, la" es su título y ésta será la designada. Sin embargo, Serrat, consciente de la concesión que significa no solamente el hecho de ir a Eurovisión representando a un medio estatal sino de prestarse al juego de interpretar una canción floja y descaradamente comercial, presiona a los directivos de su nueva casa de discos para que a su vez convenzan a los capostotes de Televisión sobre la flojedad e inadecuación del "La, la, la" dichoso.

«El equipo de expertos de TVE dictamina que "Los titiriteros" es mejor canción, pero que sin embargo "La, la, la" posee unas características idóneas para el tipo de certamen que es Eurovisión.

«Ya hay canción decidida, "La, la, la". Ya hay intérprete decidido, Joan Manuel Serrat. Para Televisión Española la integración de Serrat en el engranaje paraoficial es sumamente positiva e importante. Es tender una mano hacia un movimiento cultural que cada vez acrecentaba su imagen de "proscrito". Es desautorizar a los que acusan a Televisión Española de marginar la cultura y la canción catalana. Es prohiar a un hombre que, dentro de todo, también ha dicho cosas, y en catalán, a cambio de una pequeña concesión.

«Serrat tiene madera de ídolo. Incluso de ídolo más de esta época que el mimado Raphael. Y se perfila como el más directo rival del "niño", por lo tanto mejor tenerlo dentro. ¡Serrat a Eurovisión!»

Aunque evidentemente muy extensa, la cita nos sitúa claramente todo un proceso muy curioso, que poco más tarde, el 25 de marzo, explotará en lo que dio en llamarse

«bomba Serrat», al anunciarse públicamente, mediante una extraña carta del cantante, que se niega a representar a TVE en Eurovisión si no canta en catalán. A pesar de haber presentado él mismo con anterioridad canciones en castellano a la preselección, a pesar de haber aceptado toda la campaña promocional llevada a cabo por toda Europa y a pesar de haber hecho ya las correspondientes grabaciones, asegura que sólo irá a Londres si puede cantar el «La, la, la» en catalán. Ni qué decir tiene que aquello sorprende a todo el mundo. ¿Qué ha sucedido? Al parecer, ya muy poco después del anuncio oficial del nombre de Serrat como seguro representante de TVE en Eurovisión, algunas importantes fuerzas vivas catalanas, relacionados con determinados estamentos bancarios, culturales y discográficos de la Ciudad Condal, celebraron tres decisivas reuniones —en un céntrico bar la primera, en los despachos de dos destacados letrados barceloneses las dos restantes— y como resultado de las mismas se gestionó, primero con Lasso de la Vega y más tarde, en París, con el propio Serrat, una marcha atrás sobre la decisión inicial. Se buscaba, por encima de todo, un teatral golpe de efecto que ayudara a salvar la imagen pública del cantante, un tanto deteriorada entonces por su cambio de actitud entre sus seguidores catalanes. Frente a otras posturas de talante más radical, parece que fue el propio representante del cantante quien propuso finalmente la idea de que Serrat cantara una sola estrofa en catalán, lo cual podría satisfacer ya a buena parte de los serratistas de primera hora. Sea como sea, los hechos se sucedieron entonces a una velocidad realmente inusitada: el cantante se quedó en París aguardando noticias y recibiendo importantes visitas, mientras Lasso de la Vega viajaba hacia Barcelona y anunciaba la decisión de su pupilo mediante una carta abierta que causó auténtico asombro entre los informadores locales. Las reacciones populares fueron lógicamente encontradas, y por unos momentos se estuvo a punto incluso de llegar a un acuerdo, previa concesión por parte del propio Serrat y de TVE. Pero llegó, como no podía ser menos, la fatídica llamada de las alturas y todo se vino abajo de golpe y porrazo: Serrat fue urgentemente sustituido por Massiel, la cantante madrileña se proclamó vencedora en Londres —«¡Una nueva Agustina de Aragón!», titularía algún periódico con excesivos afanes sensacionalistas—, y se abrió un corto período de absoluta prohibición radiofónica y televisiva sobre las canciones, la persona e incluso el solo nombre del cantante barcelonés —no obstante, tal prohibición fue de duración muy escasa en el terreno de la radio, y en TVE se acabó ya más recientemente, a raíz de la reaparición de Serrat ante las cámaras de TVE en un recital muy amplio, presentado en marzo del presente año con gran aparato publicitario como señal de la tan anunciada



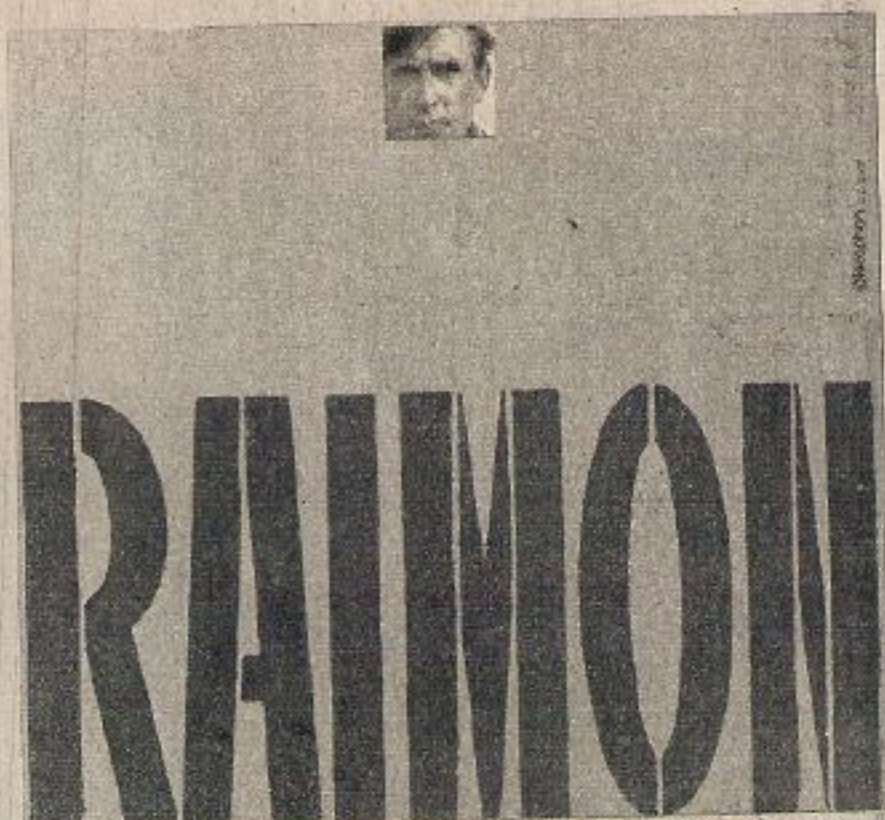
y cacareada «apertura»... «La prohibición sobre Serrat —escribe Angel Casas sobre el inmediato después del triunfo de Massiel— sigue vigente. Sin embargo, no es óbice para que las canciones del catalán, una vez serenado y reincorporado poco a poco, vayan colándose, para que se convierta en el nuevo e indiscutible número uno del "show-business". El 'affaire' "La, la, la" empalidece y Serrat queda, ganando insólitamente su batalla con Televisión. Riéndose un poquito, quizá. Poniendo en evidencia el hecho de que un organismo oficial como Televisión Española hace uso sin duda de las listas negras».

LA HORA DE LA VERDAD

La cada día más endeble unidad interna de la «nova cançó», más aparente que real y únicamente mantenida durante aquellos primeros años por evidentes razones tácticas, se vino definitivamente abajo con la decisión serratiana de practicar el bilingüismo. Con su anuncio al respecto, entre finales de 1967 y comienzos de 1968, Serrat cerró ya toda una etapa de la historia de la «nova cançó» y, más aún, puso claramente en evidencia la diversidad interna existente desde siempre. Se abrió entonces un nuevo y muy importante periodo, lleno de constantes crisis...

Poco antes, empero, los evidentes afanos oficiales de una asimilación relativa de la canción catalana quedan demostrados en la novena y última convocatoria del Festival de la Canción Mediterránea: dos canciones catalanas —«Com el vent» y «T'estim i t'estimaré», de Josep Maria Andreu y Lleó Borrell la primera, de Antoni Mus y Antoni Parera Fons la segunda— son seleccionadas y, mediante votación popular, acceden ambas a la sesión final, pero el voto abiertamente discriminatorio de extraños jurados secretos dan como vencedora a «La chanson du bonheur», de Guy Mardel. Los límites de la integración, incluso en un terreno absolutamente comercial y anticonflictivo como es el de simples canciones festivaleras, queda de nuevo en evidencia.

A pesar de todas las crisis y de todas las vacilaciones habidas y por haber, se observan nuevas y muy interesantes orientaciones entre quienes se suman a la «nova cançó». El Grup de Folk, con toda su latente carga de populismo, excesivas influencias foráneas e incoherencia interna, protagoniza una muy importante experiencia que da grandes frutos en su corta existencia como formación más o menos homogénea. Se advierte también, por aquel entonces, una interesante aproximación entre las figuras más comprometidas y responsables de la «nova cançó» y los cantautores que, ya sea en el País Vasco, en Castilla, en Andalucía o en Galicia, intentan llevar hacia adelante experiencias semejantes a



Raimon y Pi, con «Discophon» y lejos de Edigsa



las iniciadas en Cataluña —curiosa y reveladoramente, todas estas nuevas canciones peninsulares vivieron un proceso muy semejante al de la «nova cançó», particularmente en referencia a la asimilación o rechazo por parte del sistema cultural establecido: integradas en sus fórmulas más banales e intrascendentes, siempre previa adopción del bilingüismo, fueron y son aún objeto de abiertas discriminaciones a través de sus representantes de talante más comprometido.

Tras el compás obligado que sucedió a todo su gran escándalo eurovisivo, Joan Manuel Serrat reapareció ante el público catalán en Sabadell, el 10 de mayo de 1968, y diez días después haría otro tanto en la barcelonesa sala de fiestas El Papagayo, que ya con an-



terioridad había sido escenario de algunos de sus más importantes triunfos. Paralelamente, Raimon celebró un recital de gran envergadura en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de Madrid, donde cosechó un éxito inenarrable ante millares de universitarios castellanos, que se sintieron también reflejados en aquellas cada vez más lúcidas e incisivas canciones de un tiempo y un país. Por aquellas mismas fechas —el 23 de mayo, para ser más exactos—, el Grup de Folk celebra su más importante actuación, que discurre por espacio de casi diez horas ininterrumpidas en el barcelonés Parque de la Ciudadela, en una demostración harto elocuente de la cada día mayor popularidad de aquella formación y, más en general, de todo el movimiento de la «nova cançó».

Televisión Española desea, a lo que parece, echar cables a quienes se encuentran vacilantes, y como demostración de sus evidentes afanes de integración decide escoger a Salomé para que la represente aquel mismo año en los certámenes competitivos que se celebran en Sopot y en Karlovy Vary, donde interpreta indistintamente canciones en catalán y en castellano. El cebo tentador está ya echado, y no tardará mucho en dar sus resultados entre algunos intérpretes ya entonces vacilantes. Mientras, Serrat se ha distanciado ya con absoluta claridad de sus orígenes, dentro de una respetabilísima opción profesional que le conduce a actuar preferentemente en muchas salas de fiestas y a protagonizar incluso su primer largometraje cinematográfico, «Tren de madrugada», que vivirá toda una génesis tremendamente complicada y llena de escándalos entre sus más caracterizados responsables.

Aquel mismo año, poco después de todo el asunto Serrat/Eurovision, Raimon y Francesc Pi de la Serra deciden anunciar públicamente su ruptura con Edigsa, aquella empresa editora que en 1962 publicó las primeras

grabaciones de la «nova cançó» y que durante algunos años fue la más o menos oficiosa editora de todos los cantautores y demás intérpretes de aquel movimiento. Raimon explicó así su postura, en declaraciones recogidas por Joan de Sagarra y publicadas en las páginas de «Tele/eXpres»:

«Es evidente que el fenómeno de la canción catalana ha dado que hablar —tanto en la Prensa como en la Radio y Televisión— durante este tiempo a que tú te refieres y, de manera especial en estos últimos días, cosa que, permíteme que te lo diga, no es demasiado frecuente. Como tú sabes, la expresión «nova cançó» pudo significar —y de hecho lo significó y lo sigue significando para muchos de nosotros— algo más que «cantar en catalán». Significaba cantar en catalán y, a la vez, mantener unas posiciones de dignidad individual y colectiva con las que aspirábamos a incidir en la vida del país. Pero, después de producirse ciertos hechos, este necesario y concreto significado que nosotros dábamos a la expresión «nova cançó» ha dejado de ser comprensible para la mayoría de la gente. Por lo tanto, y viendo mi nombre implicado en el tinglado, estimé necesario actuar de tal modo que mi postura quedase bien clara y al mismo tiempo desde dentro como desde fuera de nuestro país. No podía cruzarme de brazos ante el hecho demasiado capcioso de querer hacer de la edición de discos en catalán una especie de bandera agitable de cara a la buena fe de nuestra gente. Como dice mi paisano y amigo Joan Fuster: «Puix parla en català... ve-guem què ha dit»».

1968 señala, es consecuencia, el fin de toda una muy importante e intensa época en la pequeña gran historia de la «nova cançó». Aquel mismo año, con motivo de la concesión del ya tradicional y siempre polémico Gran



Nùria Feliu y el «jazz»: Importantes grabaciones con Mallofré y Puig Palau como promotores



Premi del Disc Català —y dentro de la contradicción misma que supone la mera celebración de un certamen semejante en un movimiento artístico-cultural que por encima de todo desea desarrollarse y producirse fuera del habitual sistema de valores imperante en la industria cultural—, se anuncian clara y rotundamente, por vez primera en la historia, las nunca formuladas líneas directrices de la «nova cançó», a la par que se asume toda una muy clara intencionalidad lingüística, cultural y, hasta cierto punto, también ideológica, en abierta oposición a las convocatorias anteriores del mismo certamen, que habían ido marcando una progresiva orientación cada vez más desviada de los objetivos iniciales de la «nova cançó», probablemente al haberse dejado llevar sus organizadores por criterios y razones de índole primordial y casi exclusivamente comercial, renunciando a planteamientos de mayor trascendencia y rehuendo toda posibilidad de conflicto.

De esta manera, superadas ya con creces sus sucesivas etapas de nacimiento, crecimiento, expansión e inflación, superada incluso su tan peligrosa edad del pavo, la «nova cançó» accedía entonces, al iniciarse 1969 y cuando no habían transcurrido aún diez años desde sus primeros resultados públicos, al definitivo momento de la verdad, a su consolidación y normalización en un ambiente de evidente anormalidad coyuntural. Y a pesar de todos los condicionamientos externos y de todas las graves tensiones internas, la «nova cançó» seguía en pie, fiel a aquellos sencillos y comprometidos principios que le habían dado toda su razón de ser como medio artístico al servicio de la lengua y la cultura catalanas —al servicio, pues, del propio pueblo catalán.

QUE CADA PALO AGUANTE SU VELA

Este podría ser el lema que preside todo el desarrollo de la «nova cançó» de 1969 para acá. Porque la «bomba Serrat» de 1968 tuvo tal vez una trascendencia mayor, aunque evidentemente muy distinta, que la que vino como consecuencia del espectacular triunfo conseguido en 1963 con «Se'n va anar». El éxito en el Festival de la Canción Mediterránea, como ya queda escrito anteriormente, tuvo una importancia decisiva en toda la evolución posterior de la «nova cançó», a la vez que constituyó también todo un muy elocuente ejemplo de inteligente utilización de una curiosa oportunidad de difusión del movimiento. Con «Se'n va anar», la «nova cançó», y de modo mucho más particular Raimon, supo utilizar los medios de difusión del propio sistema, y supo utilizarlos, además, con la vista puesta al más inmediato futuro, en un ejercicio magnífico de auténtico posibilismo. El mismo fenómeno, mucho más amplio y también enormemente más complejo, hubiese podido

producirse en 1968 con Joan Manuel Serrat y el Gran Premio de la Canción de Eurovisión, con todo cuanto suponía el enorme respaldo del conjunto de los «mass media» nacionales, con ese tentacular monstruo que es Televisión Española a la cabeza. Si la justamente llamada «bomba Serrat» hubiese tenido realmente una continuación mínimamente coherente, eficaz, inteligente y sólida, las cosas hoy serían de modo muy distinto de como en verdad son. No fue así, desgraciadamente, y aquella gran oportunidad quedó truncada por un cúmulo de circunstancias muy diversas, que no han hecho más que afirmar la validez y la vigencia de la «nova cançó» en sus planteamientos más radicales.

Toda la grave crisis provocada por aquellos sucesos, y que en realidad estaba ya latente desde hacía largo tiempo, ayudó en gran medida a clarificar las posiciones y a plantear una serie de alternativas tajantes, tanto a nivel colectivo, entre todos cuantos con la «nova cançó» estamos de un modo u otro comprometidos. Las más inmediatas consecuencias de la «bomba Serrat» —triunfo de Salomé en el Festival Internacional de la Canción de Sopot, en Polonia, representando a TVE y cantando en catalán; actuación de la mismísima Guillermina Motta en diversos certámenes internacionales, representando también a TVE y cantando indistintamente en catalán y en castellano; integración, en suma, por parte del sistema de un bastante amplio sector de cantautores e intérpretes surgidos de la «nova cançó», que va desde Joan Manuel Serrat hasta Guillermina Motta, pasando, entre otros, por Núria Feliu, Santiago Ausó, Maria Pilar, Glòria...— pudieron parecer en su momento como muy negativos y perjudiciales. No obstante, con la distancia de algunos años se nos hace evidente que, muy al contrario, todo aquello fue asimismo positivo y satisfactorio de cara al posterior desarrollo del movimiento. La superación de los distintos periodos de preparación, nacimiento, crecimiento, expansión, inflación, crisis grave y discordia interna, ha sido altamente rentable a la larga. Y lo ha sido, ni qué decir tiene, si no nos olvidamos de la fundamental razón de ser de la «nova cançó» y de la gran importancia de una serie de factores externos condicionantes, que si por un lado limitan la existencia del movimiento, por el otro le confieren legitimidad y fuerza.

Surgida como reivindicación lingüística y cultural, y poco después ampliada su intencionalidad en un muy interesante ensayo de concienciación cívico-social, la «nova cançó» se ha situado desde siempre, voluntariamente y a plena conciencia, fuera del sistema de valores establecido. Y lo ha hecho así, claro está, porque era ésta la única opción válida en el contexto histórico en que se desarrollaba. Mientras la situación de la lengua y la cultura catalanas sea la actual —actual, claro, desde hace



ya treinta y cinco años...—, es perfectamente lógico y natural que la «nova cançó», incluso en sus manifestaciones más aparentemente banales y triviales, se encuentre en una clara situación de discriminación e inferioridad. Ante la prácticamente total ausencia de la enseñanza del catalán y en catalán, ante la asimismo prácticamente total ausencia de unos normales medios de expresión —prensa periódica, radio, televisión, cine...— que estén al servicio de la lengua y la cultura catalanas, la situación de la «nova cançó» seguirá siendo de precariedad manifiesta. Con unos condicionamientos externos como los mencionados, lo más lógico y natural sería que la «nova cançó» no pasase de ser un fenómeno minoritario, poco menos que clandestino o de catacumbas, como en realidad lo fue hace unos quince años, cuando sus tan difíciles primeros tiempos. Y no es así, evidentemente. Aun marginándose, aun siendo objeto de constantes y evidentes discriminaciones a los más diversos niveles, la «nova cançó» es en la actualidad, y desde hace ya bastantes años, un movimiento inequívocamente mayoritario, que incide poderosamente en el seno de la sociedad catalana contemporánea y constituye un fiel reflejo de la misma, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Aun sin el apoyo decisivo y sustancial que aportan los medios de comunicación de masas, la «nova cançó» se nos ofrece en la actualidad como uno de los mejores y más importantes fenómenos de auténtica cultura popular hoy en día existentes en nuestro país. Y el único de todos ellos, por otra parte, que se encuentra al servicio de la lengua y la cultura catalanas, en una doblemente arriesgada, difícil, elogiada y meritoria labor, que le obliga a una doble marginación.

«Ens mantindrem fidels per sempre més al servei d'aquest poble», escribió Salvador Espriu, y Raimon le puso música y lo canta. Estas palabras del gran poeta, hechas grito, canto y manifiesto en la voz del cantautor valenciano, explican a la perfección el programa básico y esencial de la «nova cançó». Y sobre estas mismas palabras gira en realidad toda la problemática del movimiento, desde su misma fundación y más particularmente de 1969 para acá. ¿Cuál es esa problemática? ¿Cuál es la evolución seguida durante estos cinco últimos años? En un interesante —y, hasta cierto punto al menos, discutible— artículo publicado años atrás por Jaume Fabre en la revista «Oriflama», se hablaba de «1969: any de la discòrdia». La definición, esquemática y simple como todo título, me parece sumamente acertada. Me lo parece ahora, a casi un lustro de distancia, y me lo pareció ya entonces, por cuanto tras las gravísimas crisis de 1967 y 1968, 1969 vio la agudización máxima de las tensiones internas. Estas quedaron ya

para siempre fiel y elocuentemente reflejadas por Manuel Vázquez Montalbán en su interesante trabajo titulado «Antología de la "nova cançó" catalana», el primero y hasta la fecha único libro publicado que intenta el análisis global de todo el movimiento.

1969 marcó tal vez el momento más crítico y crucial de toda la historia de la «nova cançó». Algunos arguyeron entonces, con una tozudez verdaderamente digna de causa mucho mejor, que la «nova cançó» estaba ya definitivamente muerta o encallada, que había dejado de existir para siempre, que había perdido ya toda su primitiva fuerza, que no tenía apenas razón de ser, que los tiempos habían cambiado y debía cambiar también la propia «nova cançó»... No obstante, a un solo lustro de distancia de todo aquello, la situación de entonces se nos antoja como muy extraña y lejana.

¿EXISTE AUN LA «NOVA CANÇÓ»?

Es ésta una pregunta que sigue siendo debatida. Frente a las opiniones de quienes consideran que «nova cançó» es un término superado y que no responde a la realidad actual, considero yo que cada cosa tiene su propio nombre, y el de la canción popular catalana actual es precisamente el de «nova cançó». Si a este término le sacamos toda su sólo aparente carga de movimiento compacto y homogéneo, si consideramos que «nova cançó» quiere decir, en última instancia, nueva mentalidad a la hora de escribir y componer canciones, nueva mentalidad a la hora de cantarlas, me parece que el término sigue siendo completamente válido y vigente. Y lo seguirá siendo, a lo que parece, durante muchos años más. Lo será, claro, si dejamos definitivamente sentado que «nova cançó» es aquella que, por principio, se expresa en catalán y únicamente en catalán, haciendo suyas las espriuanas palabras: «ens mantindrem fidels per sempre més al servei d'aquest poble».

Así las cosas, ¿cuál es la realidad actual de la «nova cançó»? Más aún: ¿cuál ha sido toda su evolución histórica durante estos cinco últimos años?

1969 marcó el definitivo «cisma» en el seno de la «nova cançó». De entonces para acá, y sin que ello presuponga forzosamente una distinción de orden cualitativo, tanto Joan Manuel Serrat como Guillermina Motta, Núria Feliu, Glòria, Maria Pilar, Maria Cinta, Santiago Ausó, Els Sapastres, Falsterbo-3, y con ellos todos cuantos practican lo que ha dado en llamarse «plurilingüismo» canoro, no pueden ya ser justamente considerados como intérpretes de «nova cançó». No son ni mejores ni peores, al menos en principio, que los que sí pueden ser considerados como tales. Sencillamente, no son intérpretes de «nova cançó», por cuanto han dejado de seguir una línea de actuación determinada. Son, a lo sumo, cantantes que, en mayor o menor medida, con mayor o me-



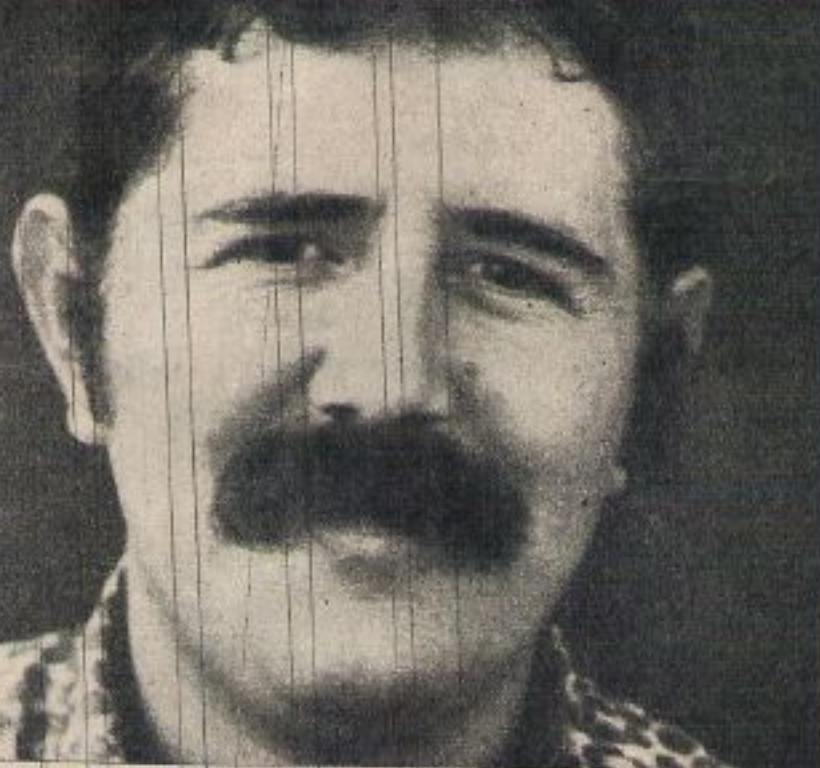
nor calidad, honradez, intencionalidad y profesionalidad, incorporan a sus repertorios algunas o muchas canciones que, ya sean propias o ajenas, están escritas en lengua catalana. De la misma manera que jamás se le pasó a nadie por la cabeza englobar dentro de la «nova cançó» a cantantes como Gianni Morandi, Rita Pavone, Joe Martin, Jimmy Fontana, Luigi Tenco, Pino Donaggio, Mina, Jocelyne Jocya, Gil Vidal, Jeanette Ramsay, Donatella Moretti, Juan & Júnior, Mochi, Henri Tachan, Tony Ronald, Los de la Torre, Los Stop o Madalena Iglesias, entre tantos otros que en algún momento han grabado discos en catalán, tampoco debe ni puede hacerse con los intérpretes antes mencionados y aquellos que, al igual que ellos, no siguen ya las líneas marcadas inicialmente como esenciales para la «nova cançó». Porque se aceptan o se rechazan las

«nova cançó» y resultaría extraño, a estas alturas, que algún día intentaran la marcha atrás.

Hecha esta distinción fundamental, y como ha venido ocurriendo a lo largo y a lo ancho de la historia de la «nova cançó», es preciso asimismo dejar claramente sentado que existe una diversificación interna muy considerable. Esto, que en un principio podría hacernos dudar incluso de la existencia de la «nova cançó» como tal, no hace más que reafirmarla, puesto que aun dentro de esa evidente diversidad existen por encima de todo unos principios comunes mínimo e intangibles, que son precisamente los que confieren legitimidad al movimiento. Esa diversificación interna se nos hace especialmente evidente si observamos que, de 1969 para acá, han figurado o figuran en la «nova cançó» cantautores, grupos e intér-

pi de la serra

disc-conforme



Pi de la Serra i Ovidi Montllor, dos representantes sin discusión de la «nova cançó»

reglas del juego, pero no puede haber lugar ya para la tergiversación constante, y muy a menudo preñada de aviesas intenciones, acerca de unos hechos claros y fuera de toda posible discusión. Aunque en otros tiempos hubiesen formado también parte de la «nova cançó» —como, en cierto modo al menos, ocurrió también con profesionales como José Guardiola, Luis Olivares, Salvador Escamilla, Salomé, Lita Torelló, Tony Vilaplana...—, y aunque algunos de ellos surgieron de la «nova cançó» y ocupasen en determinados momentos importantes posiciones en el seno de la misma —Joan Manuel Serrat, Guillermina Motta, Núria Feliu—, libremente decidieron escoger otro camino, y en él se encuentran desde hace ya sus buenos cinco años. Con éxitos y con fracasos, con aciertos y con desaciertos, dejáanse guiar por criterios tan respetables como los demás, se alejaron entonces de la

pretes tan distintos como son Raimon, Maria del Mar Bonet, Lluís Llach, Pau Riba, Francesc Pi de la Serra, Enric Barbat, Ovidi Montllor, La Trinca, Jordi Soler, Dolors Lafitte, El Tricicle, Teresa Rebull, Pere Tàpias, Miquel Cors, Vi Bo, Ramon Muntaner, Llorenç Torres, Jaume Arnella, Marian Alberó, Guillem d'Efak, Rafael Subirachs, Mercè Madolet, Toni Llovet, Guimma & Sabbath, Joan Isaac, Joan Romeu, Llorenç Torres, Pedrol, Albert Batiste, Sisa, Hàmsster, Grup Estel, Antoni Parera Fons, Pere Codó, Isidor, Victorí, Araceli Banyuls, En Mates... Por un lado están aquellos que, apenas sin ningún planteamiento de tipo ideológico y con la sola intención fundamental de hacer de su dedicación artística un «modus vivendi» más o menos rentable, siguen con su monolingüismo por unas u otras razones, y con ello dan un testimonio de cierto valor en una situación como la actual. Por el otro lado



están, mucho más diversificados si cabe, quienes entienden la canción como un instrumento artístico al servicio de unas intencionalidades, sean cuáles sean éstas, y cantan sólo en catalán como consecuencia de un planteamiento cívico de su profesionalidad. Tanto unos como otros figuran dentro de las filas de la «nova cançó», pero mientras los primeros aceptan tal cual son las actuales reglas del juego, y en consecuencia consideran la canción como un mero objeto de consumo y no se marginan del sistema cultural establecido, los segundos parten de presupuestos muy distintos y, desde postura de evidente radicalismo, constituyen la auténtica vanguardia de la canción popular de nuestro país.

De entre los cantantes y grupos que, partiendo de la «nova cançó», han llegado luego a separarse de ella, está muy clara la importancia de Joan Manuel Serrat, indiscutible número uno de la canción española de consumo y, tanto en catalán como en castellano, máximo ídolo del público hispano —con todo cuanto esto supone de total aceptación de unos muy notables condicionamientos de todo tipo. En menor medida, cuantos se hacen en situación semejante participan asimismo de estos condicionamientos, por cuanto el hecho de aceptar o no la integración en el sistema, de continuar o no siendo fieles a los principios que motivaron el nacimiento y posterior desarrollo de la «nova cançó», implica forzosamente todo un muy importante cambio de orientación general, casi siempre irreversible. En algunos casos, por desgracia, este mismo cambio de orientación general ha supuesto también un sensible descenso de exigencia artística y profesional, aunque esto poco o nada importe generalmente en el consumístico mundo de la canción comercial. Por último, no deja de ser curioso que algunos de estos intérpretes —prácticamente todos, con las solas y muy explicables excepciones de Glòria y Joan Manuel Serrat—, tras no conseguir sus ansiados éxitos cantando en castellano, hayan vuelto al monolingüismo catalán de sus comienzos, aunque dentro de una línea de exclusiva intención consumística...

LA «NOVA CANÇÓ», HOY

«... un hecho fundamental en y para la historia cultural del pueblo catalán. Un hecho que ha nacido al margen de los medios de comunicación y que casi se ha impuesto a ellos. Y también, un hecho que puede perder parte de su significación, si es totalmente digerido por el apetito voraz del "establishment".» Así definía Manuel Vázquez Montalbán a la «nova cançó» hace cinco años, cuando la aparición de su interesante estudio antológico sobre el movimiento. De entonces para acá, sus palabras no han hecho más que demostrarse una y mil veces más cargadas de acierto, puesto que la importancia de la «nova

cançó», no ya sólo en el contexto cultural catalán, sino incluso en el más amplio marco peninsular y como revulsivo de toda la canción popular que aquí se ha producido durante estos últimos lustros, se ha hecho de día en día más evidente, a la vez que ha quedado también demostrada la absoluta imposibilidad de una plena «normalización» de la «nova cançó» —esto es, una canalización regular y una difusión pública semejante a las de toda la canción popular actual— en las circunstancias del momento presente. Los que se dedican por completo al cultivo de la «nova cançó» tropiezan con muchos y muy notables obstáculos en su trabajo, tanto a la hora de obtener las correspondientes autorizaciones para celebrar actuaciones públicas como cuando presentan sus canciones al preceptivo control burocrático. Y, ni que decir tiene, todos ellos se encuentran en mayor o menor medida discriminados y casi completamente marginados en los más poderosos medios de comunicación nacionales, con las puertas de Televisión Española cerradas poco menos



Salomé: éxitos a partir de la «nova cançó»...



que a cal y canto, y con sus canciones en las listas de «no radiables» que periódicamente da a conocer el Ministerio de Información y Turismo. Ante todo ello, la mera supervivencia de la «nova cançó» constituye un auténtico desafío a la lógica más elemental, y demuestra hasta qué punto ha llegado a convertirse en «un hecho fundamental en y para la historia cultural del pueblo catalán».

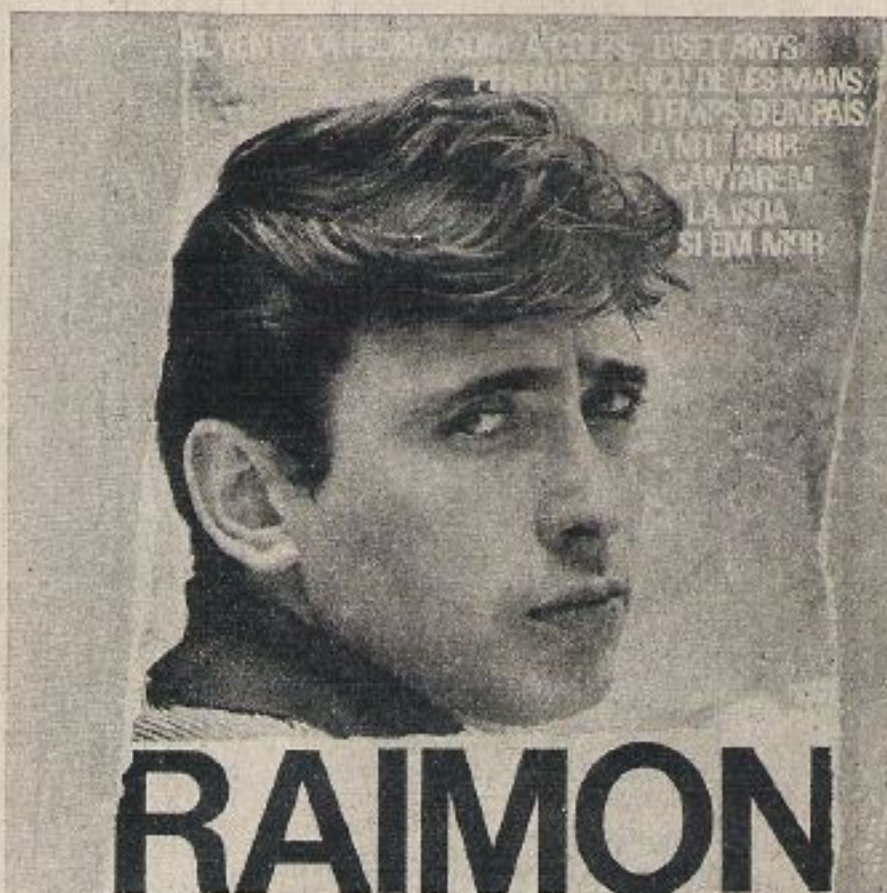
No obstante, la «nova cançó» no se limita simplemente a sobrevivir, que ya sería mucho en las actuales circunstancias, sino que crece y se desarrolla sin cesar con renovados ímpetus. Demostrada ya con elocuencia su fuerza cualitativa y cuantitativa, tras haberse convertido ya en 1969 en un hecho social de consecuencias prácticamente irreversibles y en un auténtico medio de comunicación de masas, de entonces para acá ha seguido toda

caminos que se cierran Rencores. Las opciones se diversifican. A finales de los años sesenta se produce una criba considerable —y necesaria— entre quienes viajan en el tren de la «cançó catalana». Se impone el concepto de «profesionalidad». Unos por el camino de la épica. Otros por el de la lírica. Todos por el de la dramática... La dramática supervivencia en las arenas movedizas de una canción minoritaria.» Así escribía recientemente Claudi Montaña en «Nuevo Fotogramas», en un a modo de apunte sobre la realidad actual de la «nova cançó». Y así es, en verdad. Para comprobarlo basta y sobra con echar un muy ligero repaso a la trayectoria más reciente de algunos de los exponentes más cualificados del movimiento. Y éstos podrían ser, a la manera de ejemplos de otras tantas opciones muy diversificadas, Raimon, Francesc Pi de la Serra, Lluís Llach, Ovidi Montllor, Maria del



una muy interesante evolución, con incorporaciones de nuevos y más jóvenes elementos, con la consolidación de cantautores que entonces no eran más que meros principiantes, con la afirmación, en definitiva, de todo un conjunto de personalidades artísticas y cívicas de indiscutible trascendencia. El panorama actual, con figuras tan dispares e importantes como pueden ser Raimon, Francesc Pi de la Serra, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Ovidi Montllor, La Trinca, Antoni Parera Fons, Ramon Muntaner, Joan Isaac, Dolors Laffitte, Teresa Rebull, Pau Riba y Pere Codó es harto elocuente al respecto.

«La escisión. La diáspora. Modos diversos de entender la vida, la cultura y el arte. Caminos que se abren,



Raimon: «sin lugar a dudas el mejor...»

Mar Bonet, La Trinca, Jordi Soler, Pau Riba, Xavier Ribalta y Teresa Rebull, seleccionados todos ellos precisamente por su significado específico, por su carácter representativo.

RAIMON

Sin lugar a dudas el mejor y más importante cantautor surgido en nuestro país y el más cualificado exponente de la «nova cançó», lleva ya más de doce años de ininterrumpida dedicación profesional, al mundo de la canción popular actual. Durante todo este período, ha vivido intensamente toda la evolución de la «nova cançó» y, más aún, ha sido protagonista destacado de todos



sus sucesivos períodos de nacimiento, crecimiento, expansión, inflación, grave crisis y discordia interna. Analizada ya toda su evolución hasta 1969, de entonces para acá no ha dejado de radicalizar al máximo su actitud. Autor e intérprete de muchas docenas de canciones de gran calidad e interés, cultivador de los más diversos estilos poéticos y musicales, destaca por su personalísima manera de cantar y, sobre todo, por su calidad excepcional de lúcido testimonio de nuestra realidad actual, tanto a nivel individual como a nivel colectivo. En sus actuaciones —en la medida de lo posible, en nuestro país, pero también más allá de nuestras fronteras—, alcanza un extraordinario poder de comunicación con el público, que encuentra su base y fundamento principal en su gran calidad artística y en su indiscutible categoría de portavoz de todo un pueblo.

Sin modificar en absoluto sus líneas maestras de conducta, Raimon ha experimentado una interesante evolución durante estos cinco últimos años. Al tiempo que ha ido concretando y radicalizando la intencionalidad de sus canciones, ha ampliado la diversidad temática de las mismas y ha incorporado textos de grandes poetas catalanes —de Ausias March a Salvador Espriu, pasando por Anselm Turmeda, Pere Quart, Valeri Fuster y Roig de Corella, entre otros—, ha traducido una canción del cantautor chileno Víctor Jara y, en general, ha dado inequívocas muestras de un talento artístico —poético, musical e interpretativo— de notable peso específico.

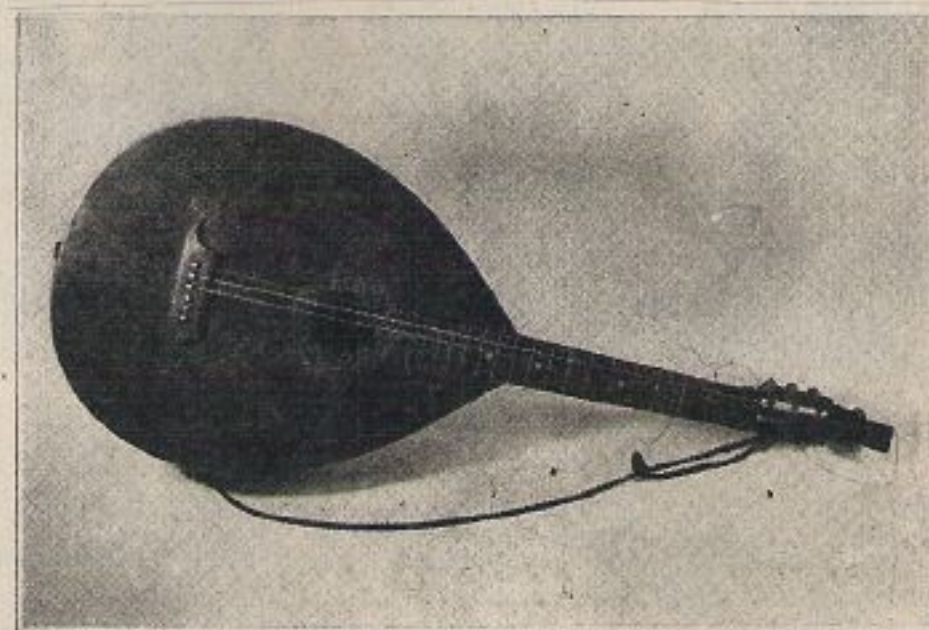
Si tuvo gran importancia en los primeros períodos de la historia de la «nova cançó», su trascendencia durante el último lustro ha sido aún más considerable. Convertido ya en el indiscutible líder del movimiento, ha dado constante testimonio del mismo dentro y fuera de nuestro país —ahí están sus tres recitales en solitario en el Olympia de París, sus giras por Francia, Italia, Alemania, Argentina, México, Cuba, Uruguay y tantos otros países americanos y europeos, sus actuaciones ante emisoras de radio y de televisión de todo el mundo, sus muchos discos publicados en gran número de naciones y, por encima de todo su incesante e indomable labor desplegada por tierras catalanas, a pesar de todo y de todos. Con un cada día más amplio número de seguidores y con una obra de gran categoría, constituye el mejor y más firme testimonio de la plena vigencia que hoy en día tiene la «nova cançó».

FRANCESC PI DE LA SERRA

Surgido de Els Setze Jutges y también con más de doce años de dedicación profesional ininterrumpida al mundo de la «nova cançó», es uno de los cantautores veteranos del movimiento, a pesar de su juventud. Autor e intérprete de gran personalidad, con una formación poé-

tica y musical más que considerable, ha sido precisamente a lo largo de estos cinco últimos años cuando se nos ha mostrado más cabalmente como cantautor de primera fila. Cada vez más ligado a la línea de compromiso radical, ha sabido construir todo un mundo artístico de resonancias muy peculiares, en el que destacan por encima de todo la causticidad de sus planteamientos musica-

francesc PI DE LA SERRA



les, la agresividad lingüística e interpretativa de sus creaciones y, más aún, la poderosa fuerza de sus críticas acerca de la existencia cotidiana del hombre de la calle, que encuentra en él, probablemente, a uno de sus mejores y más lúcidos cantores.

Músico de gran altura, con una formación muy amplia que recibe por igual influencias tan diversas como pueden ser las de algunos grandes cantautores franceses —Georges Brassens y Léo Ferré, con una decantación muy evidente hacia este último en sus producciones más recientes—, los más puros intérpretes de «blues» —Big Bill Broonzy, Leadbelly, John Lee Hooker— y algunas de las corrientes vanguardistas del «jazz» —Miles Davis en



particular—, Francesc Pi de la Serra ha dado forma propia a todo un estilo de canción de impacto directo y contundente entre el público. Poeta de raza, que manipula las palabras con singular acierto y se muestra poco menos que como un auténtico prestigiatador en la materia, descubre con sus canciones el aspecto más oculto de la realidad y, merced a un muy sutil planteamiento, sabe conferir a sus creaciones una incontenible mordacidad.

Aunque ha realizado también algunas importantes actuaciones en el extranjero y ha publicado algunos discos en Francia, ha desarrollado la práctica totalidad de su carrera profesional en nuestro país. Sus más recientes grabaciones, realizadas casi siempre en colaboración con los mejores músicos jóvenes catalanes —Toti Soler, Jordi Sabatés...—, constituyen magníficos ejemplos de lo que puede y debe ser nuestra vanguardia musical contemporánea.

LLUIS LLACH

Apenas arribado al mundo de la «nova cançó» —su debut tuvo lugar hacia principios de 1967, cuando se incorporó a Els Setze Jutges, grupo del que es el último componente—, se encontró ya metido de lleno, apenas sin darse cuenta, en las más graves crisis y tensiones interna. Optó muy pronto por la línea de abierto compromiso, en la que ha proseguido a lo largo de toda una evolución artística, personal y profesional de gran interés, que ejemplariza al máximo qué cosa puede ser un posibilismo inteligente. Fue precisamente a finales de 1969 cuando, tras algunos relevantes éxitos de claro impacto popular, se presenta por vez primera en solitario en el Palau de la Música Catalana, afianzándose como uno de nuestros mejores y más importantes cantautores. Acto seguido viaja a Cuba, se presenta también en solitario ante el público madrileño y, cuando todo hacía presagiar un éxito comercial a nivel masivo, caen sobre él las más duras prohibiciones: durante casi cuatro años no puede cantar en Barcelona, y sus recitales en tierras catalanas quedan reducidos al mínimo, mientras actúa con mucha frecuencia en Francia, y más concretamente en París, donde llega a presentarse, a principios de 1973, en un recital en solitario en el Olympia. Paralelamente a todo ello, y al tiempo que continúa con sus actuaciones por el extranjero y permanece a la espera de tiempos mejores para poder presentarse ante nuestro público, su evolución se hace cada día más clara y evidente.

La popularidad de Lluís Llach, que viene generalmente reforzada por una muy estimable calidad creacional e interpretativa, hace que sus canciones sean auténticos medios artísticos de comunicación de masas. A medio camino entre las fórmulas usadas por la canción a la moda y la línea más estricta de canción-texto, utilizando mé-

todos habituales en ambas variedades y manipulándolos de un modo consciente e inteligente, Lluís Llach ha sabido dar forma propia a todo un nuevo estilo de canciones populares. Su evolución, que por el momento abarca ya todo una muy extensa producción que va de «Què fel·lç era, mare» a «...i si canto trist» y «El vaixell de Grècia», es el resultado lógico de todo un trabajo muy riguroso, con la vista puesta siempre en la creación de una auténtica canción popular, que sirve del sistema hasta donde puede y, no obstante, conserva siempre una independencia feroz.

OVIDI MONTLLOR

Es éste otro de nuestro mejores y más relevantes cantautores actuales. Todavía con una no muy extensa carrera artística en su haber —se dio a conocer en 1968, al proclamarse vencedor en el II Festival de la Canción Universitaria—, ha sabido situarse en la vanguardia de la «nova cançó». Autor e intérprete de muy acusadas características, ya desde un buen comienzo tomó partido decidido por una línea de rotundo compromiso cívico. Aunque de talante muy independiente, colaboró con asiduidad con el Grup de Folk, y realizó sus primeros recitales de importancia junto a Raimon y Francesc Pi de la Serra, con quienes se alineó también en los momentos más críticos y tensos.

Cronista y crítico de nuestra realidad cotidiana, sobresale por su gran calidad interpretativa, que se asienta en sólidas bases teatrales —actor, durante largos años formó parte de algunos de nuestros mejores grupos de teatro



Ovidi Montllor: «otro» de Valencia



Llach: «una muy estimable calidad creacional...»

independiente, a la vez que colaboró con Núria Espert en el montaje «Amics i coneguts». Sus canciones, que en un principio destacaban por su curiosa primariedad formal, no exenta de calidad y fuerza comunicativa, han ido derivando lentamente hacia una cada día mayor madurez estilística y temática.

Ha colaborado con algunos jóvenes músicos catalanes de vanguardia, y lo hace ahora con Toti Soler, con quien ha logrado constituir un tándem musical de indudable interés y notables posibilidades. Estas colaboraciones han marcado otras tantas etapas en su evolución, a la búsqueda de un estilo que, conservando toda su enorme fuerza original y primitiva, sea también de fácil impacto popular, en esa línea de máxima eficacia comunicativa que siempre le ha caracterizado.

Hombre de múltiples facetas, que domina con lucidez y sensibilidad tanto la sátira como el drama, Ovidi Montllor se ha afianzado últimamente como auténtico cantautor de fuste. Sus actuaciones, tanto en tierras catalanas como en distintos puntos de la Península y también en el extranjero, constiuyen auténticas lecciones de interpre-

tación. Por todo ello, parece uno de nuestros actuales cantautores de más prometedor porvenir.

MARIA DEL MAR BÓNET

Autora e intérprete mallorquina que se integró al grupo de Els Setze Jutges hacia finales de 1966, coincidiendo con la celebración del quinto aniversario de la primera actuación pública del citado grupo, se dio a conocer como cultivadora experta y sensible del riquísimo folklore balear, para ampliar ya muy poco más tarde su línea creativa hacia otros terrenos, aunque en la práctica totalidad de sus composiciones se advierte una muy interesante influencia de la música tradicional mallorquina, en un meritorio intento de dar forma peculiar a una nueva canción popular.

Cantante de grandes dotes vocales y acusada personalidad interpretativa, ha ido depurando su estilo a lo largo y a lo ancho de toda una evolución de gran interés, hasta el punto de llegar a convertirse incluso en la mejor cantautora existente hoy en día en nuestro país. Aunque con algún que otro altibajo reciente, motivado



REVISADO

Por © Pere Mas i Pascual recha 13:30 08/12/2007



La Trinca: «intencionalidad populista»

en parte por un planteamiento incorrecto de su repertorio, su carrera artística ha ido siempre en progresión constante, hasta cimentar una personalidad poética, musical y especialmente interpretativa de evidente calidad.

Durante sus ya casi ocho años de ininterrumpida dedicación profesional al mundo de la canción, Maria del Mar Bonet ha ensayado con acierto temáticas muy diversas, que van desde la crónica dramática de «Què volen aquesta gent?» hasta el apasionado lirismo de «Jo em donaria a qui em volgués» o «No voldria res més ara», pasando por sus vibrantes interpretaciones de piezas del folklore balear y sus inspiradas musicaciones de poemas de Bartomeu Roselló-Pòrcel, Josep Palau Fabre, Joan Alcover, Joan Vergés y Lluís Serrahima, que en su incuestionable calidad de autora e intérprete alcanzan toda una nueva fuerza comunicativa.

Con el solo intervalo de «L'àguila negra» —que, por otra parte, le deparó un gran éxito comercial y le facilitó en gran medida su difusión a nivel masivo—, Maria del Mar Bonet se ha constituido en la voz femenina más importante de nuestro país, sin renunciar por ello a la fide-

lidad a aquellos principios que en su día dieron razón de ser a la «nova cançó», en la que se ha afianzado como figura ya indiscutible.

LA TRINCA

En pleno período de discordia interna, en abril de 1969, apareció un pequeño disco —«La Trinca» y «Quin nias!»— que de inmediato se convierte en extraordinario éxito de ventas. De entonces para acá, este conjunto músico-vocal ha protagonizado una muy interesante carrera de éxitos ininterrumpidos y cada vez más resonantes, cultivando siempre una línea interpretativa de evidente intencionalidad populista. En esta línea de espectaculares triunfos, que en un principio sorprendió incluso a los propios interesados, La Trinca ha experimentado toda una evolución muy curiosa: partiendo de unas canciones de humor fácil y sin excesivos planteamientos estilísticos o temáticos —junto a las ya mencionadas, «Cap aquí, cap allà», «Si has begut», «Quins pebrots!», «Moros a la costa» y todas las recogidas en sus dos primeros discos de larga duración, «Tots som pops» y «Festa Major»—, ha



ido derivando hacia una línea de mayor exigencia, que ya se inició tímidamente con «Trincar i riure», su primer espectáculo musical presentado tras dos años de continuados éxitos. Desde entonces, sin perder en ningún momento el masivo apoyo popular que en todo momento les ha acompañado, han presentado producciones de de interés mucho mayor —«L'orgue de gats», «Xauxa!», «Ca-barret» y «Mort de gana-Show», entre otras, casi todas ellas convertidas también en otros tantos montajes musicales de gran éxito—, han intervenido en una grabación de gran importancia —«Història de Catalunya amb cançons»—, han puesto música y producido un disco basado en textos de Pere Quart —«Bestiari»—, han

principal y casi exclusivamente en el terreno de la más estricta interpretación instrumental, buena parte de la misma ha tenido lugar en el seno de la «nova cançó», a la que hace ya algunos años aportó asimismo una muy importante producción como cantautor de acusada personalidad y gran sensibilidad. Se dio a conocer en 1965 como miembro del conjunto músico-vocal Els Xerracs, poco después pasó a formar parte de los grupos Vytas Brenner Quartet y Brenner's Folk, luego se integró en Pic-Nic, con el que alcanzó resonantes éxitos comerciales en todo el mercado español y buena parte del hispanoamericano. Más recientemente, al frente del grupo Om ó como intérprete solista, acompañando a algunos de nues-

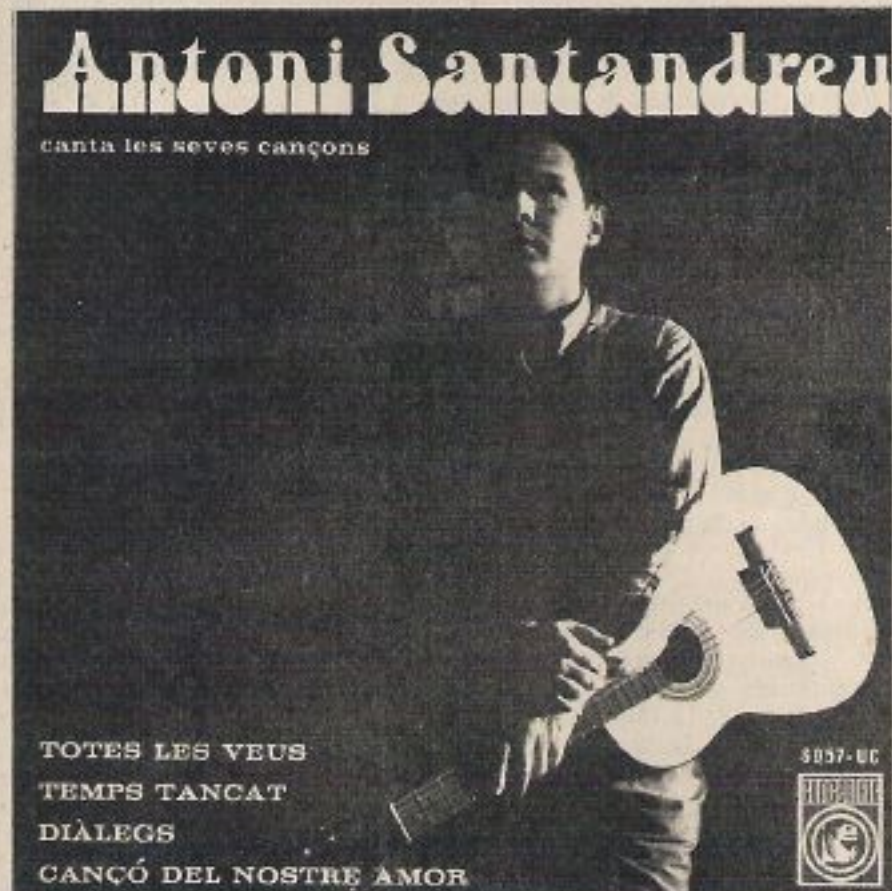


Maria del Mar Bonet: «cançons de Menorca»

continuado con sus constantes actuaciones por tierras catalanas y, manteniéndose en todo momento dentro de una línea de popularidad que no ha dejado de crecer, más recientemente han debutado también como promotores teatrales —«Tartan dels micos contra l'estreta de l'Ensanche»—. Caso auténticamente insólito en Cataluña, La Trinca ha llegado a convertirse en un prodigioso fenómeno de cultura «pop» autóctona. En una situación tan anómala, han conseguido crear una verdadera canción catalana de éxito multitudinario, manteniéndose siempre fieles al monolingüismo inicial de la «nova cançó» y llegando incluso a acceder a una intencionalidad crítica y satírica de claro impacto popular, poco menos que inimaginable cuando, hace ya más de cinco años, hicieron su aparición en nuestro mercado discográfico.

JORDI SOLER

Aunque su carrera artística se ha desarrollado prin-



Antoni Santandreu: disco menor

tros más relevantes cantautores —Francesc Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet, Pau Riba y, ya en la actualidad, Ovidi Montllor— o formando tándem musical con el joven pianista Jordi Sabatés, ha tenido y tiene una extraordinaria influencia en la evolución de nuestra vanguardia musical, tanto a nivel de autores e intérpretes de canciones populares como a nivel de instrumentistas de corte más experimental, de quienes indiscutiblemente es cabeza de fila y figura máxima. Defensor acérrimo y consecuente de una música más autóctona de sabor específicamente latina y mediterráneo, constituye un ejemplo muy elocuente de lo que puede y debe ser una vanguardia lúcida, inteligente y sensible. Sin lugar a dudas, Jordi «Toti» Soler es quien más y mejor puede abrir nuevas vías expresivas al movimiento de la «nova cançó» y, por extensión, a toda nuestra música de vanguardia.



PAU RIBA

Surgido de las filas del Grup de Folk, del que fue durante largo tiempo uno de los elementos más activos y populares, ha seguido toda una muy curiosa evolución hacia la casi absoluta marginación, por caminos más que discutibles en muchos aspectos. Autor e intérprete de evidente personalidad, con una capacidad de creación poética muy considerable y con dotes interpretativas muy reducidas, cultivó inicialmente un estilo más populares canciones tradicionales, la creación de «folk» que intentaba, partiendo de algunas de nuestras más populares canciones tradicionales, la creación de todo un mundo expresivo, de corte predominantemente crítico y satírico, que cultivó asimismo en sus propias composiciones de los primeros tiempos. Su doble disco de larga duración «Dioptria», realizado con una muy importante colaboración musical a cargo de «Toti» Soler, constituye una obra muy reveladora, ya que marca el cierre de toda una etapa muy importante en el primer volumen y el inicio de un nuevo período de escasa definición en el segundo. Desde entonces ha proseguido una carrera con notables altibajos de todo tipo, que han ve-



Jordi Batiste y Sisa

nido en gran parte motivados por su búsqueda marginación —durante largo tiempo fijó su residencia en Formentera, y sólo el pasado mes de marzo volvió a presentarse ante el público barcelonés, en una serie de recitales celebrados en Zeleste, con los que pareció iniciar una nueva etapa, cuyos resultados están aún por ver.

Creador de interés y hombre tal vez excesivamente contradictorio, sigue siendo el ejemplo más cabal de una opción muy indefinida y rabiosamente vanguardista, que únicamente en muy raras ocasiones logra acceder a un dominio completo de sus evidentes posibilidades expresivas. Por todo ello, continúa siendo una gran incógnita en el mundo de la «nova cançó», como lo son también quienes —Sisa, Albert Batiste, la & Batiste...— han intentado caminos semejantes.

TERESA REBULL

Autora e intérprete de escasa pero muy intensa carrera artística en nuestro país, al que regresó hace todavía pocos años tras un largo período de exilio, constituye un muy elocuente ejemplo de una cierta línea de la «nova cançó», esencialmente formada por intérpretes de talante voluntarista, con una dedicación entusiasta y esforzada al cultivo de una auténtica canción popular de contenido crítico y revulsivo, casi siempre en actuaciones que se desarrollan fuera de los habituales circuitos comerciales. Cantautora de una personalidad desbordante, aunque no siempre adecuadamente encauzada, ha desarrollado la mayor parte de su carrera artística fuera de nuestras fronteras, por más que durante estos últimos tiempos ha intensificado muy sensiblemente sus actuaciones en tierras catalanas. Aunque sin excesivas dotes musicales e interpretativas, Teresa Rebull destaca por su incuestionable personalidad humana, que le confiere una fuerza muy especial en sus recitales cara al público.

XAVIER RIBALTA

Cantautor que lleva ya largos años de dedicación al cultivo de la «nova cançó», sigue siendo, a pesar de ello, un intérprete prácticamente desconocido para gran número de espectadores catalanes, puesto que casi toda su carrera artística —muy desigual y con grandes altibajos, por otra parte— se ha desarrollado en tierras extranjeras. Tras unos comienzos no muy definidos, hacia finales de la década de los sesenta, trabó conocimiento con el gran cantautor castellano Paco Ibáñez, y desde entonces ha actuado junto a él en gran número de países —especialmente en Francia, ya que no en balde reside largas temporadas en París, pero también en muchos otros países, preferentemente latinoamericanos.

Autor e intérprete de características muy singulares, cultiva un estilo de canto muy personal, de sabor muy



simple y directo. No obstante, sigue siendo aún un interrogante, ya que casi toda su carrera artística ha venido presidida hasta el momento presente por el signo de la irregularidad.

... Y OTROS

Raimon, Francesc Pi de la Serra, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Ovidi Montllor, La Trinca, Jordi Soler, Pau Riba, Teresa Rebull y Xavier Ribalta, escogidos a modo de ejemplos de otras tantas vías actualmente existentes en el seno de la «nova cançó», no agotan, empero, la nómina actual de la misma. Junto a ellos, y sin que quiera ser ésta una lista con intención totalizadora, están nombres como los de Dolors Laffitte, Pere Tàpias, Vi Bo, Hàmsler, Enric Barbat, Sísa, Miquel Cors, Pedrol, Jaume Arnella, la & Batiste, Antoni Parera Fons, Grup Estel y muchos otros más, todos ellos encuadrables mínimamente en una línea de fidelidad más o menos estricta a aquellos principios que, hace ya casi quince años, dieron razón de ser al movimiento de la «nova cançó».

NUEVAS VOCES

No obstante, tampoco se agota aquí la nómina de

cantautores, intérpretes, conjuntos y grupos de evidente interés. Existen también, por fortuna, nuevas voces que se suman a las hasta aquí citadas. Especialmente gracias a las tres convocatorias ya celebradas de «Promoció de Noves Veus», el importante concurso de cantantes noveles que durante algunos años se celebró en el popular local barcelonés La Cova del Drac, hay en la actualidad jóvenes y ya muy importantes cantautores que prácticamente aseguran el relevo —que por otra parte parece aún como muy lejano, por suerte— de quienes hoy en día ostentan el liderazgo de la «nova cançó».

Cantautores como Ramon Muntaner, Joan Isaac, Pere Codó, Toni Llovet y Llorenç Torres, entre otros muchos de evidente peso específico, son la demostración más cabal y perfecta de la absoluta vigencia actual de la «nova cançó». Dentro de sus respectivas características personales, todos y cada uno de ellos constituyen muy buenos ejemplos de lo que puede y debe ser actualmente una auténtica canción popular catalana. De ellos depende en muy gran medida el futuro de la «nova cançó».

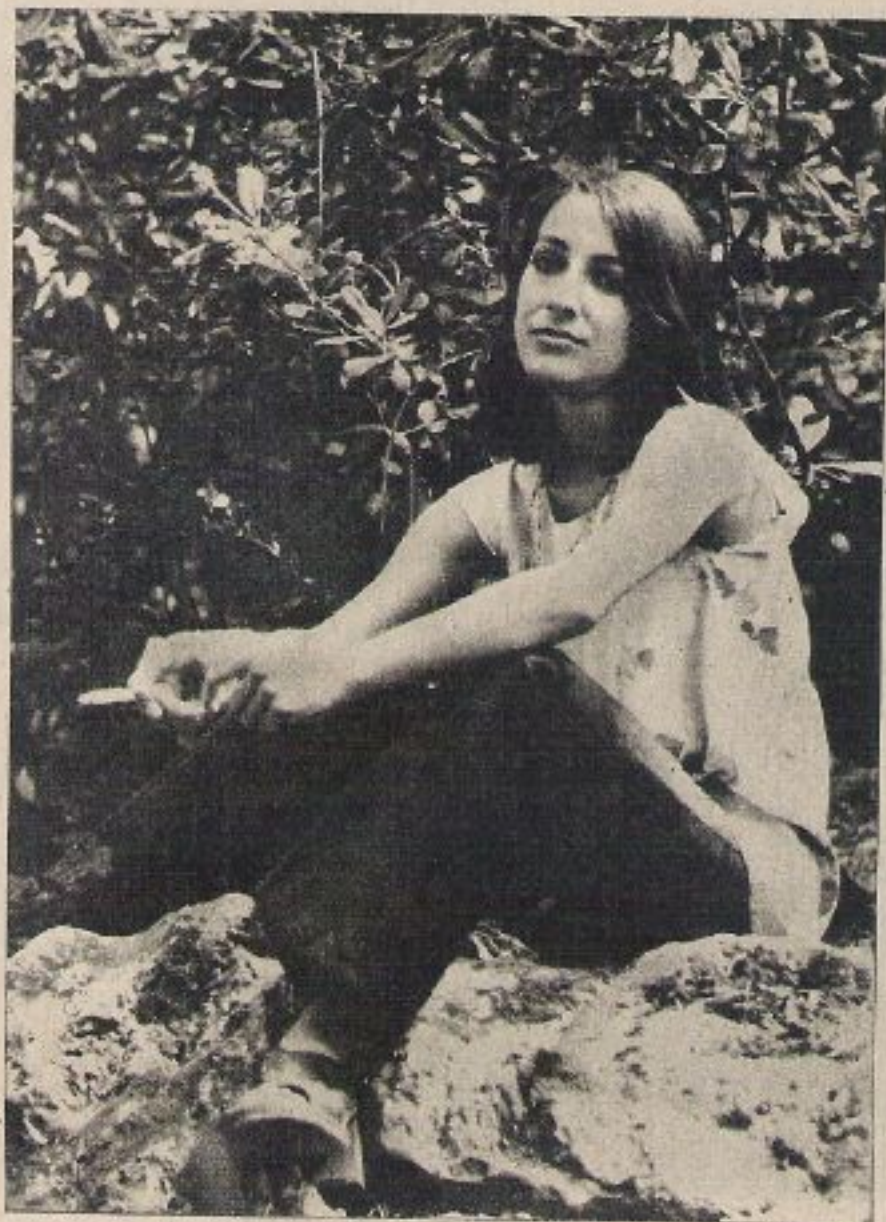


Guillermína Motta, en «Planeta 2001»: la «nova cançó», al asalto de los locales de moda



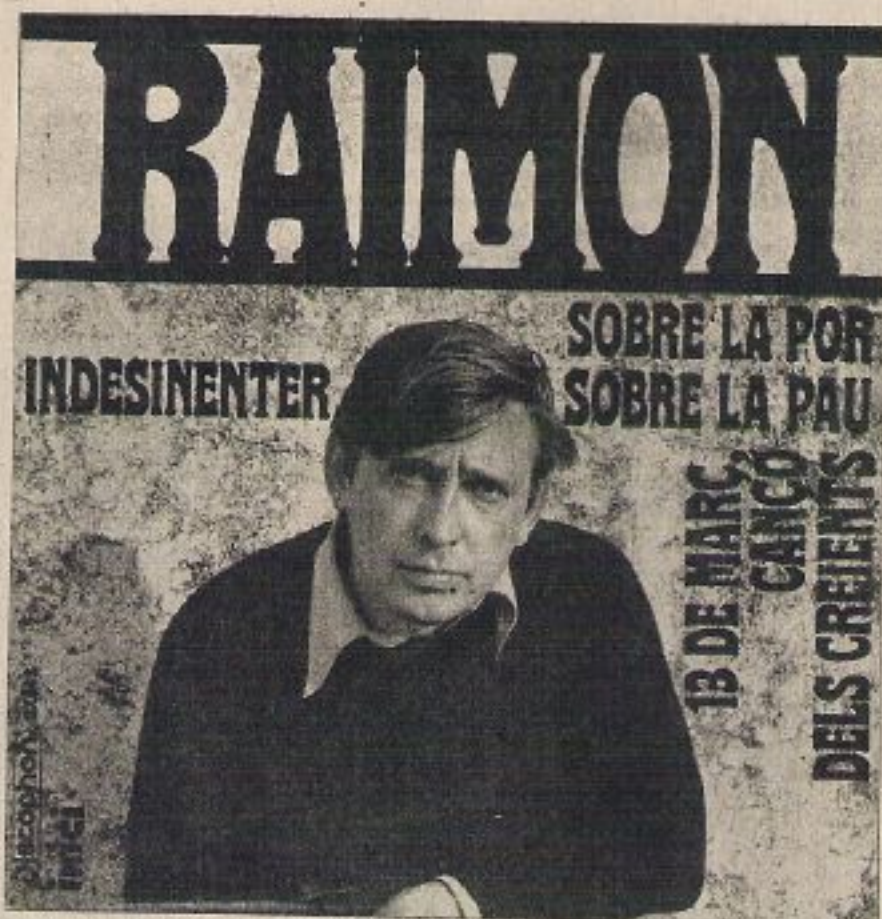
A MODO DE RESUMEN

De toda esta panorámica general, y voluntariamente esquemática, de todo el momento actual de la «nova cançó», creo que resulta interesante destacar, por su evidente importancia a la hora de observar y analizar los hechos, algo que se me asemeja como a todas luces indiscutible. Aquí y ahora, a poco menos de tres lustros de las primeras manifestaciones públicas del movimiento, los que se dedican por entero al cultivo de la «nova cançó», aquellos que siguen de un modo más exacto y fiel las líneas originales, tropiezan constantemente con muchos y muy considerables obstáculos en su trabajo, tanto a la hora de obtener las preceptivas autorizaciones para actuar ante el público como cuando presentan sus canciones a censura. Todos ellos, por otra parte, se encuentran injustamente marginados y discriminados de los normales medios de comunicación; en mayor o menor medida, según cual sea su fuerza crítica y testimonial, según cual sea incluso su actitud cívica y según cuales puedan ser sus relaciones con el «establishment» vigente, viven a precario en el mundo de la industria cul-



Dolores Lafitte: una voz que ha perdurado

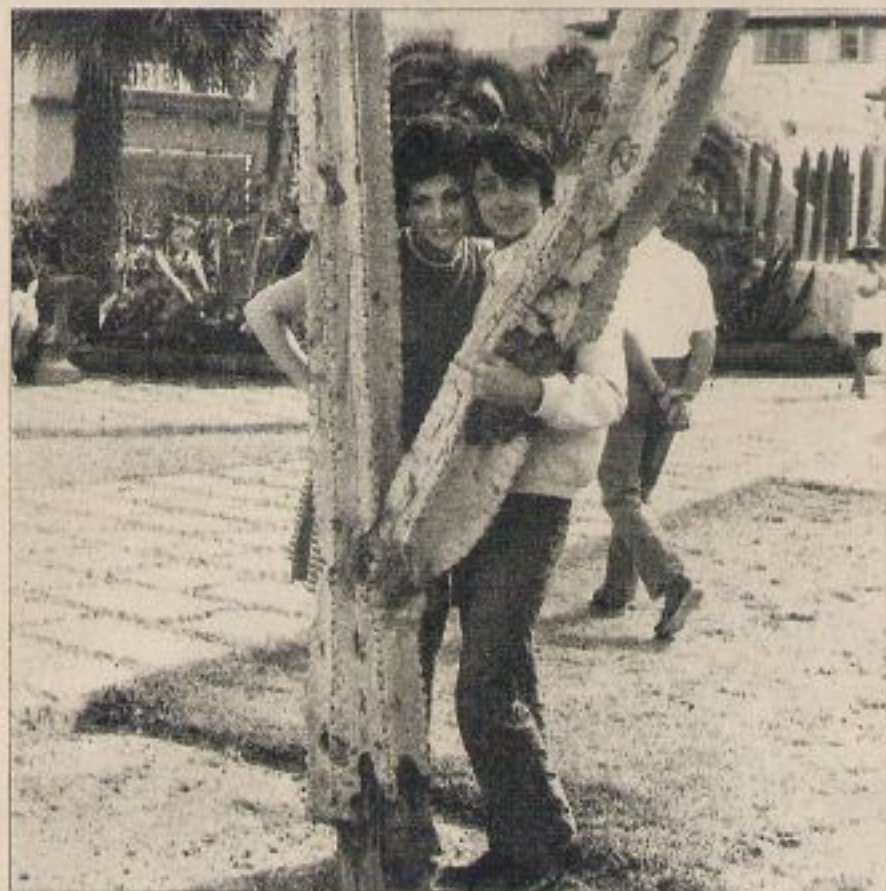
tural de nuestro país. Ante toda esta tan anómala e intolerable situación, considero que resulta preciso hablar ya de que éste es, precisamente, el auténtico momento de la verdad para la «nova cançó». Porque una vez claramente demostrada ya toda su fuerza cuantitativa y cualitativa como poderoso medio de comunicación de masas, su más inmediato futuro depende de la fidelidad que todos y cada uno de sus componentes tengan para con el pueblo al que representan con sus canciones, ese mismo pueblo al que deben servir con sus canciones. De esta fidelidad, de la honradez que estos cantantes mantengan en sus actitudes cívicas y públicas, de su



Raimon, combativo: «Indesinenter», «Sobre la pau», «Sobre la por»...

evolución artística y de su trabajo profesional, depende en gran manera el futuro de la «nova cançó».

Hablar ahora de crisis —cosa ésta desgraciadamente muy habitual entre nosotros durante estos cinco últimos años— es algo muy injusto. Porque, como tiempo atrás declarara al respecto Francesc Pi de la Serra, en todo caso se trataría de una crisis general, a nivel nacional, y no únicamente a nivel de la «nova cançó». En todo caso, el papel de ésta precisamente es el de dejar testimonio de las circunstancias por las que el país atraviesa, y si hay crisis es lógico y natural que ésta se advierta también en el seno de la «nova cançó», movimiento que bebe constantemente del cotidiano acontecer del entorno social más inmediato. Tan lógico es esto como que no se advierta crisis alguna en aquella otra canción que, bajo la capa de todas las pretendidas «comercializacio-



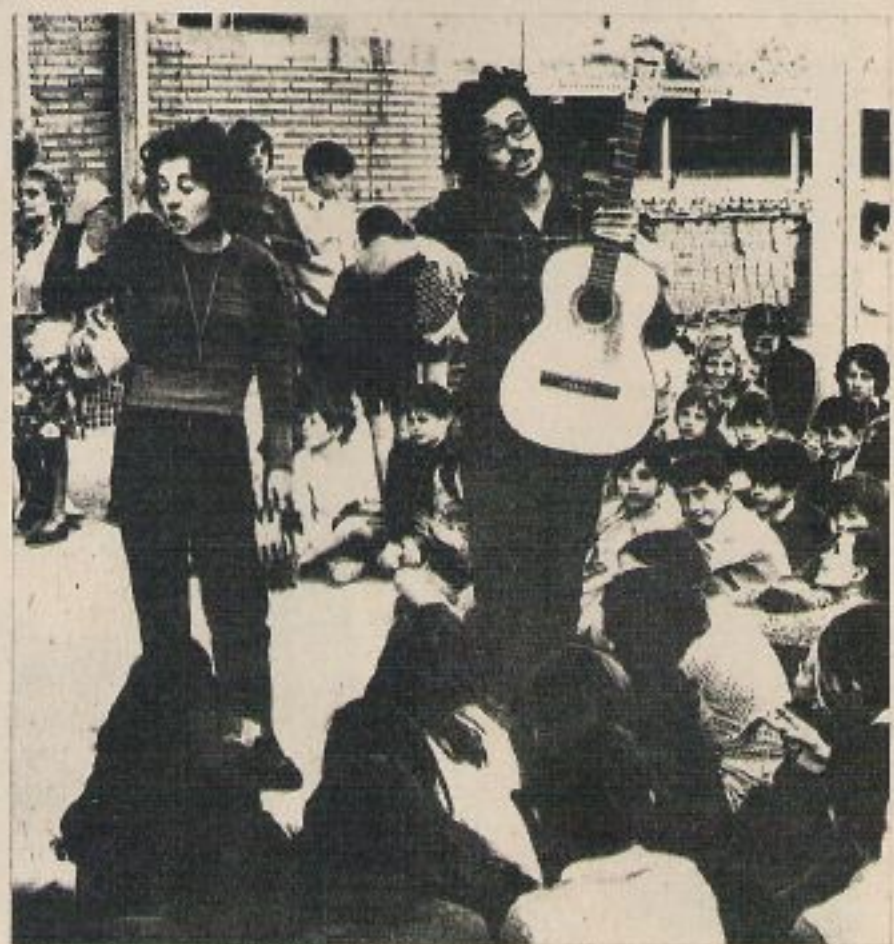
Salomé con Hervé Villard

nes», «normalizaciones» y «profesionalizaciones» habidas y por haber, actúa esencialmente a la manera de auténtico proceso enajenante de la colectividad. A la «nova cançó» le corresponde dar ahora ejemplo, y por ello tiene a su cargo el siempre arriesgado y difícil papel de ser testimonio y, al mismo tiempo, vehículo de comunicación y concienciación. Este es su cometido, su servicio al país, aquí y ahora.

La «nova cançó» —se ha dicho y escrito ya en innumerables ocasiones— es un muy importante fenómeno de cultura popular. A través de la canción —es decir, a través de un medio artístico, poético, musical e interpretativo de expresión y comunicación—, la lengua y la cultura catalana han encontrado en nuestros días su más eficaz y poderoso instrumento de popularización y sensibilización cívico-cultural. Si esto es ya de por sí algo suficientemente notable, también es de destacar el consecuente marginamiento que la auténtica «nova cançó» se ha fijado en relación con el «establishment» político-cultural de nuestra colectividad, que no es más que una lógica actitud de autodefensa frente a posturas de abierta discriminación, hasta ahora todavía en vigor. Todo esto hace que la «nova cançó» sea, sin lugar a dudas,

uno de los más complejos e interesantes fenómenos artístico-culturales surgidos en la Península Ibérica durante los últimos treinta y cinco años. Por todo ello también, no es de extrañar que la «nova cançó» sea permanentemente tema de debate y discusión a los más variados niveles.

Dados ya por conocidos y entendidos, siquiera sea una visión forzosamente esquemática y conscientemente simple, los sucesivos períodos de la pequeña gran historia de la «nova cançó», tal vez convenga echar un último repaso a estos quince años y, en breve síntesis, trazar las líneas de fuerza de la presente situación. Se advierte en primer lugar que los objetivos propuestos por los iniciadores del movimiento —esto es, la creación de un instrumento artístico de popularización de la lengua y la cultura catalana— se han conseguido ya en muy gran medida, a pesar de todas las ya consabidas limitaciones de índole externa. En segundo lugar, se hace asimismo evidente que la «nova cançó» ha llegado a una situación de incontrovertible madurez, tanto a nivel artístico como de comunicación masiva. En tercer lugar, y acaso sea esto lo que más nos pueda im-



Xesco Boix: la canción al aire libre



Jordi Sabatés, Alfonso de Lucas y Toti Soler

portar en relación con el más inmediato futuro, la evolución que se ha seguido durante estos tres últimos lustros ha hecho que todas las previsiones iniciales quedaran desbordadas y, en consecuencia, se quemaran una

tras otra las etapas, en un proceso histórico de incuestionable relevancia.

Cada día está más claro que poco o nada tiene que ver ya la «nova cançó» con el simple hecho de cantar



Núria Espert demostró que la «nova cançó» no era un «ghetto»



Salvador Escamilla, cantante y presentador: a su nivel, un gran animador

en catalán. Mal que bien, en la actualidad existen muchísimos intérpretes y grupos que han incorporado canciones catalanas a sus respectivos repertorios. Esto, que en una situación de mínima normalidad estructural resultaría algo absolutamente lógico y natural, no deja de parecer como muy extraño en la situación actual de la cultura catalana, que vive todavía a precario, desasistida de los normales cauces de comunicación y expresión públicas. Conviene, no obstante, destacar que entre estos muchos intérpretes que cantan en catalán los hay que, como nos ha sabido definir Joan Fuster con su socarronería habitual, practican el «bilingüismo canoro», y está muy claro que la «nova cançó» se planteó como movimiento de reivindicaciones de la lengua y la cultura catalana, por lo cual ninguno de estos cantantes puede considerarse partícipe de las ideas que desde siempre han presidido la actuación de la «nova cançó» —lo cual, insistamos una vez más en ello, no comporta en sí mismo ningún juicio de valor, ya que se trata tan sólo de una mera diferenciación de índole terminológica—. Por otro lado, dentro del numeroso e importante grupo de quienes únicamente cantan en catalán existen también diferencias muy acusadas, que se establecen primordialmente a nivel de los contactos con el sistema cultural establecido y sus múltiples mecanismos de control, así como a nivel de los contenidos y las intencionalidades de sus canciones; mientras hay quienes consideran a la canción como un mero objeto de consumo —tan catalán como se quiera, pero al fin y a la postre simple objeto de consumo—, hay otros que intentan servirse de la canción como de lo que verdaderamente ha sido y es a lo largo de toda la historia, un medio artístico de comunicación de masas, con lo cual la canción por ellos creada adquiere definitivamente categoría de auténtico fenómeno de cultura nacional y popular.

En la actualidad, la «nova cançó» posee una fuerza más que considerable, una fuerza que se nos demuestra día tras día, a través de las actuaciones de sus exponentes más destacados y a través de la continuada y constante participación del público en la evolución general del mismo movimiento. Los repetidos y cada vez más notables éxitos conseguidos por nuestros más destacados cantautores, su alto nivel cualitativo y su ya incuestionable trascendencia a nivel cuantitativo, demuestra plenamente la absoluta vigencia de un movimiento surgido hace apenas quince años, que se ha desarrollado en todo momento fuera de los canales habituales y que se ha guiado siempre por unos objetivos de consecuente y eficaz servicio. A poco menos de tres lustros de distancia de aquellas arriesgadas, difíciles y casi heroicas primeras actuaciones públicas, la realidad



de los hechos se nos muestra con toda su fuerza aplastante, con todo su vigor a toda prueba. La «nova cançó» es ya una realidad incontrovertible, que nada ni nadie podría reducir hoy al silencio. Testimonio vivo y cambiante de nuestro vivo y cambiante acontecer ciudadano, fenómeno artístico de gran trascendencia y movimiento cultural de indudable repercusión popular, constituye uno de los aspectos más interesantes de nuestra vida artística, cívica, cultural y social. Y seguirá siéndolo siempre que sus representantes más caracterizados continúen siendo fieles a aquellos mínimos principios fundamentales que hace casi quince años dieron razón de ser a aquellas primeras «noves cançons» que, a la manera de «crónicas tiernas e irónicas de la realidad que vivimos», unos pocos ilusionados hombres de nuestro país decidieron lanzar al viento.



Marian Alheró «otro» de València

REVISADO

Por © Pere Mas i Pascual fecha 18/31/08/12/2007



Joan Manuel Serrat