

## Poesía, insurgencia y canción en España (1960-1980)

RAFAEL MORALES

A Antonio Rey Hazas

Hablar hoy, a finales de la primera década del siglo XXI, de aquellos cantautores españoles que entre 1960 y 1980 agitaron conciencias o hablaron de las voces censuradas o acalladas por razones políticas, es hablar de músicos que interpretan poemas de nuestra tradición de siempre (desde Jorge Manrique a Blas de Otero) o temas propios, con una perspectiva reivindicadora, insurgente, revolucionaria, inconformista o propagandística, que al día de hoy trae un aguardiente nostálgico, ronco como la voz de caña y cazalla de algunos buenos cantaores gitanos. Me refiero fundamentalmente a los años 60, que heredé de la lectura de hermanos mayores y familiares, puesto que en aquella época yo era un niño. Los tiempos de mayor interés, lucha, riesgo y mérito, sin duda. Evidentemente la llegada de la democracia a España al final de la década de los 70, hizo girar aquel mundo hacia una canción más personal y de autor, más blanda muchas veces, de lo que había sido, en palabras de Gabriel Celaya aplicadas a la poesía, “un arma cargada de futuro”. Las circunstancias cambian a mejor desde la Historia, pero también traen algunas calamidades no sé si menores, y apenas previstas como la casi total desaparición de la canción de autor original: las grandes letras y los músicos cultos y avisados, comprometidos desde la literatura, son inexistentes al día de hoy. El tremendo pragmatismo del mercado sabe leer y dirigir demasiado bien y los cantautores de hoy son premiados por cantar desde todos los géneros otras cosas: el grito del *banlieu* y la canción pop. Cualquier otra demanda, el Sahara ‘español’, abandonado a su suerte, o el consumo irracional, etc, no existen. Pareciera que no hay motivos para la denuncia desde la ‘canción protesta’, tan lejos en la música como la emigración africana, por ejemplo, como motivo de solidaridad, o tantas otras cosas que la democracia parece disimular. Ibsen no tiene voz en la música y los Alfonso Sastre, *mutatis mutandis*, han desbarrado en exceso como para ser creíbles.

Lo cierto es que han pasado, no lo olvidemos ahora ‘sólo’ 52 años desde que en 1956 un joven –por aquellos años– llamado Paco Ibáñez (1934), de origen valenciano y vasco, eusquero parlante como idioma único, hijo de perdedores de la Guerra Civil y represaliados, emigrados a Francia, musicalizó un poema de don Luis de Góngora y puso la base de cuanto se desarrollaría posteriormente con un cuidado recitado-canción que triunfó muy pronto. Por arte de magia lo hizo un día en que se encontró tirada en la calle una foto de una andaluza vestida de negro, la Andalucía del llanto, como diría Federico García Lorca como recuerda Fernando González Lucini, referente obligado<sup>1</sup>.

La más bella niña  
de nuestro lugar,  
hoy viuda y sola  
y ayer por casar,  
viendo que sus ojos  
a la guerra van,  
a su madre dice

---

<sup>1</sup> Fernando González Lucini, ...Y la palabra se hizo música (La canción de autor en España), Fundación Autor, Madrid, 2006, pp 43-50

que escucha su mal:

Dejadme llorar  
orillas del mar.

La nueva canción se había creado desde ahí y en París. Aunque con alguna ayuda más, en honor de la verdad, pues el concepto de cantautor moderno le llegó a Paco Ibáñez por una parte desde el Romancero de la Guerra Civil como luego abordaremos, y por otra más directa, de su contacto y amistad con Georges Brassens y Jesús Rafael Soto, un artista venezolano bohemio, carne de los *night clubs* del Barrio Latino, para poder sobrevivir. Pero realmente fue Brassens el modelo: “descubrí la obra de Georges Brassens y vi que le ponía música a los poetas franceses. Eso fue como si me hubiese dado permiso para hacerlo yo también”, recoge González Lucini. La trayectoria de este conocido espada lírico, uno de los tres pioneros junto a Lluís Llach, José Antonio Labordeta, y Raimon amén de Chicho Sánchez Ferlosio o Amancio Prada, es bien conocida con la serie de discos comprendida significativamente bajo el título de *España de hoy y de siempre*, donde desde Jorge Manrique hasta Blas de Otero los poetas de la tradición culta española estaban bien representados. Y fundamentalmente aquellos que, en la España del momento, suponían insurgencia: Rafael Alberti, Blas de Otero, León Felipe, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Miguel Hernández Ángel González, Gabriel Celaya, frente a la embajada cultural franquista encabezada por Leopoldo María Panero, Luis Rosales o Agustín de Foxá que hacían las Américas exportando las virtudes del Regimen<sup>2</sup>. Pero cuando en 1969 cantó en un célebre festival en La Sorbona que identificó a la juventud francesa del mayo del 68 con la española y saltó a la fama en el Olympia de París, aquella voz vasca puso la espoleta que prendió en la llamada generación de la democracia y que fue más activa en la universidad y en las fábricas para construir el hoy. Aunque a Paco Ibáñez no se le pueda considerar como perteneciente a la ‘nueva canción vasca’, sino de la reivindicativa y en español, pues la vasca sigue otros derroteros, muy inspirada por José Antonio Donostia, el padre Donosti para nosotros, con la base del Cancionero Musical de Resurrección María de Azkue.

Empezaremos brevemente con el pionero Paco Ibáñez pues el caso vasco y la peculiar situación y sentimiento tardorromántico del nacionalismo vasco, vencido en la Guerra Civil, hoy bien estudiado por el primer Jon Juaristi y bien interesante, crearon un caldo de cultivo político muy peculiar en la cultura de la resistencia antifranquista, que a la larga equivocó el sentido al implicarse en E.T.A, pero que en aquella época dio origen a músicos de gran talento como Benito Lertxundi o Olatz Zugasti, simbolizado por una canción Aurtxo-Aurtxo, donde una madre canta a su hijo una nana y le dice que su padre está preso por defender la libertad de Euskadi. Músicos como Julen Lekuona, Mikel Laboa que cantaba significativamente a Bertolt Brecht, Xavier Lets o Antón Valverde, del que fui modestamente letrista en una ocasión, muy festiva, en honor de la babarruna o alubia de Tolosa que los hermanos Gabilondo festejan en días señalados. Muchos nombres andarían por ahí en el recuerdo como Imanol, Txomin Artola, Gorka Knörr o grupos como Oskorri, enraizado en el folklore de Euskadi, hasta llegar a Joseba Tapia en los 90 autor de alguna emblemática canción de época (*Agur Intxorta Maite*).

En cualquier caso y por volver al Paco Ibáñez de 1956, su enorme capacidad para interpretar el poema desde un cuidado respeto por conferirle o dotarlo de una música que respetaba las letras, su habilidad de saber interpretar o saber decir, en una palabra, marcó un modelo. Muy pocos músicos, Amancio Prada, aquí presente entre ellos han sabido conjugar esta perspectiva entre voz y poema, con su mirada sobre Rosalía de Castro o San Juan de la Cruz en sus dos álbumes más perfilados. Pero pocos de manera tan sostenida, versátil, mejor que Paco Ibáñez, capaz de adivinar la música ajustada para aquel ‘recitado canción’ donde se

<sup>2</sup> Javier Huerta Calvo et al., *Leopoldo Panero (Obra Completa)*, Astorga, Ayuntamiento, 2007, pp 53-150.

hacía primar el sentido del poema con talento inusual, a pesar de las limitaciones vocales. Paco Ibáñez fue el modelo inigualable entre cultura y canción, de saber decir. Y sin maniqueísmos a pesar de su conocida militancia.

Desde allí y rápidamente se produjo un tránsito hacia un doble o triple camino de cuanto hemos llamado canción de autor en España. Uno que ahora no nos interesa, como es el caso del músico que se duele de las cosas que le ocurren y canta sus sentimientos más o menos melancólicos, y otros que utilizan poemas ajenos o composiciones propias, con sentido político. Aquellos que en el contexto de la España de la década de los 70 tuvieron un protagonismo similar al que utilizó el bando republicano, la Alianza de Intelectuales Antifascistas y los partidos políticos de la izquierda durante la Guerra Civil de 1936. Y aunque evidentemente ahora no se trataba de coger un fusil, aunque algunos sí lo hicieron (como el primer Jon Juaristi), en una España que había escapado del analfabetismo de los años 30, lo cierto es que se producen muchos paralelismos entre ambas épocas. Pues la poesía de la guerra civil con su valor enaltecedor y formativo, que arengaba a las tropas para enfervorizarlas contra el fascismo cumplía la misma misión que estas canciones de los jóvenes nacidos al terminar la Guerra Civil. Y que eran el boletín de enganche de los nuevos partidos políticos en la sombra (los de izquierda, PSOE y sobre todo el PCE en lo fundamental, además de partidos políticos satélites).

En este sentido la canción protesta guarda paralelismos en su labor de agitar conciencias contra la dictadura del general Franco, tal y como ocurrió con cierta poesía y ciertos recitales durante la Guerra Civil. Como sabemos hubo igualmente una poesía estrictamente de la Guerra Civil, un romancero y algo más, hijos de la contienda y de los años previos, donde se producen algunos grandes cambios, claves de algunos aspectos sociológicos y literarios que se prolongarán y enlazarán con las revueltas del 70. Por resumir brevemente y de manera paralela en las dos épocas, a través del poema o a través de la canción, la gran novedad reside en el ensanchamiento del auditorio (fundamentalmente en la zona republicana o en la España sometida al nacional flamenquismo de identificar la copla franquista con España), donde la poesía deja de ser un reducto de las élites intelectuales para volver a su función noticiera o enardecedora: instrumental, por decirlo de forma resumida. Resurge desde esta perspectiva una obra escrita de distinta calidad, sin duda, junto a otra característica clásica de la poesía: la oralidad, desde una manera análoga a como se desencadenaban los romances medievales y como hará la canción en ese momento en que la gravedad de la situación precisa una voz que hable por todos y exprese los sentimientos más recónditos, que unifique y cohesione. Los poetas en la Guerra Civil, como ahora los músicos, no sólo cumplen esa misión de compañeros no combatientes en el frente (algunos sí), sino que tampoco son retaguardia cuando recitan poemas en las trincheras, versos que alientan y mantienen la moral de las tropas. Las famosas palabras, tan repetidas, de las Memorias del general Lister son muy explícitas sobre el valor de la música:

Yo, que no entiendo nada de poética, les estoy profundamente agradecido a los poetas por el importante papel que la poesía ha desempeñado durante la guerra... Recuerdo cuando, en los días más difíciles de Madrid y luego a lo largo de toda la guerra, venían Alberti, Miguel Hernández, Herrera Petere, Juan Rejano, Serrano Plaja, Pedro Garfias, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados y otros poetas a las trincheras a recitar a los combatientes sus poesías, y lo que éstas representaba como materia combativa, explosiva, de reforzamiento de la moral del combate y de confianza en la victoria; de impulso para la realización de actos heroicos individuales y colectivos. Fue por esos días cuando me di plenamente cuenta de la inmensa fuerza de la poesía para despertar en el hombre todo lo que hay de mejor en él. Para empujarle a superarse, para hacer de los hombres héroes y de los héroes, héroes más grandes. Mientras el poeta iba leyendo su poema, yo me fijaba en los rostros de los combatientes e iba leyendo en ellos el efecto causado

por lo que escuchaban, y podría decir, sin miedo a equivocarme, que en muchas ocasiones veía que éste o aquel iba a ser un héroe en el próximo combate<sup>3</sup>.

La repetidísima cita tiene la virtud de explicar cómo se instrumentalizó la poesía con un fin concreto hijo de la necesidad. La canción hará lo mismo, tal y como ocurrió con la radio o la prensa (amordazadas en la posguerra) o el mural. Es propaganda y llamada al alzamiento y su cohesión. Tengan en cuenta que el mural militar que comprendía poemas alcanza el número de 4000 como instrumento de difusión, noticia y aliento. La poesía es un arma de propaganda, un 'arma cargada de futuro', como -repito- dirá Gabriel Celaya en la posguerra, similar al ejercicio que se utiliza en la radio. Cuando Rafael Alberti habla de un "poeta en la calle", algo ha cambiado frente a la poesía que queda guardada en los cenáculos intelectuales: la inmensa minoría juanramoniana ("A la inmensa minoría, siempre") se troca por la inmensa mayoría de Blas de Otero. Y aunque el gran arte es algo que sólo unos pocos iniciados eran capaces de desarrollar, lo cierto es que hubo estupendos poetas y músicos que volvían a aquella vieja función que el romancero medieval, oral, tuvo en la España analfabeta medieval y del 36 para restituirla a la España amordazada del 60.

La poesía y la música, en épocas distintas pero con paralelismos y afinidades, se hacen fenómeno cotidiano y masivo, eficaz o necesario, como recuerda Palacio Attard, hasta el punto de que en los años 70 se editan cientos de Longs Play, al igual que en la Guerra Civil se da una importancia tremenda a la prensa y a la difusión de la lírica de combate en ella, aunque haya dos registros desde esa perspectiva: más cultivada y más popular (*El mono azul* frente a *Hora de España*). Pero lo importante es que aunque en desigual medida y calidad, entonces y ahora, los dos frentes se preocupan de este medio. Muy brevemente y para que dar una idea, la República editó como prensa, recuerda Serge Saluín, 1.376 títulos frente a los 223 de los nacionalistas insurgentes. Revistas como *Cruz y Raya*, *Revista de Occidente*, *Los 4 Vientos*, *Tierra firme*, *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, o las menos conocidas *Ágora*, *Arco*, *Noroeste*, *Azor*, *Silbo*, *Arte* etc que contenían en diferente proporción poemas de los implicados.

Este fenómeno que se reprodujo de forma análoga en Portugal, aunque no con tanta virulencia, quizá les choque a los jóvenes estudiantes italianos, pues su democracia es más antigua. Pero quizá deban recordar que hace un poquito más de 30 años moría la dictadura fascista en España porque la sociedad así lo quiso y porque bajo la llamada de las canciones y poemas, una buena parte de la juventud, universitaria o no, se reunió o se integró desde múltiples perspectivas, convocada por una voz que decía lo que no podían las urnas. Y con un sentido análogo, pero distinto, al que se había visto en la Guerra Civil. Y por supuesto con un sentido muy distinto al que podría haber entendido aquel Miguel de Unamuno, paternal y lastimero, que se permitía decir: "el pueblo necesita que le canten, que le rían y que le lloren mucho, más que el que le enseñen", como recuerda Fernández Lucini, en una tesis no muy lejana a las paternalistas máximas expuestas en una de sus obras fundamentales, *San Manuel, bueno, mártir*, donde el sacerdote prefiere engañar a alumbrar. Algo había cambiado frente al paternalismo del '98 unamuniano en los años previos a 1936.

Yo como madrileño tuve la suerte de conocer algunas de las manifestaciones más importantes de la música de entonces, pues la capital fue lugar de acogida de muchas zonas de España que se acercaban hasta allí huyendo de la desolación cultural provinciana. Así Luis Pastor, Pablo Guerrero desde Extremadura, mi buen amigo Jesús Munárriz, ahora director de la prestigiosa Hiperión, desde San Sebastián y Rosa y Julia León, o un cantante bien conocido por todos como Joaquín Sabina. Recuerda González Lucini que hay un dato importante que añadir a toda aquella rebeldía, como fue el conocimiento de un libro de unos compatriotas suyos, *Canti de la nuova resistenza spagnola, 1939-1961*, escrito por los periodistas italianos Sergio

<sup>3</sup> Serge Saluín, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985, p 116.

Liberovici y Michele Straniero, publicado en 1962 por Eiunaidi, la editorial de editoriales, nacida en Turín. El libro fue acompañado posteriormente por un disco publicado en la casa "Italia Canta". Aquellos dos periodistas, que habían publicado un libro de cantos contra Musolini, viajaron a Madrid salvando no pocas dificultades, aunque la Policía Social no les siguió de cerca la pista (la Social la llamábamos), haciendo entrevistas en todos los estratos del antifranquismo. La mayoría de los textos a veces eran simples readaptaciones de las canciones escritas durante la Guerra Civil, como era el caso, por poner un ejemplo, del famoso *Ay Carmela*, convertido en un *Ay Manuela*

El Ejército del Ebro,  
rumba la rumba la rumba la.

El Ejército del Ebro,  
rumba la rumba la rumba la

una noche el río pasó,

¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

una noche el río pasó,

¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

Y a las tropas invasoras,

rumba la rumba la rumba la.

Y a las tropas invasoras,

rumba la rumba la rumba la

buena paliza les dio,

¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

buena paliza les dio,

¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

El furor de los traidores,

rumba la rumba la rumba la.

El furor de los traidores,

rumba la rumba la rumba la

lo descarga su aviación,

¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

lo descarga su aviación,

¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

Pero nada pueden bombas,

rumba la rumba la rumba la.

Pero nada pueden bombas,

rumba la rumba la rumba la

donde sobra corazón,

¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

donde sobra corazón,

¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

Contraataques muy rabiosos,

rumba la rumba la rumba la.

Contraataques muy rabiosos,

rumba la rumba la rumba la

deberemos resistir,

¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

deberemos resistir,

¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

Pero igual que combatimos,

rumba la rumba la rumba la.

Pero igual que combatimos,

rumba la rumba la rumba la

prometemos combatir,  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!  
prometemos combatir,  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

La mujer de Pancho Franco  
rumba la rumba la rumbabá  
no cocina con carbón,  
¡Ay Manuela, Ay Manuela!  
Porque cocina con cuernos,  
rumba la rumba la rumbabá  
porque cocina con cuernos  
de su marido el cabrón,  
¡Ay Manuela, Ay Manuela!



Era algo que podríamos denominar como la vuelta a la resistencia de un pueblo que allá por 1961 convocaba la primera gran Huelga General y a través del que un submundo represaliado del trabajo comenzaba a alzarse contra la dictadura. Hay una recuperación del viejo Romancero, es decir, de la voz del pueblo, a través de esa resistencia que acompaña a la Resistencia, a través de la música, que será ya imparable. De hecho cuando se publica en Italia el libro y en Francia, obviamente no en España, se llegó a prohibir la importación de libros de Einaudi. El gobierno habló con el Vaticano, se reclamó por vía diplomática el secuestro de la edición, el ABC habló de obra pornográfica, aunque los crímenes de Franco no se lo parecieran tanto, *L'Obsevatore Romano* lamentó que se la involucrara y el editor, Einaudi, tuvo que defender la rigurosidad del libro, donde sólo se recogía textualmente lo que realmente ocurría. Es decir la España real frente al escaparate de los 25 años de paz de la propaganda fascista. Tal y como recogió Carlos. M Rama en la edición uruguaya del libro. Algo cambiaba en los años 60 y el llamado *Cancionero Einaudi*, se convirtió en algo clandestino que corrió mucho en casi todos los medios intelectuales.

Como bien cuenta González Lucini, había tres frentes en aquellos orígenes. Paco Ibáñez desde París con su componente culto y popular y muy implicado simultáneamente, que musicalizaba textos de poetas conocidos. El colectivo El Setze Jutges en Cataluña y la aparición de Raimon, con su famosa canción, *Al vent* (escrita sobre las sensaciones que alguien tiene cuando viaja en motocicleta, pero tomada por la juventud como un himno, lo cual es muy sintomático de la necesidad de un cambio que trajera frescura al armario cerrado del franquismo). Por otro lado llegaban las composiciones hispanoamericanas, como Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune o Mercedes Sosa que poco a poco se fueron completando con Víctor Jara o Quilapayún, más el folklore de Peter Seeger, Bob Dylan y Joan Báez. Ciertamente estos músicos coadyuvaron a que la fuerza de los cantautores se hiciera mucho mayor e incluso conviviera de manera muy activa con protagonistas muy particulares, sitios en Madrid como Chicho Sánchez Ferlosio, al que todos recordamos con particular cariño desde su valiente fragilidad de anarquista. Un cantante exponente del cambio, pues hijo de Rafael Sánchez Mazas, el escritor falangista, ministro de Franco, y reciente protagonista de una novelita muy aconsejable, *Soldados de Salamina*, escrita por Javier Cercas. Todavía recuerdo a Chicho en Malasaña en la calle de la Palma con su guitarra en La Tetería de la abuela, creo recordar la última vez; fue uno de los músicos iconos de la transición por su enorme versatilidad y por su circunstancia. Un extraño personaje, creador de divertidos crucigramas y paradojas matemáticas, pero sobre todo un gran letrista, que supo reunir inconformismo político con una mirada alternativa, callejera y ácrata, en buena medida, desde que abandonara el PCE\_R. Tanto que, como recuerda Jesús Munárriz, buen amigo de la universidad de Chicho, no se preocupa de registrar sus canciones

(sabía de todo: rancheras, canciones francesas, corridos, *stornelli* romanos...recuerda Lucini), y que de manera paralela a Paco Ibáñez comenzó a cantar en 1962, con motivo de una huelga minera en Asturias.

Hay una lumbre en Asturias  
que calienta a España entera  
y es que allí se ha levantado  
toda la cuenca minera.

En cualquier la canción continuaba con ataques a empresarios y curas a la par que alen-  
taba a la huelga en Extremadura y Andalucía. Todo aquello concluyó con uno de los hitos más  
tristes de los años 60, como fue el caso de la muerte de Julian Grimau, un antiguo comunista  
de la Guerra Civil, fusilado por Franco en 1963, y que dio origen a una de las más célebres  
canciones de Sánchez Ferlosio (*Canción Grimau*). Creo recordar que ocurría todo esto siendo  
ministro de Información y Turismo el que ha sido Presidente de la Xunta de Galicia, Manuel  
Fraga Iribarne. La campaña de difamaciones contra Grimau fue de las que se recuerdan. Pero  
paradójicamente todo aquello que la censura intentaba silenciar produjo un efecto boomerang  
que se volvió amplificado contra los impulsores. Y así al igual que al *Cancionero Einaudi*, le  
ocurrió al bueno de Chicho: le grabaron en secreto y además silenciaron su nombre para evitar  
las consabidas represalias. "Se silencia el nombre del autor por razones de seguridad". El disco  
finalmente se editó en Suecia, titulado *Canciones de la resistencia española*, con la célebre canción  
del gallo rojo/gallo negro que mucha gente creyó perteneciente al cancionero de la Guerra  
Civil, por ese sabio clasicismo popular de Chicho.

Cuando canta el gallo negro  
es que ya se acaba el día.  
Si cantara el gallo rojo  
otro gallo cantaría.

Ay, si es que yo miento,  
que el cantar que yo canto  
lo borre el viento.  
Ay, qué desencanto  
si me borrara el viento  
lo que yo canto.

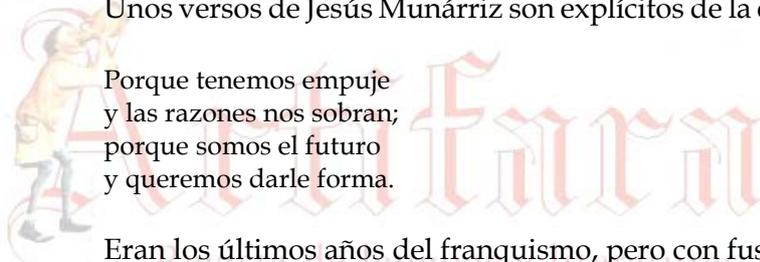
Se encontraron en la arena  
los dos gallos frente a frente.  
El gallo negro era grande  
pero el rojo era valiente.

Se miraron a la cara  
y atacó el negro primero.  
El gallo rojo es valiente  
pero el negro es traicionero.

Gallo negro, gallo negro,  
gallo negro, te lo advierto:  
no se rinde un gallo rojo  
mas que cuando está ya muerto.

Chicho Sánchez Ferlosio merece seguramente estar en el fermento de todo aquello que fue tan habitual para nosotros, los que éramos niños o jóvenes entonces, a través de nuestros hermanos mayores y padres, o en las reuniones prohibidas de los emergentes partidos políticos, tanto como en los festivales de música, se convirtió en un símbolo de la canción popular de denuncia o de sátira, semejante a las *Coplas de la panadera* o a la poesía satírica del XV. Su voz se hizo crónica del acontecer cotidiano y de la espontaneidad con que nos manifestamos los españoles (algunos).

Unos versos de Jesús Munárriz son explícitos de la época, siempre de la mano de Lucini



Porque tenemos empuje  
y las razones nos sobran;  
porque somos el futuro  
y queremos darle forma.

Eran los últimos años del franquismo, pero con fusilamientos como en el caso del Proceso de Burgos. Con una fuerte censura que recuerda la de los años 60, cuando por poner un ejemplo cercano, mi padre fue destituido de la Dirección de la Estafeta Nacional por firmar una carta contra la censura y publicar un artículo sobre Picasso y otro sobre Albert Camus. Decomo era la situación puede dar idea que *Ángel fieramente humano*, el gran libro de Blas de Otero, no pudiese ganar el premio Adonáis por el beaterismo de un poeta bien conocido que se opuso frontalmente; o que a Jesús Munárriz le encargaran que grabara doce canciones, y pensase que la censura le tacharía tres o cuatro y el LP saldría. Le tacharon once y en fin, quedaron todas menos una, que interpretaron Rosa León y Carlos Puebla, pero él abandonó el oficio para bien del mundo editorial.

Hubo una gran actividad discográfica. Se creó el sello EDUMSA y también el colectivo de significativa denominación *Canción del Pueblo*, con algunos nombres bien conocidos como Hilario Camacho o Elisa Serna, también Jose Antonio Labordeta, hermano pequeño del poeta Miguel Labordeta, o Eduardo Aute, que interpretaban desde canciones propias hasta poemas barrocos y del 27. Aunque también hubo reivindicaciones, aquellos músicos formaban lo que los españoles llamamos un *popurrí*, una extraña mezcla de muchas cosas. Salvemos a Elisa Serna que perteneció al grupo La Trágala, se exilió a París y junto a Paco Ibáñez, Lluís Llach, Inmanol formó lo que fue el núcleo duro de la resistencia. Compuso un album mítico *Quejido*, censurado en España. Colaboró activamente con la izquierda de Eva Forest y fueron radicales propiciadores de cuanto venía: la insurgencia en el País Vasco, el asunto del Sahara, la denuncia de la represión sexual, la lucha popular de los obreros, cosas que la democracia temperó en algunos casos. En cualquier caso nos quedan Hilario Camacho, Manolo León, Adolfo Celdrán, el grupo *Aguaviva*, que pertenecen sobre todo al final de los años 60, cuando algunas canciones de Eduardo Aute que protestaban contra la insatisfacción general bien podrían valer para hoy

Queda en último término  
lo del salario mínimo  
con el Madrid-Atlético  
y el juego quinielístico.  
La corrida benéfica  
hoy televisan íntegra,  
es la moderna técnica  
de crear alienígenas.

Ese mensaje estúpido  
tan saturado en tópicos

hay que venderlo al público  
 como un jabón biológico,  
 así dispone el código  
 mafioso-discográfico  
 y así se explota al prójimo,  
 prójimo y primo práctico.

Tiempos en que los pueblos como Esparragosa de Lares, pasaban a llamarse Esparragosa del Caudillo, como el de Pablo Guerrero, otro ilustre llegado a Madrid. Una de sus canciones, *A cántaros*, casi se convirtió, como *Al vent*, o ciertos temas de Llach (*L'estaca*) o Ibáñez (*Soldadito de Bolivia*) en los referentes de varias generaciones. Pero surgían grupos: *Vainica doble*, solistas como Cecilia, que tomó el nombre de Cecilia de Simon y Garfunkel, porque ella se llamaba Evangelina, pero cuya delicadeza se parecía más al mundo de interiores de María Ostiz, lo cual no impide que sus valores musicales fueran altos, aunque no tan valiosos en el sentido del mundo político que llegaba con personalidad con Luis Pastor o Rosa León, que formó dúo con uno de los nombres importantes de la época desde una posición lúdica, aunque no menos reivindicativa a su manera, como Javier Krahe que, para variar, también vivía en París. Rosa León explicaba muy bien aquellos años:

Porque nació con el miedo  
 y el miedo era  
 miedo sobre miedo miedo  
 que es como nacer esclavo;  
 Cuantos miembros a la sombra cara al sol  
 y la camisa bordada  
 de terror,  
 que con miedo me parieron  
 y con miedo me amasaron  
 y con miedo me hice vieja  
 llena de miedo y de años  
 amedrentada con el miedo  
 de quienes el miedo alzaron  
 la bandera,  
 ciegos de miedo viviendo...

Tras 1983 seguiría grabando canciones de Violeta Parra, Rafael Alberti, JA Goytisolo, Paco Ibáñez, Fanny Rubio, pero eso ya es otra época, que ha concluido como concejala del PSOE en el ayuntamiento de Madrid. Músicos como Mari Trini o Patxi Andión malamente pueden ser significados hijos de aquel momento, o incluso *La mandrágora*, a pesar del tono lúdico de la misma, pero reivindicativo y alternativo. La entrada de España en la OTAN trajo de la mano de Javier Krahe, Alberto Pérez y el Joaquín Sabina de aquellos años, telonero de Paco Ibáñez y "ex terrorista" exiliado a Londres, al que Fernando Morán hizo regresar a España. El tono:

Justamente fue la dieta  
 la que a la dicha completa  
 empezó a introducir fallos;  
 mi aparato digestivo  
 decía reiterativo:  
 "me apetecen unos callos"

Abrazando a mi pareja

le conté la triste queja  
de este estómago castizo:  
"lleva treinta y nueve lunas  
sin probar las aceitunas,  
ni el gazpacho, ni el chorizo..."

Ella dijo: "lo comprendo  
y me parece estupendo  
ir yo a descubrir Europa".  
Y, embarcando la maleta  
y ella y yo en una goleta,  
nos vinimos viento en popa.

En Cataluña, por ir ya cerrando el panorama *La nova cançó*, como pueda ser la del genial Lluís Llach, o Jaume Siza o Xavier Ribalta, que puso letra a los grandes poetas catalanes, se echó a galopar muy pronto, de la mano de un periodista hoy olvidado, Josep María Espinas, que en 1957 introdujo en una conferencia a *George Brassens, el trobador del nostre temps*, reivindicado de paso a Jacques Brel, Leo Ferré y al novelista Boris Vian., lo que fue fermento rápido de un buen número de músicos, como Pi de la Serra, Joan Manuel Serrat, Guillermina Motta, María del Mar Bonet, Lluís Llach o Elisa Serna o Setze Jutzges, trabalenguas catalán que significa "los 16 jueces", y de un músico adscrito, Raimon, sobre el que volveremos en otro momento. Por allí andaba también Ovidi Montllor, protagonista de una estupenda película, *Furtivos*, de José Luis Borau, Ramón Muntaner o Marina Rosell. Evidentemente no es posible hablaros de todos aquellos nombres, pero sí dejar alguna pista, alguna, de ellos como canción española, frente a la flamenquización de España. El franquismo intentó crear el tópico de una España flamenca donde hasta los gallegos y vascos eran flamencos, con la idea clara de crear una unidad de espíritu nacional que le estalló desde una mirada que hablara de los intereses del sistema. Carmen Sevilla y Lola Flores o Raphael, fueron parte de sus mitos. Y del gusto del dictador. Era la canción española, una sublimación del tópico, descaradamente manipulador del flamenco y la copla española que dignamente representara, aunque prestándose al juego, Doña Concha Piquer. Contra todo ello iba a reaccionar la nueva canción del sur, con un Carlos Cano que decía con gracejo:

¡Viva la grasia  
de Andalucía  
con pasaporte  
de emigración!

en consonancia con aquel célebre poema de José Hierro, "Los andaluces":

Decíamos: ¡Ojú que frío";  
No:" qué espantoso, tremendo  
Injusto, inhumano, frío".  
Resignadamente: "ojú  
Qué frío..." Los andaluces...

En el Sur, en Granada, se creó para luchar contra ese folclore, alrededor de Elena Martín Vivaldi, el grupo Poesía 70, que quería recuperar la voz silenciada de Andalucía. Canción y poesía se reunían de la mano de Fanny Rubio, Juan de Loxa, y surgió así *Canción del Sur*, un manifiesto de poetas y cantantes como el citado Carlos Cano y como Antonio Mata, que quisieron crear canción social. La copla se apartaba de sus tópicos para hacerse reivindicativa

y también cantar desde dentro los sentimientos personales, no sólo políticos, amordazados. Los poetas andaluces iban a ser entonces musicalizados: Rafael Alberti, Luis Cernuda y García Lorca por nombres como Nande Ferrer desde el comienzo (Antonio Fernández Ferrer) y sobre también José María Agüi. Carlos Cano marchó en esa época a París, donde conoció a Llach, Ibáñez y Elisa Serna y el círculo se fue cerrando, a la vez que en 1976 la Canción del Sur se disolvía. Los tiempos empezaban a pasar la página, significativamente, pues Franco acababa de morir en 1975. Aquel día en que “al levantar la vista veremos una tierra que ponga libertad”, tal y como había profetizado Labordeta llegaba. Y por allí estaban los finales de aventura, de los que es imposible hablar ahora, de grupos o dúos como Jarcha, Lole y Manuel ya a finales de los 70, que continuaron aquella tradición que se reunió con el flamenco reivindicativo, con Manuel Gerena, algo mayor que ellos, pues había nacido en 1945. Y que cantó a Miguel Hernández y canciones reivindicativas, hasta hacerse voz de Blas de Otero desde el quejío.

Música y poema, canción y reivindicación se reunían desde diferentes frentes, pues recordemos el de Aragón con el ya mencionado José Antonio Labordeta, hermano del poeta postsurrealista Miguel Labordeta, redactor de *Andalán*. Época de grupos como ‘La bullonera’ (luego leeremos un texto de José Carlos Mainer) o de poetas cantantes como Angel Petisme. Pero llega el momento en el que tenemos que ir terminando y todavía no hemos hablando de la canción gallega, como nombres tan sonoros como Andrés Dobarro, Miro Casabella, Emilio Cao y con ese sustrato reivindicativo de la lírica galaico portuguesa unida a la recuperación de la lengua y de una conciencia política que emprendía su aventura hacia la libertad.

Seguramente y en gallego, con todo un cantautor leonés, berciano, perteneciente a esas culturas de adstrato, o lo que es lo mismo, con dos lenguas, el castellano y el gallego en la raíz de su formación, y que pronto marchó a París con 20 años para, cómo no, encontrarse con Paco Ibáñez y cantar a los poetas gallegos del XIX, (Rosalia de Castro o Celso Emilio Ferreiro), tanto como las cantigas de amor gallegas o posteriormente a San Juan de la Cruz y que fue exponente de lo mejor de aquel momento; me estoy refiriendo como ya se habrá intuido, a Amancio Prada. La larga lista de poemas de la tradición española de todos los tiempos, desde Lope de Vega y Juan del Encina hacia los contemporáneos Antonio Machado Miguel Hernández o Federico García Lorca, entre otros muchos, hablan de esa época culta y espléndida de la canción de autor o de la reunión de poema y canción que empezaba a evolucionar desde el compromiso hacia un lirismo sublime, casi metafísico, el del emboscado entre las estrellas, que ha ido trocando imperceptiblemente la lírica española hacia otros derroteros y que hoy denominamos poéticas del silencio. Y que empiezan a languidecer.

Luis García Montero en los años 80 mantuvo ya que la poesía no era el medio adecuado para mostrar el desacuerdo político porque la llegada de la democracia abría otras vías, proporcionaba otros medios y a la vez establecía otros vínculos. Aunque a mí no me parece del todo correcta la opinión, lo cierto es que en buena parte ocurre así y la canción circunstancial o de consumo, es decir, empaquetada y con buena música y voces, pero no siempre bien escrita ha ido ocupando su lugar bajo el amparo de las grandes multinacionales. Junto a la democracia española, en el mundo triunfaba como ideología única, consagrada por la caída del muro de Berlín y el fin de la URSS, el capitalismo de mercado libre. Y quizá no sea un caso que el último gran cantautor comprometido sea, justamente, cubano. Esperemos que no sea ley de vida y que música, poesía y la canción vuelvan de la mano de quienes secretamente las están escribiendo ahora mismo para abrir un panorama más amplio que el que hoy se presenta tan adocenado y empaquetado por las discográficas y los mercaderes del alma.