

LA MELODIA REBEL

De Guillem de Berguedà a Obrint Pas: vuit-cents anys de cançó protesta catalana

Josep Vicent Frechina

Un dels episodis més estrafolaris de l'afer judicial conegut com «cas Fabra» —en el qual un empresari despitat, presumpte beneficiari de prebendes il·legals, acusava de corrupció Carlos Fabra, president de la Diputació Provincial de Castelló de la Plana, per haver-li-les concedit— ha estat l'edició d'un disc compacte on, sota el nom de La Banda del Tuerto, el querellant glosa les suposades corrupteles del seu antic benefactor amb cançons de títols tan eloqüents com «Benvenuto Don Carlone», «Ven a mi despacho», etc.

Les raons d'aquesta maniobra són òbvies: l'empresari utilitza una arma propagandística d'enorme poder comunicatiu per ajudar a crear un corrent d'opinió favorable a les seues denúncies.

L'ús del potencial persuasiu de la cançó travessa tota la història de la música popular: és «lo poder del cant» que exemplifica la balada homònima i que ja feien servir els antics trobadors —presumibles inventors d'aqueixa barreja de text i música que avui coneixem amb el nom de cançó— per blasmar enemics, exhibir lleialtats i incidir en la vida política del seu temps.

Els ferotges sirventesos que el gran Guillem de Berguedà perpetrà contra el rei Alfons I, contra Arnau de Preixens, bisbe d'Urgell, contra Ponç de Mataplana —el seu antagonista favorit— o contra Pere de Berga, tingueren segurament una major eficàcia destructiva —destructiva del prestigi, de la imatge i, per tant, de l'ascendència social dels afectats— que les batusses armades accessòries. La prova és que d'aquestes no en queda rastre i aquells ens han pervingut amb tota la seua força difamatòria prístina.

La cançó uneix els millors elements de la lírica —la seua capacitat per emocionar i, per tant, per alterar l'estat sensorial del receptor— amb els



Woody Guthrie amb la màquina de matar feixistes.

de la retòrica —la seua capacitat per convèncer—: una mixtura perfecta que ha vingut sent utilitzada tant per reforçar els sistemes polítics i socials imperants com per socavar-los.

Hom sol afirmar que les cançons són un reflex de la realitat de la qual han sorgit però això és parcialment inexacte: les cançons no només reflecteixen la realitat sinó que, en alguns casos, contribueixen enormement a crear-la, a transformar-la, a representar-la si més no.

Woody Guthrie estava tan convençut de l'eficàcia política de les seues cançons que la seua guitarra portava una enganxina on es podia llegir: «*This machine kills fascists*». El procés d'independència d'Estònia seria incomprensible sense les cançons que acompanyaren les primeres reivindicacions i que acabaren donant-li el nom de la «revolució cantada» —*Laulev revolutsioon*—. La

percepció europea de la realitat xilena contemporània haguera estat potser ben distinta sense les cançons de Victor Jara, Inti-Illimani i Quilapayún. «Grandola Vila Morena», de l'enyorat Jose Afonso, donà el tret de sortida a la revolució dels clavells portuguesa, que potser haguera anat d'altra manera sense aquest inici commovedor. I, de ben segur, l'imaginari independentista del jovent català seria ben diferent sense la generosa contribució de Brams, Inadapts i Obrint Pas.

La cançó construeix significats, traspasa fronteres, perdura.

En els col·lectius, a més, funciona en dues direccions complementàries: cap endins, afermant la seua cohesió, reconstruint simbòlicament la identitat comuna i augmentant-ne l'autoestima; i cap enfora, com a instrument de propaganda ideològica, com a poderós

recurs per intimidar l'adversari. Per això existeixen els himnes nacionals i els cànctics futbolístics. Qui ha escoltat «You'll never walk alone» a Anfield Road, el camp de futbol del Liverpool, coneix les dimensions que pot atènyer aquesta doble força.

Això explica que moltes de les col·leccions de cançons més antigues que podem documentar pertanguen a períodes revolucionaris. És durant aquests períodes quan alguns col·lectius, abans dispersos en el magma social, prenen carta definitiva de naturalesa i construeixen una sòlida identitat compartida: un procés on les cançons juguen un paper transcendental. Des de «The Cutty Wren», primera cançó revolucionària coneguda, associada a les revoltes antifèudals angleses del segle XIV, fins els darrers himnes punk.

Cançons com «El Xirivit» o «La Campana» menaren les passes revolucionàries dels protagonistes de la Jamància, revolta republicana i progressista contra el general Prim i el Partit Moderat esdevinguda a Barcelona el 1843:

Ay, ay, ay, chirivít!
madura a la paella!
Ay, ay, ay, chirivít!
en Prim serà fregit!

Cristina, Prim, Narváez
y tots los moderats,
dintre de la paella
purgaràn ses pecats.
Ay, ay, ay, chirivít...

Mori l'aristocràcia
prou mal nos ha fet ja,
lo poble vol ser amo,
¡viva Déu que ho serà!
Ay, ay, ay, chirivít...¹

L'Himne de Riego, amb totes les seues versions estrafetes, acompanyà les aspiracions republicanes i les diatribes antimonàrquiques de les classes populars del vuit-cents:

Si el rei vol corona,
corona li darem,
que vingui a Barcelona
i el coll li tallarem.

Si vols sopar no te'n vages
sardines torrades tenim
al Berenguer en tomàtec
i de postre a l'Alfonso fregit

Aspiracions i diatribes que trobàvem reproduïdes a la Catalunya Nord amb altres destinataris homòlegs:

Noies de Perpinyà
bé en sereu divertides,
que ara podreu cridar:
«Mori Lluís Felipe!»;
que ara podreu cridar:
«Visca la República!»²

Les carlinades són altre dels motius recurrents del cançoner popular d'aquell temps que encara avui persevera pàl·lidament en la memòria col·lectiva. Polítics corruptes, guerrillers llegendaris i herois locals eren denigrats o exalçats en centenars de cobles i cançons transmises d'una generació a l'altra sense més

objecte que legitimar o qüestionar el present amb recargolats arguments històrics:

Cucala ve d'Alcalà,
L'Arbolero de les Coves,
Coqueta de Sant Mateu
i carlistes de tots els pobles.

Entre Cucala i el Fill
I Pasqual de l'Arbolero
han d'entrar a Castelló
i acabar en los dels sombrero.³

En altres ocasions, però, la cançó servia pel contrari: llevar transcendència als esdeveniments polítics, afers passatgers, segons aquesta versada recollida a Nàquera (Camp de Túria), sense massa incidència en la vida quotidiana:

Tot el passat, passat està:
passà Cabrera i passà Oráa;
passà la reina governadora
damunt una entauladora,
darrere el rei governador
tocant a colps un tambor.
[...] Passà Espartero i passà Prim
com santa Anna i sant Joaquim.
Passà Amadeu, l'altre rei,
garbellant puces amb un garbell;
passà Pi i passà Margall
més prompte que un gargall...⁴

També el moviment obrer trobarà en el cançoner popular una eina de cohesió interna, un element indispensable per al seu aparell de propaganda i un bon vehicle per canalitzar els càstigs simbòlics als dissidents. Així es cantava, amb la melodia de la cançó popular «Venim de la



CEJIDA PER JAN GRAU



Les carlinades varen deixar una empremta important en el cançoner popular.



EXTRET DE WWW.FIDEUS.COM

Manifestació comunista del Primer de Maig de 1936 al passeig del Born de Palma.

mar» —coneguda a altres indrets com l'«Havanera de les xiques boniques»— durant la llarga i dura vaga convocada a Elx el 1903:

Ai esquirols!
ganduls aprovats,
aneu a banyar-vos
de lo alforrat.
Mosatros, huelguistes,
qui mo's quedem,
que tenim vergonya
i no traïonem.

Si hi ha algun patrono
que toque el piano
vosatros balleu,
i el paper de l'orso,
i el paper de l'orso,
vosatros fareu.

Si el gremi vos pesca
fumareu en pipa
d'eixa superior,
i en quatre banastres
aneu a la rambla
que feu molta olor.⁵

Igualment deixà un nodrit cançoner la vaga dels mariners de Vinaròs, iniciada el desembre de 1931. Aquesta cançó es cantava amb la melodia de «¿Dónde estás, corazón?»:

El dia dotze, bon hora sigue
en què la huelga va començar
que demanàvem lo que era nostre
i no mos ho volien donar.

[...] Ja ha vingut el moment
que hem anat a contar;
hem vist molts de diners
i no n'hem guanyat cap.

Els estaven contents,
que pagaven les lletres,
que vaiguen a fer punyetes!
ja ho saps!
que no podem minjar.⁶

L'ús de melodies populars reciclades, a més de ser un recurs funcional, constituïa també una estratègia adreçada a augmentar la incidència social del missatge: la cançó connectava amb l'imaginari popular contemporani i assolía un grau de familiaritat i, per tant, de credibilitat, molt superior al de les melodies creades *ex-novo*.

El colp d'estat de 1936 i la dictadura militar que el succeí estroncà d'arrel les mobilitzacions obreres i les cançons amb contingut polític o social —llevat, evidentment, d'aquelles destinades a afalagar el nou règim— desaparegueren pràcticament de la vida pública. Tot i això, encara hi havia qui gosava desafiar el control ideològic oficial estafent cuplets de moda per denunciar cacics i patrons o versant gloses antifranquistes com aquesta que féu el glosador de Cas Concos, Sebastià Vidal *Sostre*:

Voldria plogués demà
pesta, ronya i garrotillo
damunt es cap d'es Caudillo
perquè aprengué a gratar;
i li fessin apuntar
a damunt cada llomillo
—en lloc de llapis, cuchillo—
es nom d'es que ha fet matar.⁷

Hauran de passar uns anys, però, perquè la cançó emergesca de nou com ariet del desig de canvi. Ho farà ara des dels sectors burgesos i universitaris: un dels intel·lectuals més actius de l'oposició franquista, Josep Benet, inspira un text, «Ens calen

cançons d'ara», que signa Lluís Serrahima i es publica a la revista *Germínabit*, el gener de 1959. «Hem de cantar cançons, però nostres i fetes ara. Ens calen cançons que tinguin una actualitat per a nosaltres...». Ara es considera aquest article com una mena de manifest fundacional de la Nova Cançó, però mai els seus mentors hagueren pogut imaginar que el moviment anava a alçar el vol de la manera en què ho féu. Més que un solemne manifest, l'article era una titubejant declaració de bons propòsits sorgida de les inquietuds d'una colla d'amics, d'extracció petit-burguesa i formació universitària, que volien importar el model francès de la *chanson* com a estratègia de sensibilització social cap a la pròpia llengua i cultura: «Fixem-nos a França, què passa: de qualsevol tema, de qualsevol fet, important o no —això és igual— sorgeix una cançó: i quines cançons!». El mitjà —la llengua catalana— era el missatge.

La iniciativa dels Setze Jutges no hauria tingut, però, la incidència social que va tindre sense l'aparició de Raimon. El seu crit vehement, el contingut rabiós de les seues cançons, transcendiran els petits cercles on la Nova Cançó havia fet niu i la convertiran en un moviment cultural d'uniques dimensions insòlites. Tant és així que, entre el 1966 i el 1967 apareixeran, a tota la península, grups que intentaran imitar la repercussió civil dels Setze Jutges: a Euskadi es crea el grup Ez Dok Amairu (on hi ha, entre d'altres,

Benito Lertxundi i Mikel Laboa); a Galícia es formen els Voces Ceibes arran d'una actuació de Raimon en terres gallegues; hi havia Bendicto Garcia, Xerardo Moscoso, Bibiano, Guillermo Rojo, Miró Casavela... I a Madrid es presenta el grup Canción del Pueblo, amb Elisa Serna, Hilario Camacho, Adolfo Celdrán, Julia León o l'actual director del Museu de les Ciències de València, Manuel Toharia.

Raimon, inconscientment, d'un colp de puny sobre la taula, invalida alguns dels preceptes fundacionals dels Setze Jutges —«La nostra cançó és una crònica irònica i tendra del país», que havia dit Miquel Porter— i dota la Nova Cançó d'un nou i vibrant contingut amb el qual s'erigirà, en pocs anys, en un indispensable vehicle expressiu de la sensibilitat col·lectiva.

Durant molt de temps, als seus nombrosíssims recitals, el públic li exigirà les seues «abruptes cançons» de lluita, que adoptarà ben bé com a himnes sagrats d'una litúrgia laica en la qual Raimon exerceix, superat per les circumstàncies i com més va més a contracor, de màxim sacerdot. És el preu que ha de pagar per l'èxit assolit: un èxit fonamentat, per damunt de qualsevol altra consideració, en la condició de portantveus col·lectiu que se li ha atorgat i que la insistent publicació de discos enregistrats de directe no fa sinó reforçar: *Raimon a l'Olympia* (1966), *Raimon al Palau* (1967), *Campus de Bellaterra*

(1974), *El recital de Madrid* (1976). «Jo vinc d'un silenci» expressa, com cap altra canço, el sentiment col·lectiu que va prenent cos:

Jo vinc d'un silenci
antic i molt llarg
de gent que va alçant-se
des del fons dels segles
de gent que anomenen
classes subalternes...

L'estela de Raimon és seguida per molts altres cantautors —la popularitat de tots ells ens estalvia de fer-ne l'enumeració— que, en poc de temps, esdevenen la força cultural més important del país i assenten els fonaments ideològics de la música popular catalana posterior.

El seu testimoni és agafat, en unes coordenades musicals molt diferents i amb una actitud de major radicalitat, pels grups de punk, hardcore i ska que, des de mitjans de la dècada de 1990 conformen allò que hom anomena rock combatiu: una important derivació del «rock català» hereva, a parts iguals, de la «cançó protesta» i el «rock radical» basc —de la primera en prenia el fons i del segon les formes—, que ha tingut una gran implantació en els moviments juvenils independentistes, on ha actuat com a euforitzant i com a eficaç vehicle de transmissió ideològica, i ha aconseguit un èxit comercial sense precedents: els valencians Obrint Pas, actuals líders indiscutibles del moviment, situen cadascun dels seus discs al capda-

munt de les llistes de vendes —i del nombre de descàrregues en les xarxes d'intercanvi de fitxers P2P—.

Arlo Guthrie qüestionava, en una entrevista del 1966, la eficàcia de la cançó protesta com a eina de transformació social: «No crec que aconseguisques massa coses cantant cançons protesta davant de gent que està d'acord amb tu. Només que tots passeu una bona estona pensant que teniu raó»⁸. Els fets, però, el desmenteixen. La música popular ha servit al llarg de la Història com a plataforma de difusió de missatges anti-sistema, de les veus que s'oposaven a l'*statu quo* dominant i que no tenien altre recurs que aquestes cançons contestatàries. Així ho va cantar Bob Marley en uns versos memorables:

Won't you help to sing
This songs of freedom
'Cause all I ever have:
Redemption songs.⁹



7

PARLEM DE...

Notes

1. AINAUD DE LASARTE, J.M.: «Què cantaven els revolucionaris catalans del XIX?», *L'Avenç*, 17, juny 1979, pp. 66-67.
2. BALENT André: «Un exemple de texte politique républicain en catalan (Pyrénées-Orientales): La République triomfara (1848)», *Le Bulletin*, 24, juliol 2003. [En línia: http://www.1851.fr/themes/repubblica_triomfara.htm]
3. PUIG I ESCOÍ, Aureli, *Les guerres carlines al Baix Maestrat i cobles carlines polítiques, històriques i de bandolers*, Vinaròs: Antinea, 2000, p. 53.
4. NAVARRO, Alexandre, *La veu d'un poble. Romanços, poemes i cançons populars de Nàquera (I)*, Nàquera: Ajuntament, 1996, p. 17.
5. PERAL, M. Assumpció; SEMPERE, Ramon; MALLEBRERA, Andreu i VALERO, Salvador, *Cançonetes de fil i cotó*, Elx: Radio Elche, 1988.
6. REDÓ VIDAL, Ramon, *Cançons i costums de Vinaròs*, Vinaròs: Antinea, 1997, p. 171.
7. MONTSERRAT, Guillem, «Sebastià Vidal Sostre», *Lluc*, 738, maig-juny 1987.
8. Citat per RODNITSKY, Jerry, «The decline and rebirth of folk-protest music», dins PEDDIE Ian, *The resisting muse: popular music and social protest*, Aldershot: Ashgate, 2005, p. 17.
9. No ens ajudaries a cantar / aquestes cançons de llibertat? / Perquè és tot el que tinc: / cançons de redempció.

