

50 anys d'al vent



raimon
a la upv

raimon a la upv

50 anys d'**al vent** exposició del 7 de maig al 23 de juny
sala d'exposicions edifici de rectorat

concert 8 de maig a les 20 h
sala d'actes edifici nexus

universitat politècnica de valència
camí de vera, s/n



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

índex

PRESENTACIONS

6 **Juan Juliá Igual**
Rector de la Universitat Politècnica
de València

9 **Cançò Al vent**
lletres de la cançó

TEXTOS

13 **José Luis L. ARANGUREN**

15 **Álvaro CUNQUEIRO**

17 **Salvador ESPRIU**

25 **Joan FUSTER**

43 **Enric GISPERT**

57 **Nèstor LUJÁN**

61 **Joan OLIVER**

65 **Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN**



TEXTOS

69 Robert ARCHER

73 Antoni FURIÓ

77 Eduardo GALEANO

79 Carles GÁMEZ

85 Marc LEGRAS

91 Joan F. MIRA

95 Mirta NÚÑEZ

101 Josep PALOMERO

113 Vicent SANCHIS

117 Manuel VICENT

TRADUCCIONS

123 traduccions al castellà

68 traduccions a l'anglès

JUAN JULIÀ IGUAL

Rector de la Universitat Politècnica de València

Pensar en Raimon és taral·lejar mentalment la cançó «Al vent», enyorar l'ímpetu de la nostra joventut, recordar la complexitat sociològica d'un temps que no tornarà. Escriure sobre Raimon és repetir el joc de paraules que conté la mateixa paraula *estètica*, «est ètica».

Davant del capficament de l'art per l'art que uns han defensat i uns altres han atacat al llarg del segle xx, han coexistit també posicions artístiques fortament compromeses amb la seua realitat històrica. Davant de la puresa de l'art dels anys cinquanta, els setanta van ser anys de compromís ideològic.

La música, per la seua immaterialitat, per la connexió directa que estableix amb nosaltres, ha estat considerada amb propietat la més universal de les manifestacions artístiques i també, secularment, la més poderosa en termes expressius. Així sol ser, especialment, durant els meravellosos anys de la joventut. Qui no ha passat hores i hores amb la música de fons de les seues vides?

La Universitat Politècnica de València es compon molt majoritàriament per estudiants i, en una petita proporció, per professors i personal d'administració i serveis que, de segur, no han oblidat els anys en què les cançons de Raimon eren presents amb la seua potència juvenil, amb la firma poètica dels clàssics de la nostra llengua.

Per a tots nosaltres, és un motiu de satisfacció rendir aquest modest homenatge a la figura de Raimon i fer present la intemporalitat de determinades cançons i de determinats valors. Massa vegades es confon *clàssic* amb *antic*. Per contra, allò autènticament clàssic ha de ser intemporal, ha de resistir amb fermesa el pas del temps, ser eternament contemporani.

50 anys després, som molts els qui continuem —com altres han fet abans— afrontant el futur amb l'energia vivificadora que transmet aquesta sensació forta i fresca del vent a la cara, al cos.

'RIERS

rainon



de la po

UNIQUE RECITAL
9 JUIN, 21 HEURES
à l'OLYMPIA



seul
le combat
paiera
meeting
internationa

mercredi 28 mai
à 20h30
Palais des Sports

JEUNES ET ETUDIANTS

mai 69
sons le combat
EL ROCARD

MAI
ALAIS
SPORTS

de Versailles

JACQUES DUCLOS

mai 68
comf

DES

AL VENT

(Raimon)

Al vent,
la cara al vent,
el cor al vent,
les mans al vent,
els ulls al vent,
al vent del món.

I tots,
tots plens de nit,
buscant la llum,
buscant la pau,
buscant a déu,
al vent del món.

La vida ens dóna penes,
ja el nàixer és un gran plor:
la vida pot ser eixe plor;
però nosaltres

al vent,
la cara al vent,
el cor al vent,
les mans al vent,
els ulls al vent,
al vent del món.

I tots,
tots plens de nit,
buscant la llum,
buscant la pau,
buscant a déu,
al vent del món.

TEXTOS RAIMON A LA UPV 50 anys d'Al vent

José Luis L. ARANGUREN

Article reproduït de *Raimon. Disc antològic de les seves cançons*

Álvaro CUNQUEIRO

Tristesa el nom

Salvador ESPRIU

Raimon i les seves creacions poemàtiques

Joan FUSTER

Presentació

Enric GISPERT

La música de Raimon

Nèstor LUJÁN

El gust de la llibertat

Joan OLIVER

Encontre amb en Raimon

Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN

Raimon i la cultura oberta

Robert ARCHER

Raimon i la poesia medieval

Antoni FURIÓ

Ara fa cinquanta anys

Eduardo GALEANO

Text per a Raimon

Carles GÁMEZ

I amb això arribà *Al vent*

Marc LEGRAS

D'un Olympia a l'altre

Joan F. MIRA

Homenatge a Raimon

Mirta NÚÑEZ

L'«efecte Raimon» en la lluita antifranquista

Josep PALOMERO

Algunes observacions sobre les paraules de Raimon

Vicent SANCHIS

A contravent

Manuel VICENT

Cinquanta anys no són res



Pintura d'Antoni Tàpies

JOSÉ LUIS L. ARANGUREN

Article reproduït de Raimon. *Disc antològic de les seves cançons*, 1964

És evident el divorci entre la cultura minoritària —musical, pictòrica, literària, per exemple— i la societat de masses. La pintura tendeix a fer-se pintura per a pintors; la literatura, lectura d'escriptors; la música, un univers autosuficient, a mitjan camí entre l'art pur i la ciència més rigorosa... Mentrestant, la massa sembla condemnada a absorbir els estupefaents sense qualitat del cinema comercial, de la televisió, de les revistes il·lustrades.

D'altra banda, i a manera de loteria, s'estableix una altra distància per virtut de la qual un jove o una xicota, triats a l'atzar entre mil, són exaltats de sobte, especialment en el cinema, a l'altura de les «estrelles».

Poden salvar-se aquestes distàncies? Raimon està franquejant-les. Porta autèntica poesia a la vida de cadascú. Se serveix d'un mitjà de comunicació de masses —la cançó d'estil modern— per a fer «sentir», a través seu i dins seu, la significació profunda i social de la vida. Mantenint-se entre nosaltres, sense voler elevar-se per damunt dels altres joves, un més entre ells, ha realitzat la tasca quasi impossible de fondre l'ímpetu juvenil i la capacitat de parlar a la gent en la seua pròpia llengua, amb la poesia i amb allò que gairebé m'atreviria a anomenar *filosofia*, no dels filòsofs, gràcies a Déu, sinó de la vida mateixa. Una filosofia no escèptica, a l'estil de Brassens, com qui n'ha vist de tots colors, sinó, al fons del dolor de viure, plena d'entusiasme.

Perquè Raimon no és un «satisfet». Raimon alça la veu davant d'un món del qual no volem ser i comença a caminar, cara i cor al vent, des de la seua quasi adolescència, des de la seua soledat i des de la seua innocència, cap a un món nou, desconegut i comú, buscant la llum, la pau i Déu.

Jo diria que Raimon conté dins seu una força capaç de mobilitzar les adormides energies d'una gran part de la nostra joventut, justament perquè hi pertany completament, i perquè podent «comunicar» amb ella, és exigent, sap dir «no» a la injustícia, coneix i rebutja les mans que maten i les que manen matar: i perquè busca a les palpentes i a crits, un xicot perdut en la nit de la moderna ciutat, una nova salvació per a tots. Al capdavall, perquè des del fons de si mateix es pregunta on va l'home.



Single, 1968.

Portada: Equipo Crónica

Tristesa el nom

Article publicat en *Destino*

Alguna vesprada de dissabte vaig a passar un parell d'hores al rebost d'un amic, i la majoria de les vegades escoltem un disc de Raimon. Comencem per un disc d'Alan Stivell en què canta l'arpa cèltica, i la mar que devora el regne d'Is, i potser posem un poc de Vivaldi, però al final quasi sempre escoltem el disc de Raimon. Cançons, velles conegudes, alguns poemes d'Espriu... Tan conegudes i de tan lluny, cançons vives, que escoltem amb el got de vi a la mà, i que les veiem, de la mateixa manera que alguna vegada, en fer-se fosc o a l'alba, podem veure el vent lliure que ve de la mar. Aquestes cançons de Raimon formen ja part de la meua memòria espiritual, amb altres cançons, cançons nostres antigues —«les velles cançons mai menteixen», diu un refrany. Per això, em va alegrar llegir la setmana passada en *Destino* els articles de Luján, de Francesc de Carreras i d'Agustí Pons sobre Raimon, i les tres noves cançons raimonianes, «Tristesa el nom», «Com una mà» i «Es veu». I al final de la primera estrofa de «Tristesa el nom» hi vaig trobar un vers, «tristesa trista», que em recorda d'altres que tinc pels més bells que s'hagen dit mai. Emparelle «tristesa trista» amb el «Bonjour, tristesse!», de Paul Eluard, i amb aquell vers d'un dels primers franciscans, Iacopone da Todi, que a mi em sembla estar acariciant el cap de la mare misèria, de la immensa pobresa dels segles i de la gent, fred, fam i silenci, mentre exclama: «Povertade, poverella!», Pobresa, pobreta! Algú va dir que era un dels més misteriosos i esborronadors versos del món. «Tristesa trista» és d'aquesta qualitat, del reconeixement més profund del rostre i del cor de la vida.

(Vigo 1975)

PARC PAYSAGER DE LA COURNEUVE

7 et 8 SEPTEMBRE 1974

LEONARD COHEN

THE KINKS

QUILAPAYUN

RAIMON

MIKIS THEODORAKIS

STOMU YAMASHTA EAST WIND

L'ENSEMBLE

KISZ ^{DE} HONGRIE
ET SON ORCHESTRE
TZIGANE

LES CHANTEURS PORTUGAIS

JOSÉ
AFONSO
ET

SALVADOR ESPRIU

Raimon i les seves creacions poemàtiques

Article reproduït de *Raimon. Totes les cançons*, 1981

Un parell de mesos enrera, Raimon i Eliseu Climent em varen venir a veure al meu despatx asèptic. No coneixia el segon, que traguina, per regalar-me'ls, una pila impressionant de llibres editats per ell: moltes gràcies, els he llegits tots. Davant el munt, em vaig quedar esbalaït, pel que suposava de fe, de rigor, d'esforç, de lluita i de sacrifici. L'home em va ser molt simpàtic, i va quedar iniciada una amistat que endevino duradora.

Raimon i Climent em varen parlar en el català de la seva terra d'origen. Jo els responia en el meu valencià natal. Com tothom sap, o hauria de saber, són dues llengües en absolut diferents, tant, que ens varen semblar, amb viva sorpresa, idèntiques. Ens vàrem entendre sense l'ajut de torsimanys, i jo, que, per apuntalar el meu permanent tedi, quan em convé pedantejo, em vaig recitar a la callada, per no vulnerar l'austera susceptibilitat antimetafísica dels meus ortodoxos interlocutors, uns quants versicles solemnes. Sense ni la més lleu sospita del risc que havien corregut, si m'hagués allerat d'etzibar la citació als dos bons xicotets, aquests se'n varen anar, després d'una llarga estona d'agradable i informal conversa. Aleshores, en repassar-la des de la meua tàvega, em vaig trobar ocupat, i fins capficat, en l'examen de la figura del presentador.

Quants anys fa que el conec, que els conec, per a mi inseparables l'un de l'altra, a ell i Annalisa, la seva encantadora dona, personificació del més sensat talent? Disset, divuit anys, potser més? Ara Raimon, just enllà de la ratlla dels quaranta, és un home de veu no gens esvalotada, curós del llenguatge, sense ni un bri d'afectació, amesurat, discret, sobri en el gest, ni una mica complaent amb la seva aurèola, civilitzat, carregat de seny, un do que passa inadvertit, per la seva raresa, en els nostres respectius països, a vessar de ximplés. Però em penso que, de jovenet, ja era tot això, sense, és clar, l'aurèola. Si més no, tenia el ferm propòsit d'esdevenir el que era, i ho ha anat acomplint pas a pas. Perquè, a més d'una intel·ligència prompta, Raimon posseeix una rectilínia i acerada voluntat Raimon és tot un caràcter.

Cartell del recital al
Parc Paysager de La
Courneuve (França), 1974

Aquest home, intel·lectual, viatger, universitari, antiprimari, hauria pogut escollir l'exercici professoral de la història, i no hi ha cap motiu perquè no arribi a ser una autoritat en aquesta disciplina, el dia de demà, quan l'hi abelleixi.



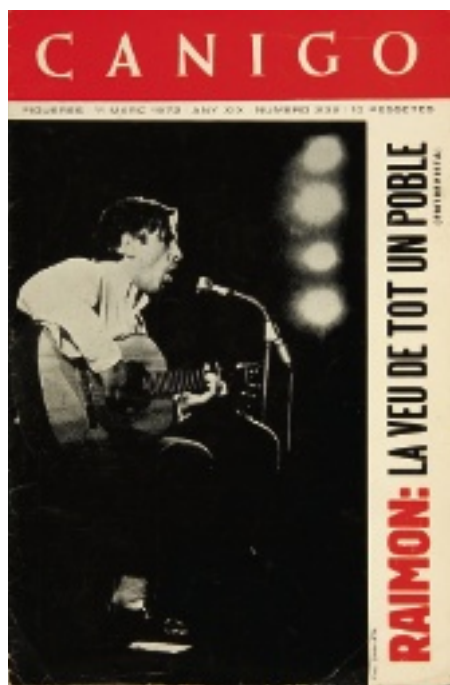
CD Raimon-Espriu. Poesia cantada

Foto de la portada: Josep Losada

Les circumstàncies el duïen, però, a acomplir-se de primer com a personatge històric. Fins ara, Raimon s'ha «realitzat», amb un enorme i merescudíssim èxit, com a això que en italià en diuen un «cantautore», però com a un «cantautore» que no té res a veure amb cap d'altre. Jo, pobre de mi, no sé un borrall del gros afer embulladíssim que hi ha darrera aquesta denominació, però gosaria afirmar, sense temor d'equivocar-me, que Raimon, ell tot sol un complexíssim fenomen, queda a part dels seus sovint tan pretensiosos i encara més sovint infeliços col·legues.

Dos homes d'una categoria que inspira molt respecte, Joan Fuster i Manuel Sacristán, han dit, i en aparença amb escreix, tot el que es podia dir sobre el «fenomen Raimon». El meu documentadíssim amic Jordi Garcia-Soler l'ha relacionat amb el moviment de «La nova cançó» i l'ha col·locat, d'una manera adequada, en el lloc central que li correspon dintre aquest moviment. Una munió d'altres comentaris, informacions i anàlisis s'ha anat produint de mica en mica, al llarg dels anys, i heus aquí que Raimon, en la seva primera maduresa, contempla equànime l'embalum, sense rebutjar-lo però amb els peus afermats en una sòlida riba, a l'altra banda d'un tèrbol riu impetuós que travessava a gual, pel gual del seu coratge. Esguarda amb un somriure el respectable simulacre, però no s'hi identifica, senyor d'ell mateix, inabastable, després d'aixoplugar en un recer segur l'intacte nucli de la seva personalitat.

Qui és de debò aquest home, que ha atès la plenitud, però amb la meitat de la seva vida al davant? És inqüestionable que la pregunta es pot formular, en principi, sobre tots i cada un de nosaltres, però avui ens hem de referir només



Portada de la revista *Canigó*,
març de 1972. Foto: Canaleta

a ell. I renunciem, en adonar-nos de la vastitud de la interrogació i conscients alhora dels nostres límits, a contestar-la. Hi donarem, però, si no voltes i més voltes, atrets pel serè enigma, algun vol en ziga-zaga, potser amb un estèril zum-zum d'abegot.

Ens consta prou el que ha fet. Si no fa més que un altre, no és un home més que un altre. L'activitat de Raimon ha estat, i és, molt tenaç, important, representativa. I, per ella, ha esdevingut, per a un nombre incomputable d'admiradors, una llegenda. Raimon, però, si no se'n riu, aïna el seu somriure, amb un rictus cardenalici italià que li aprima els llavis molsuts. I el seu autodomini li exigeix d'aturar-se per un moment en el camí, per aclarir-se davant ell mateix, recapitular, reflexionar i prendre després, tot seguit, amb un ímpetu renovellat, una més ambiciosa embranzida. En aquest punt se situa, en aquest punt l'encontrem, i aquesta seva lúcida decisió constitueix un altre aspecte, un dels més fecunds i més suggeridors, del seu constant allionament.

S'ha recordat, i amb encert, que Raimon va partir d'un crit. Tal vegada el llenguatge neix de la interjecció, proferida en un to més o menys apagat o agut, amb valor de rondineig o de dolor, o d'ira, amenaça o protesta. Em vénen a la memòria unes paraules d'Ivo Andric sobre un «Urjammer», un lament primigeni que s'eleva en la nit, amb reiteració i produint feresa, en un indret i en una època molt precisos, com ho és també l'ambient de Raimon. Ni en la seva primera cançó, el crit d'aquest no és un gemec, un plany, clos i acabat en ell mateix, com el d'una bèstia salvatge i ferida de mort, sinó un clam obert al vent, contra el vent, un clam poderós i contingut alhora, que acudeix, per dilatar-se, per difondre's, a l'emparança d'una conjunció adversativa i busca, des d'ella, un començament discursiu que emmeni, amb algunes vacil·lacions, a estones a palpes, a una explicació. Algú ha remarcat que, en la parla quotidiana, es inevitable que qualsevol objecte de coneixement tingui una significació. Des del mil nou-cents cinquanta-nou fins en aquest precís moment, totes les cançons que Raimon produeix, editades o no, s'allunyen cada vegada més del discutible cant inicial i són més i més intencionades, volgudament entenedores, acceptarem que senzilles, però sempre elaborades fins aventurariem que amb una legítima malícia, amb un imperceptible parpelleig de sobreentesos, embridades i dirigides al fi que es proposa i que tothora aconsegueix. No, la queixa de Raimon ni per un instant no va ser ni és un «Urjammer». El «crit» vibra tan sols en la seva veu, resideix en el secret de l'estil del seu cant, tan peculiar, per no qualificar-lo d'únic. I encara

és un «crit» del qual Raimon en tot moment és l'amo, un crit que Raimon governa amb una màxima eficàcia. Comediant? I qui no representa, a desgrat o amb gust, en aquesta grotesca, histriònica, hipòcrita vall de llàgrimes? Bé, comediant O per què no un completíssim artista?

I jo no li regatejaria gens el títol de poeta. Es negligeix amb massa sòrdida freqüència que és lícit de «dir» la poesia de moltes maneres. Fins cenyint-nos a les seves accepcions més admeses, més agraïdes, al capdavant més còmodes, com no percebre un tremolor de «lírca sàvia», de poesia refinada, en totes i cada una de les seves cançons?

«Però nosaltres - al vent.» «En la terra, serem.» Es pregunta on anirà la pedra llançada, per incloure, en la cursa parabòlica, el greu o fútil destí de l'home. Declara que només resta la mort en fiblar-nos, que «a colps» morim la vida. I tots nosaltres hem vist que han fet callar molts homes plens de raó. Per fortuna, en aquesta hora feliç permeten de xerrotejar tothom fins al guirigall, però sospitem que les veus i les opinions queden destriades i anotades en unes benèvols i molt minucioses llistes, guardades en carpetes a policiaques escoles estatals i a d'altres, també policiaques, que amb sorna s'autoqualifiquen de lliures. I tothom content.

Les preguntes de «Disset anys», tan directes, no desencadenaran la hilaritat de ningú, i les burxades ànimes llordes no les combatran sinó amb dejeccions de rialletes de conill porquí. La nit és llarga —i és una nit vella—, o envellida, en atansar-se la mort al poeta, submergit en la seva solitud. En aquestes paraules l'acompanyarien diversos noms egregis de la literatura universal.

Crec que és en ella vàlida, quant a la lletra, la «Cançó de les mans». En la següent, proclama les esperances i plora la poca fe. N'hem afegit una engruna, ens ha crescut ni en un escrúpol, d'ençà que Raimon així ho assenyalava? Més endavant, recalca que la vida sembla estranya i la mort és esperada, però ho diu «en termes generals», fuig d'encabir-se o encauar-se en aquestes «cogitacions». Al contrari, desitja un triomf en la continuïtat del treball i ho subratlla en un rotund cant a la vida.

Segueix una delicada cançó d'amor: és en un «tu» femení que el poeta estima el món. I el tema amorós és reafirmat en la cançó immediata, un dels encerts cabdals de l'escriptor, i continuat, amb insistència, però amb més fre, en «Si un dia vols», i d'una manera més matisada, potser púdicament dolorosa, en «No sé com».

A qui no ha commogut, amb una emoció de bona llei, la «Cançó de la mare»? És ella, la seva mare, que viu al carrer Blanc, a Xàtiva, que hi va viure sempre, gairebé fins en aquesta data. Nosaltres vàrem tenir el privilegi de saludar a casa seva aquesta senyora, per sort, mentre l'esmentem, sense més xacres que les de l'edat.



Al damunt del carrer Blanc hi ha el castell, amb moltes fantasmes de presoners dintre el vast recinte en runes, entre els quals espectres un amb tantes dissorts a l'esquena, que ens va afavorir en estroncar-nos les efusions lacrimals, des de la nostra reculada adolescència i per sempre més. Al davant del carrer s'estén la ciutat, tan antiga, amb superabundancia de fills il·lustres. Els primers Borges amb cara i ulls, oblidades les arrels aragoneses, dialogaven a Xàtiva, amb el dimoni i amb la Mare de Déu, amb una imparcial devoció alternada, en puríssim català. Ens imaginem els dobles candorosos col·loquis, al llindar dels quals tanmateix ens aturem, amb el primmirat Raimon. Preveiem que ell, en estrenar-se un dia o un altre d'historiador, instruït en aquells i en d'altres col·lotges, s'anirà consagrant en una extensa obra d'investigació creadora, si exhaustius furoners conterrànics, amb, els trucs electronicocomputocibernètics dels opulents i regalats jesuïtes de Los Angeles no li nuen el bocí. És molt el que Raimon deu a Xàtiva, però és almenys tant el que deu ja l'extraordinària ciutat a aquest seu altre fill cautelós i singular.

Monòtona, en la basarda, la pluja de la «Cançó del que es queda», i per Raimon ens assabentem que la nit, quan s'obre com un vell armari, ens porta la cançó. En una hora nocturna, el poeta confessa que escriu uns tristos versos inhàbils, una afirmació de modèstia i de desànim, una declaració que nosaltres no compartim.

Esriu i Raimon, 1966

Foto: J. Fornas

L'home que han deixat sol, sense consolació, mou Raimon al crit, els ocells o les flors no tempten, vegeu quin cas, Raimon. En girar full, llegim en el cançoner un testimoni, molt benigne, de la classe d'ordre que, imposat per la dolça barrila d'unes armes de joguina, obsequi d'uns reis mags, regnava, sense vestigis de mordasses, damunt les mamballetes de la nostra còmplice consciència nacional, quan Raimon va néixer. A continuació, un càntic,

esplèndid, d'exalçament del País Basc, aquest país que tant ens estimem, per desgràcia avui esbalçat en la tragèdia Una altra cançó, no menys reeixida, s'inspira en quatre rius de sang, i nosaltres, piadosos, n'esborrem els noms, perquè els badoqs no els confonguin amb els edènics. Detestem el triomfalisme, depredador a l'aguait

El poeta és obsedit per les ambigüitats de la pau, que sovint «fa gust» de mort, de covardia i de vilesa. L'obsessionen també les de la por, contra la qual lluita tossut, tant, que la transcendeix tot seguint el curs de l'ocult corrent de la ironia. Quan l'aigua brolla, convertida en font, el mormol del raig predica que la por és un luxe que ens serà per sempre prohibit. Després, més enllà d'una cançó sobre una absència, voltada d'una boira d'angúnia, descansem en «T'ho devia», molt celebrada per Manuel Sacristán. Aquest poema i «Com un puny», tots dos del mil nou-cents setanta-tres, eren, fins aleshores, els més ben resolts i més perfectes de Raimon, des d'un punt de vista estrictament formal. Entre l'un i l'altre, dotze poemes més, d'abast molt divers, però cap que sigui poca-solta, o gratuït, o manipulat «per entretenir-nos una mica». D'entre ells, potser triaríem el que és dedicat a Joan Miró. Cloïa el primer recull de Raimon, integrat per quaranta-tres poemes, una laudatòria i lloable composició, en la qual al·ludeix a un vell amic i a una lluita comuna, compartida. Raimon ha conegut l'amic, no obstant el transcórrer dels anys, «sempre igual com ara».

Ampliat el llibre el mil nou-cents setanta-sis, acollia cinc unitats poemàtiques més, dues d'elles molt dignes i altres tres, «Tristesa el nom», «Com una mà» i «Jo vinc d'un silenci», magnífiques, modèliques, havent superat de molt Raimon, al nostre criteri, les pròpies fites anteriors.

I encara comptarem, en dos *long plays* més tardans, l'últim dels quals del mil nou-cents setanta-nou, dotze aportacions més de l'incansable artista, cap d'elles vulgar i algunes precioses, o esborronadores, o patètiques, o tot això alhora, com per exemple «Un lleu tel d'humitat», «L'única seguretat», «L'última llum», «Als matins a ciutat», «Perquè ningú no em contarà els seus somnis», d'una notabilíssima alenada, i la molt curiosa «I després de creure tant». Seixanta cançons pròpies, si no ens errem, en vint anys, seixanta cançons no gens anodines i moltes d'elles d'un rang davant el qual s'han inclinat tots els públics d'aquest planeta, o malmirrosos o escarafallós, no és un balanç esperançador per a la fam dels nostres cocodrils en dejuni, a estricte règim de plorinyosa enveja. D'aquest àpat, no n'hauran ni un mos. El meu condol.

Íntima coherència de Raimon. Ell ha estat sempre fidel a una llengua, a un país, a la seva sang, a la seva gent, a uns ideals no nebulosos sinó molt nítids. Però no ha estat ni vol ser «home de partit», perquè el seu pensament és massa ampli, honest i lliure. Des d'aquesta amplitud de sensibilitat i de cultura, Raimon ha «servit» i ha cantat de continu el grandios clàssic català Ausiàs March i també els altres no tan encimbellats clàssics Anselm Turmeda, Jordi de Sant Jordi, Valeri Fuster, Joan Roís de Corella i Joan Timoneda, que varen utilitzar el mateix mitjà idiomàtic de March i provenien de les mateixes rodalies. Ha interpretat, a més, algun foraster, com, per exemple, el bla, càndid, ingenu mestre valencià Pere Quart. I un altre, no mestre sinó aprenent, però també valencià, que no anomeno perquè hi estic renyit sense adob possible.

Raimon, un fenomen complexíssim. Raimon, anticonvencional, inquietador, insòlit, exemplar. Raimon, un «clàssic»? Per la seva rectitud ètica, sí. Per l'excel·lència i per la més que probable perdurabilitat del seu art, també. En el sentit de «normatiu»? Jo crec que no, perquè és inimitable i no repetible. Que els joves l'estudiïn i que el tinguin present com a pedra de toc, perquè amidin amb ell, per les regles del joc del contrast, les seves facultats i les seves forces. Però que no el vulguin «continuar», perquè no se'n sortirien, que no el vulguin «investir», perquè s'hi estavellarien. Només ell es pot «continuar», i heus aquí el perquè de la seva aturada, momentània, a la meitat del seu camí. Li cal aplegar i ordenar l'obra enllestida, i Raimon es lliura resolut a aquesta feina, res no hi plany ni hi estalvia. Però no emmudeix. Que ni els generosos altruistes sauris ni tampoc els lentíssims quelonis adeptes als cors del saltiró de la cardina no s'apressin a fregar-se les mans: Raimon no emmudeix, i els ho informo per mantenir-los tant en un higiènic ploricó comen la sana alegria del *la la la* nostrat. Encara que va pair a laudes que «mai no és tard per a una bona resolució», Raimon ha pres aquesta, la d'un avinent repòs, tanmateix molt relatiu, d'avançada, en un oportú replà de l'escala del seu temps. Horacianament dotat d'un judici subtil a discernir les arts, Raimon identifica la seva expressió particular amb la seva pròpia vida, a través de l'alambí de la raó, no sorneguera però sí distanciada, aliena al torb de les passions i als paranys dels sentiments superflus. I es comporta així, tal com escau a un home que ha assumit, decent i responsable, la representació d'un molt difícil paper, dintre el marc equívoc del teatrí, de provà però no d'assaig, d'aquesta nostra existència entrebancada i breu.

(Barcelona, juliol de 1981)



JOAN FUSTER

Presentació

Article reproduït de *Raimon. Totes les cançons*, 1981

1

Vint anys són vint anys: molts. I més si els comptem seguits i fecunds en una direcció de treball creador. De fet, són tota una vida, o, si més no, una gran part de vida, que, aplicada tenaçment al propòsit de realitzar-se a través d'esforç lúcid i difícil, bé mereix una recapitulació provisional. La primera cançó de Raimon data del 1959. Era —és— «Al vent», ¿Quantes cançons n'han vingut després? Avui, ell vol reunir-les en aquest àlbum, en unes versions noves, potser definitives. Ens hi trobem, doncs, amb unes «obres completes», No «completes», és clar. Raimon encara ens en deu més, i tindrà temps i voluntat per continuar-les, per augmentar-les, per eixamplar-ne l'evolució o intentar-ne vies distintes. És cosa seva, i és esperança nostra. Però, els vint anys passats, ell ja se'ls pot mirar amb la sòlida convicció d'haver cobert una trajectòria estètica i —per què no?— política tan coherent com suggestiva. Amb orgull i tot. I nosaltres, el públic...

Nosaltres, el públic, la «clientela» addicta o eventual, també ho necessitàvem, això. El món del disc es regeix per unes lleis molt especials, generalment absurdes, i sobretot ací, als Països Catalans. ¿Com trobar, avui, tal o tal altra gravació de Raimon, que ara ens agradaria de sentir? Als uns, per exemple, per rescatar en la memòria unes emocions llunyanes; als altres, per descobrir els orígens o els avatars d'una figura gairebé llegendària de la lluita per les grans reivindicacions elementals; a tothom, per la senzillíssima operació d'escoltar i escoltar unes cançons esplèndides. La present edició ens permet de recuperar unes referències bàsiques: en la seva esfera, i en la nostra, Raimon és un «clàssic», ha esdevingut un «clàssic». L'adjectiu sembla exagerat? Personalment, no crec que ho sigui. Un clàssic «viu», afortunadament. En les coordenades culturals catalanes, i just en els vint anys que cancel·lem, un *cantautore* sempre fou alguna cosa més que un *cantautore*.

Avui, alguna gent se n'oblida: alguna gent que, procedent del camp de la cultura i de l'inacabat combat civil, hauria de ser la més obligada a retenir-ho. I oblida que, si determinades condicions aparentment «objectives» han canviat d'ençà de la mort de Franco, la situació general no ha deixat de ser precària, i fins i tot més precària que mai, si fem el plantejament com cal, descarnat i

implacable. El fenomen de la Nova Cançó, del qual tanmateix Raimon fou una excrescència insòlita, constituí un ferment útil, d'un abast popular restringit, si es vol, però superior al dels llibres i les revistes d'élite i al de les mateixes publicacions d'apetència majoritària i ofegades en la clandestinitat, i ara queda pràcticament extingit. Què hi ha passat? No entra en els meus càlculs analitzar el problema en aquest paper. Les causes de la crisi són tantes i tan complexes que ni tan sols no gosó insinuar-hi una conjectura. Atribuir-li totes les culpes a qualsevol conjuració de multinacionals discotequeres no seria satisfactori.

Sigui com sigui, l'antifranquisme català, en allò que tenia de cert i d'actiu, no s'explicaria sense la contribució excitadora dels cantants. La constant repressió de què van ser víctimes prou indica que la Dictadura intuïa —sabia— amb quin perill s'encarava. No estic gens segur que les coses hagin canviat tant com perquè puguem renunciar a una arma experimentada i fluida. El franquisme no ha estat vençut, ni a penes desplaçat, i l'episodi del 23 de febrer i les claudicacions subsegüents haurien de posar-nos alerta respecte a vel·leïtats tenebroses. Per dir-ho de pressa: és que el «Diguem no!» ha perdut vigència? La pregunta no és innocent. I «D'un temps, d'un país?» I...? S'enganyaria qui cregués el contrari.

El mal és que o s'enganyen o ens volen enganyar. Quan, de vegades, sento comentaris com «Això ja està superat!» o «En aquest moment és pura demagògia», penso que potser vivim engegats per una obscura confabulació de connivències i d'estupidesa. Ara tornaria a ser higiènic i efectiu reprendre cançons com «Diguem no!», com les altres, i implantar-les de nou en un context social que és alhora el mateix i diferent, però en el qual el «crit» de Raimon s'alça amb les seves virtuts originàries. En realitat, mai no havia deixat de ser una admonició permanent. Ell, Raimon, no ha estat l'únic: sí, el primer. I ell i tots els qui, com ell, van erigir en militància el clam per la llibertat, per una llibertat que no fos un simulacre ultratjant sinó una sincera proposta revolucionària, han caducat? Més aviat, no semblen acabats d'«estrenar»? M'ho semblen a mi, almenys.

D'altra banda, Raimon no és solament el cantant «de protesta» que un dia va enlluernar les modestes masses antifranquistes dels Països Catalans, i de fora i tot. Durant els seus vint anys d'«ofici», la «protesta» no ho podia ser tot: en definitiva, ell, abans que «protestar», cantava, i cantava quan «protestava», i cantava sempre. La cançó, per a Raimon, es va convertir en un vehicle expressiu de poesia. De la pròpia i de la dels altres. Un vehicle més expressiu que la mateixa poesia, al capdavall. Perquè la treia del paper imprès i la retornava a



Amb la seua mare, Xàtiva, 1963

Foto: Jarque



Raimon amb saragüells, 1946

Foto: Talens



Raimon, 1963.

Foto: O. Maspons

la força comunicativa de la música... Els vint anys recopilats en aquest àlbum, en la suma final, són una vasta i reflexionada «acció» artística sense precedents entre nosaltres. Els vells trobadors s'havien d'acontentar amb els joglars: Raimon disposava de micròfons i altaveus, de discos, de centenars de milers de giradiscos propicis...

2

Va nàixer a Xàtiva l'any 40. Xàtiva és una ciutat venerable: de les més venerables del País Valencià. Amb molta «història». Potser amb massa «història» i tot. De tota manera, el van parir al carrer Blanc, que és als afores, i marginal a la faramalla de papes, cardenals, bisbes, aristòcrates, teòlegs i lletraferits que tant il·lustren el patriotisme municipal. Una mica més amunt del carrer Blanc hi ha el castell, un castell-presó, on van sofrir condemna una quantitat insigne de gent. El pare, fuster de professió, poc se'n devia il·lusionar amb aquells fantasmes. Era de la CNT. O de Pablo Iglesias? Tant se val. Franco el posà en unes altres presons, quan acabà la guerra d'Espanya. Raimon —Ramon— fou un fill tardà del matrimoni Pelegero-Sanchis. Per a Raimon, probablement, Xàtiva, el seu poble, no era la pàtria dels Borges, ni l'ombra del comte d'Urgell, ni la de l'Encobert de les Germanies, ni l'incendi punitiu de Felip V. De criatura, Xàtiva li era el carrer Blanc: un veïnat humil, de treballadors silenciosos i resignats.

Va ser un noi eixerit, amb bones notes a l'escola. Amb ajuts amables, beques oficials i sacrifici familiar, estudià el batxillerat, i després, a València, la carrera de Filosofia i Lletres. El pare va morir quan Raimon encara era ben jovenet. Ha tingut —i té encara— una mare gloriosa: una dona valenta i ingènua, que difícilment podia comprendre les vel·leïtats intel·lectuals de l'últim fill. A la Universitat, Ramon Pelegero i Sanchis fou un alumne aplicat i divertit. Tenia vocació de comediant, em sembla. La primera volta que el vaig veure, i de lluny, degué ser el 1959, quan llegia un poema d'Ausiàs Marc, en un acte acadèmic. Era un xicot fràgil, ros, tímida. Això sí: tenia una bona fonètica. I sabia llegir versos medievals. Poc després, va córrer la veu que cantava, i que fins i tot cantava alguna cançó —seva— en català. Un dia el vam fer cantar en públic, i fou una sorpresa. Cantà «Al vent». Era l'any 60 o el 61? La meua memòria no és precisament feliç. Tant se val. Ens vam fer amics, i els detalls d'aquella peripècia ja els he contats en un llibre.

Perquè tan ràpida va ser l'«ascensió» de Raimon com a cantant, que el 1963 ja hi havia una editorial que en volia una «biografia». A València, aleshores, «Al vent» ens va fer gràcia. Els valencians tendim a ser afables, però també escèptics. A Barcelona, en canvi, l'impacte fou sensacional. Actuà amb un parell de cançons —tot el seu repertori— en una sessió del Fòrum Vergés, que és on acudien els clients dels Setze Jutges i de la inicial Nova Cançó. L'èxit immediat de Raimon degué ser per contrast: el grup que, al Principat, encetava la Nova Cançó, cantava amb melopees plàcides i amb lletres narratives, i Raimon hi va irrompre amb uns pulmons rurals, unes paraules succintes i un accent dialectal imprevist.

I tot s'accelerà de seguida. Aleshores, la Nova Cançó eren Els Setze Jutges —que no arribaven a setze—, un frare i poca cosa més. La majoria derivaven de la cançó francesa tipus Brassens, i, posats a cantar, ho feien amb més bona fe que expertesa. També Raimon s'hi presentava amb una inexperiència ingènua; però els duia l'avantatge de proferir «crits» i d'implantar-se amb una poesia abruptament directa. Els altres, a Barcelona, ja tenien un públic, el públic que en aquella època podien tenir, escàs i entusiasta, com era natural, donades les circumstàncies. D'alguna manera, allò era sentit amb un «esperit de resistència», vinculat sobretot a les ansietats que la supervivència de l'idioma despertava. Quan Raimon s'hi incorporà, la petita aventura de la Nova Cançó adquiria un recurs de penetració popular complementari i, a la llarga, infal·lible. No se'l preveia com un cantant de *charme*: des del primer dia, ell anava per un altre

cantó, cap a un altre cantó. Amb «Al vent» ho manifestava... Una incipient casa editorial de discos en català s'apressà a llançar un *single* de Raimon. Fou el 62, em sembla. O el 63. Ara en fa vint anys.

L'etapa inicial de Raimon, com la de tots els de la Nova Cançó pràcticament, va ser, malgrat tot, difícil. I molt. La temptativa, d'entrada, trobava el gran obstacle de no poder canalitzar-se a través dels mitjans regulars en el món de l'espectacle. Cantar en català quedava fora dels circuits d'aquest negoci, i calia acudir a les improvisacions més heroiques, en locals deficientes o amagats, i amb uns honoraris mediocres. Raimon, per exemple, hagué de plantejar-se aviat el problema d'alguna mena de professionalització com a cantant, perquè, en el fons, això, exercir de «cantant», se li ofería com l'oportunitat d'acompliment personal que probablement una càtedra no li hauria donat. Tanmateix, la progressiva acceptació popular de la «cançó», a poc a poc, va suavitzar els termes d'aquesta angoixa: si més no, per a Raimon i tres o quatre més. Els caps de brot, que sol dir-se. Si la Nova Cançó, si una «cançó catalana», no ha arribat a formalitzar-se en tant que ingredient de reconscienciació nacional, la causa hauria de buscar-se en raons socials profundes.

I no solament era això. Un parell de ministeris de Madrid, valent-se de la «censura» o al·legant hipotètiques alteracions de l'«ordre públic», van acarnissar-se malignament amb la «cançó». Hi veien gèrmens de «separatisme» i la consideraven una insolència «esquerrana», arguments que servien per a prohibicions, multes, interrogatoris policíacs. Alguns dels animadors i dels manobres d'aquella fúria dictatorial —el senyor Fraga Iribarne, sense anar-hi més lluny— avui fan eloqüents declamacions «democràtiques», amb l'afable assentiment parlamentari de partits que s'autoqualifiquen d'«esquerreres». La vida és així, segurament. Però el mal que van fer, que han fet, que encara fan, i més que en farien, si poguessin, no podem oblidar-lo ni perdonar-lo. Ells van castrar la «cançó»: intentaven castrar tota la cultura catalana. I hi van reeixir bastant. Encara no hem, no dic superat, simplement compensat, aquella criminal ofensiva. I, per major inri, tothom procura no parlar-ne.

Raimon no tardà a consolidar el seu nom en els cercles internacionals on convergien moltes «cançons» com la «cançó catalana». En una de les pauses forçoses que li imposava el Govern espanyol, saltà a París. El París dels cantants, en definitiva, encara era l'Olympia, una sala que aleshores, condensava un alt prestigi en la tria dels «artistes». Raimon fou un dels primers celtibers, o el primer, que va actuar

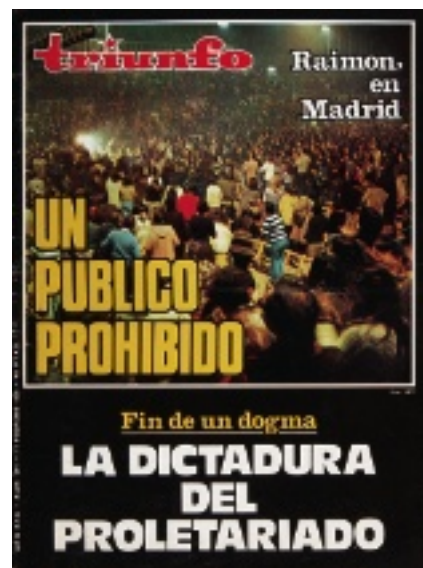
a l'Olympia. Després, Raimon ha cantat a tot arreu: des de Nord-Amèrica al Japó, passant per mig món. D'aquestes actuacions ens resta, com a testimoniatge indicatiu, una vasta discografia. És clar que Raimon no és, ni podria ser, un cantant subjecte a la moda, supeditat a la moda. Ni és una curiositat etnogràfica: un català folklòric. A tot arreu s'ha presentat a pit descobert: com un «cantant» a seques, vàlid per ell mateix. De més a més, s'hi presentava com a «català».

3

No sé si algú que no sigui catalanoparlant podrà comprendre què és exactament Raimon. Més encara: no sé si els catalanoparlants d'avui, en escoltar en Raimon, en tindran la mateixa «experiència» que nosaltres, contemporanis de la seva epifania. Hi havia en joc molts factors «extra-estètics»: marginals al fet estricte d'una cançó. O no marginals: essencials. I era l'idioma, un idioma alhora perseguit, estimat, deteriorat. Parlar en català, sota la Dictadura de Franco, ja implicava fatalment —i inconscientment— una ira contra el règim. I si no una ira, almenys un desdeny. La situació a què ens abocava el franquisme, amb la seva estratègia repressiva contra la llengua, produïa com a reacció un clima efusiu i al mateix temps desconcertat, dins el qual podien prendre entitat les més diverses i contradictòries propostes de defensa. Un vell vers del país deia: «Puix parla en català, Déu li'n don glòria!». Això era notòriament irracional. Però també semblava inevitable. Els principis de la Nova Cançó hi tenien les seves arrels, i més altres coses que, ara, a distància, ja només sabríem explicar-les per la càrrega emotiva que comportaven.

Un dia, cantar públicament en català es va convertir en una gallardia sense precedents. D'altra banda, hi havia en allò, en el fet de cantar en català, una possibilitat diguem-ne «missional», susceptible de trencar, d'anar trencant a poc a poc la crosta de temor i de somnolència que la Dictadura havia creat entorn del català. La cançó tenia un abast virtual majoritari. Malgrat que estava condemnada a desplegar-se en les catacumbes del feixisme, la seva projecció abraçava ja sectors de societat cada cop més amplis, i el disc la magnificà. De sobte, s'obria una alegria respiratòria. La lletra impresa, restringida a la literatura més sofisticada o amb ànsia de ser-ho, tenia uns límits concrets; la cançó els saltava. El perill encara era mínim, però a Madrid el detectaren de seguida. I la incorporació de Raimon hi pesava.

Els Setze Jutges, fins aleshores, i, en bloc, sempre, havien donat cos a una irritació mesocràtica, típicament barcelonina, amb poemes lleugerament sarcàstics, i s'ajustaven a uns esquemes melòdics poc espectaculars, de modulació recitativa.



Portada de la revista *Triunfo*, febrer de 1976. Foto: Yeti



Cartell del recital amb altres artistes, Bochum (Alemanya), març de 1967

Ben mirat, ells van ser la «poesia realista» que, llençada com a programa aleshores, no va tenir, en definitiva, més resultats, excepcions a part. No es tractava precisament de cap «realisme socialista». Ni podia ser-ho. Raimon tampoc no responia al «dogma» estètic postulat. Més aviat s'hi interferia amb una insolència inassimilable. Perquè, al capdavall, la «cançó» no deixava de ser «poesia», i, en el fons, l'única poesia que, si no era exactament «social», almenys no era de «cenacle». Tot això s'ha esvaït piadosament en la memòria dels qui ho vam viure. El saldo de la «poesia realista», en català, van ser Els Setze Jutges: el saldo positiu, vull dir. Els futurs historiadors de la literatura catalana es negaran a reconèixer-ho.

Raimon començà amb «Al vent». «Al vent» i les cançons successives, com «La pedra», com «A colps», naixien d'una fermentació adolescent, no massa premeditada, i esclataven violentament, pel seu mateix primarisme, enmig de la càlida i simpàtica tendència «classe-mitjana» dels cantants de Barcelona. Involuntàriament, jo en vaig ser el primer exegeta, per raons d'amistat, i diuen que ho vaig definir com «crits metafísics». Potser sí; no me'n recordo. Però eren «crits» —un altre estil musical—, i, sens dubte, «metafísics». «Al vent de déu, al vent del món...» «I qui sap l'home on anirà?»... L'extracció social de Raimon, no precisament petit-burgesa, i una experiència familiar clara, el van induir a plantejar-se «realistament» la seva funció de cantant. I ben d'hora. Serien el «Diguem no!», la «Cançó de les mans», el «D'un temps, d'un país»...

L'acollida fervorosa que van obtenir aquestes cançons de Raimon, sostinguda fins avui, obliga a concloure que «hi tocava», i en un terreny palpitant d'angoixes col·lectives. El crit hi perdurava: ara l'estil del cantant, un avantatge fònic o fonal que el privilegiava enmig de la Nova Cançó. Però ja no era «metafísic». Raimon no tardà gens a assumir unes nocions evidents del món, que l'envoltava —i «nosaltres no som d'eixe món!»—, i les traduïa en paraules simples i colpidores: la fam, la sang, la por, la llibertat. La retòrica era tan exclamativa com en «Al vent». Només que Raimon havia deixat de ser «metafísic» en les seves cançons. No del tot: el seu *feble* per l'Espriu ho desmentiria. Però, ¿qui no té un cert *feble* per Salvador Espriu i les seves íntimes tortures davant la vida i la mort? És un residu «idealista». Ja ens el perdonaran, tanmateix.

La fam, la sang, la por, i la llibertat —la llibertat hauria de ser la negació de la fam, de la sang estúpida i vessada, de la por inclement i quotidiana—, han estat unes constants temàtiques de l'obra de Raimon. I continuen vigents. Quan algú va promoure per a Raimon l'etiqueta de «la veu d'un poble» potser deia

més del que volia dir. Nacionalment, sí; però més que nacionalment. «Poble», en boca de Raimon, ve a ser allò que el geperut de Gramsci deia «classes populars». I a partir d'aquesta identificació amb el «poble», amb les «classes populars» —o, ai!, «classes subalternes»—, les acusacions de «populisme» o de «demagògia» manquen de sentit. Cal acceptar-les amb l'orgull d'una tria amb totes les seves conseqüències: si un es decanta pel poble —per unes «classes»—, per què no ser «populista», per què no «demagog»?

4

«A l'any 40, quan jo vaig nàixer...» Era l'endemà mateix de la victòria de Franco. Raimon retindrà de la seva infància la marca de la guerra. Ell —a casa, al carrer, a l'escola— en va patir les conseqüències doloroses, i com ell, tota una generació pujava cohibida per un desastre que no podia comprendre. «Jo crec que tots, tots havíem perdut...» Serà la generació que, de mica en mica, hauria de reflexionar el fratricidi, i negar-se després a admetre'n la prolongació sorda, diària, de la Dictadura, amb unes decisions noves. «No anirem al darrera d'antics tambors!», deia. La gent gran, que havia viscut les batalles i que vivia la repressió en la seva carn, potser no sabia mai adoptar aquesta actitud: el temps, tan cruel, s'encarregaria d'acorralar-la en les enyorances. Sí: tots havíem perdut, però alguns més que els altres. I calia, sobretot, veure clar que «allò» no s'havia acabat, no s'acabava encara. Quan Raimon llençà a l'aire el crit del «Diguem no!» des d'una escletxa impensable, cadascú va poder identi-car-s'hi, joves i no joves.

Perquè la guerra d'Espanya no havia estat liquidada. Ni ara mateix tan sols, si bé es mira. Sigui com sigui, els estudiants de València, o de Barcelona, en la dècada dels 60, amb unes assemblees innocents, amb alguna vaga esporàdica, amb una guitarra i una cançó, pastaven i fenyien la seva revolta. Raimon era aleshores un estudiant, acabava la carrera, esdevenia un graduat sense feina. Justament el maig del 68, Raimon cantava a Madrid. «Per unes quantes hores / ens vàrem sentir lliures, / i qui ha sentit la llibertat / té més forces per viure...» A París, simultàniament, les criatures de la Sorbona s'encrespaven en una peripècia aparatosa. «La imaginació al poder!», cridaven. ¿Quina «imaginació» podíem imaginar, ací, nosaltres, en aquell moment, situada en el «poder»? Ni en el «poder» ni en l'«oposició». Les nostres urgències eren alhora més elementals i més realistes. «Per unes quantes hores...» Franco no era De Gaulle. Millor dit: el règim de Franco era irrespirable, i De Gaulle funcionava amb les convencions de la «democràcia burgesa».



EP, 1968. Disseny i foto de la portada:
J. Fornas

Si el Maig —ara amb majúscula— del 68 a París fou una «festa», i, al capdavall, no va ser sinó una festa, per a nosaltres fou un mes més: una rutina impotent, aclaparada. «De ben lluny, de ben lluny, / arribaven totes les esperances...» Sí: de ben lluny les portàvem, com deia Raimon. I eren més complexes. Més que les de París. La mateixa paraula «llibertat» no sonava igual a l'una i a l'altra banda dels Pirineus. Allò de «*liberté, liberté chérie*» no pertanyia al folklore local, per dir-ho ràpidament. És una llàstima —històrica— que no fos així, però no era així. «I qui ha sentit la llibertat...» Fins i tot la mòdica llibertat de cantar la llibertat ens estava prohibida: de cantar-la o de sentir-la cantar. I Raimon, des de l'endemà d'«Al vent», ja replantejava en els seus versos la qüestió de la «llibertat». Serà una constant profunda de la seva obra, un tema que hi apareix ara i adés amb la vehemència de les necessitats més agudament viscudes. No es tractava d'un simple sentiment ni d'una abstracció teòrica, sinó d'una força de consciència que sorgia de la realitat quotidiana, de l'angoixa col·lectiva d'aleshores.

Un repàs de les lletres de Raimon, assumides com un conjunt unitari, ens ajudaria a veure com hi ha una continuïtat segura en el desenvolupament de les línies de la seva actitud. Tot hi va lligat, a través d'un procés de meditacions escrupoloses. No ens n'ha de despistar l'elementalitat rotunda de la formulació: al capdavall, Raimon escriu —canta— «cançons», i les cançons, per íntima exigència del seu abast multitudinari, no poden demorar-se en filigranes sociològiques. L'important és l'impacte immediat, que només pot produir-se en termes alhora esquemàtics i suggerents. De tota manera, Raimon ha sabut introduir en cada cançó referències explícites o implícites que, relacionades des de l'origen, contribueixen a dur-nos a una conclusió global. Quan Raimon parla —canta— de la llibertat, aquesta llibertat la veiem de seguida vinculada, no solament a la repressió policíaca i als seus resultats, com la por o la presó, però així mateix incident en un estrat de problemes previs, entre els quals, és clar, hi ha la lluita de classes i l'esforç per l'emancipació nacional. ¿Quina llibertat fóra concebible, entre nosaltres o arreu del món, si oblidàvem aquestes coordenades?

«D'un temps que ja és un poc nostre / d'un país que ja anem fent...» Apropiar-nos del «temps» i fer un «país» són maneres de dir: colpidores, de més a més. Però Raimon ens convida a pensar en l'entrellat del món en què ens veiem inserits: en les contradiccions que comporta i en les opcions que brinda. Era la seva oferta, que no ha perdut mordent. En aquells anys, els del tardofranquisme, tothom ho acceptava. Potser ho acceptava sense fixar-s'hi, i la cosa donà lloc a moltes ambigüitats. No era Raimon l'únic a puntualitzar-ho, ni tampoc

les cançons van ser el camí més diàfan. Potser encara no hem sortit d'aquest embolic. El fet, però, és que Raimon va tenir la lúcida habilitat de reunir en un sol missatge una determinada vivència militant. L'única vàlida, aleshores i ací. I clara. «No em mou al crit / ni ocells ni flors: / tu que treballes / de sol a sol...» I el «país». Que ja no era la «pàtria» vaporosa i pirotècnica que ens havien llegat els nacionalismes romàntics: el «país» era una gent i la seva geografia, una societat, i una llengua, i una afirmació possible d'homes entre els homes.

Raimon, tàcitament, ho enunciava ja el 1963 amb el «Diguem no!», una de les seves cançons més populars *et pour cause!* Tot l'antifranquisme possible hi quedava condensat, i en català. Traduït a qualsevol altre idioma, sota qualsevol dictadura, el «Diguem no!» hauria tingut idèntica validesa, i la tindrà. En tot cas, el «Diguem no!» condensava una confusa acumulació d'aspiracions «revolucionàries» imperioses, i no resoltes. Durant anys, entre nosaltres, sentir cantar o cantar el «Diguem no!» equivalia a una suma subconscient —o no— de «La Marsellesa», de «La Internacional» i d'«Els Segadors». La cançó suplia l'himne inexistent, Raimon no l'havia pensada com un himne, però els seus auditoris tendien a corejar-la. El «Diguem no!», lluny de ser una relíquia de l'antifranquisme, un fragment de lluita nostàlgica, no ha decaïgut en vigències ni en seducció: les amenaces contra les que s'erigia són difícils d'erradicar d'una societat com la nostra, i, ben mirat, encara no han perdut l'aire sinistre que van tenir en el passat.

5

D'on surt Raimon? Hi ha en les seves cançons un pòsit ideològic que es fa ostensible de seguida i que no enganya ningú. Podem suposar-ne l'origen, des de les arrels familiars —mig llibertàries, mig socialistes— fins a les lectures d'una adolescència inquieta, i, després, la maduració al llarg d'un procés d'anàlisis personals i contrastades sobre els fets de cada dia, tan tèrbols. Raimon és un «intel·lectual». La seva formació, tanmateix, no coincidí amb els esquemes mesocràtics que condicionaven la majoria dels universitaris de la seva generació. Les experiències domèstiques —un pare a la presó, angúnies econòmiques, la misèria fosforescent al seu voltant— li aportava un contrapès de «realisme» vigorós. I li havia d'obrir els ulls d'una manera immediata als problemes de fons. Podria haver caigut en la trampa d'una decisió sectària. La va esquivar. Gràcies a Gramsci? Una de les vies d'introducció del Gramsci als Països Catalans ha estat Raimon, i tothom ho sap: ho sabem, sobretot, els qui ens en vam beneficiar. I això ja és prou significatiu: la menció teòrica.

Però potser no cal afinar tant, ara. La traducció taxativa i en termes expedites que ell en feia amb la lletra de les seves cançons, ens remet a una premissa radical: la fe en l'home. Dir-ne «fe», si es vol, serà un recurs d'estil. Des d'una òptica racionalista, es tracta d'una aposta per «l'home» de cara al futur, d'una confiança que se sent convincent —i convincent per convençuda— després d'assumida com a conclusió doctrinal. El cas és que Raimon comença proclamant-la. Ja en el mateix «Al vent» inicial. Sí: nàixer i viure, ara, és un «gran plor», una llei biològica. Raimon hi afegia un «però»: «però nosaltres, al vent!...» La proclamació de la vida es convertia en l'impuls de la seva eloqüència. «Per a la vida s'ha fet l'home, / i no per a la mort s'ha fet!» Hi vindrà la mort, un dia: el poeta ho sap, i no és la qüestió. Es tracta d'aixecar contra les fatalitats, autèntiques o presumptes, l'únic valor segur que tenim: aquesta vida fràgil, desproveïda de transcendències i alhora rica en previsions.

«Cal viure com si res, / com si res fos etern...» Perquè res no és etern. Una invitació al *Carpe diem*? Sí i no. Raimon ha estat molt púdic quan exposa en cançó la seva peripècia individual. Té moltes cançons d'amor: d'un amor directe i carnalment gratificat. Hi ha en els seus primers poemes les observacions versàtils de la «metafísica»: en «Som», en «La pedra», en «Si em mor», en «La nit», en... La mort codificada i inflexible pesa sobre ell com sobre qualsevol altre humà, i humà és que sigui així. Només que, de moment, l'amor desplaça la mort: la remet a l'únic estadi inapel·lable, el de l'«ésser-per-a-la-mort». ¿No fluïen, una mica retardades, en aquells anys, i entre nosaltres, les reminiscències de l'existencialisme? Més encara: la certitud de morir, de morir-nos, d'haver-nos de morir cadascú pel nostre compte, és una evidència que fóra idiota esquivar. «I la vida sembla estranya, / i la mort és esperada. / ¿I quin és el temps, / i quin el sentit?», es pregunta. «Quin absurd descans!», diu encara: descans i absurd.

Raimon fa compatible aquesta visió, o vivència, de la dialèctica «vida / mort» tal com és espontàniament sentida, amb una altra concepció que, si no la contradia, la supera. No és que sigui una superació satisfactòria: intenta ser «racional». Quan el poeta diu «jo» vol dir i diu «nosaltres». La vida i la mort, aleshores, adquireixen una objectivitat distintes. Els sociòlegs, els economistes, els polítics, corren el perill de reduir-les a freqüències estadísticament quantificables: tant se val Marx com Keynes o com qui sigui. I deshumanitzen la vida i deshumanitzen la mort. Amb una salvetat, però: la mort sempre és inhumana. No l'hem de descartar en allò que suposa d'angoixa, d'absurd —«absurd descans»—, de límit implacable. Però la vida, aquesta petita vida que se'ns concedeix, és «vida»? No la teva i la

meva, la de nosaltres i la de vosaltres: la de tots. La consumim sota la fèrula de tantes coaccions! Les econòmiques, en primer lloc; les socials, tan especioses i alienants en una societat de classes; les intoxicacions ideològiques que en són conseqüència... Què és viure, què podria ser viure?

«Lliures i en pau», canta Raimon. ¿I qui no hi assentiria? «Com si res fos etern», d'entrada. ¿Quina «llibertat» i quina «pau»? La bella il·lusió de la poesia de Raimon s'exalta contra les falsificacions de la «llibertat» i de la «pau» que ens administren des dels centres de poder a què estem majoritàriament sotmesos. «Llibertat» i «pau» són dues paraules que han funcionat en totes les èpoques, i amb ressons encantadors i incantatoris (si se'm permet la diferència semàntica). ¿Quina «llibertat», doncs? Quan Raimon elaborava les seves cançons, l'autocràcia procurava parlar més de «pau» que de «llibertat», i amb motius! I quina «pau», en efecte? Raimon l'assenyalava amb el dit: «de vegades la pau / no és més que por... / No és més que por». I, ai!, «fa gust de mort», i «és com un desert». «Tanca les boques / i lliga les mans»; és la «pau» que hem sofert. Com tantes altres «paus» que enregistra la història. És una pau de cementiris, de presons, de mordasses. L'altra pau, la «pau» que clama la veu de Raimon seria ben altra. Les «paus» oficials, a tot estirar, «només et deixen les cames per fugir...» Per fugir cap a una llibertat que encara hem d'inventar i no sabem com.

Hi ha dos versos de Raimon que indiquen la seva íntima —em sembla— expectativa de predicació. És allò de «la sempre necessària lluita / contra el que ens separa». Raimon no ha estat mai un canari pacifista. El mot «lluita» sovinteja en els seus poemes. De fet, la «lluita» pot ser interpretada de diverses maneres, i això sí, sempre que s'entengui que és «lluita». ¿«Contra el que ens separa»? Naturalment! Si la «vida» ha de tenir algun «sentit» —la mort no en té— ha de ser a base d'un esforç de reconciliació. Hi ha coses que «ens separen»: ¿quantes, quines? Moltes. Ens separen les classes, ens separen les hostilitats nacionalistes, ens separen els prejudicis sexuals, ens separen les entelèquies religioses, ens separa el «jo no sóc tu». La solució seria utòpica, potser. Però l'afany per propiciar una «llibertat» i una «pau» que només poden ser la idea de no considerar-nos «separats», ja és una preparació de la victòria. I és l'esquema de Raimon. Tot allò que «ens separa» continuarà separant-nos durant molt de temps: segles i segles. Raimon s'ha sumat als qui desitgen acurtar aquesta perspectiva. El públic que l'ha aplaudit, que s'hi ha adherit, que se'n sent solidari, i que se'n sentirà, és conscient que la «lluita» no es redueix a cançons. Però les cançons hi ajuden, tant o més que els discursos i els programes.



Dibuix d'Andreu Alfaro per a la portada del disc *Entre la nota i el so*, 1984

I, tornant a la «vida»: «També som vida nosaltres, / amb els nostres silencis / i les nostres paraules, / amb les nostres cases fetes / de treball i d'esperances...» Raimon reitera: «i els homes, i els homes, i els homes...».

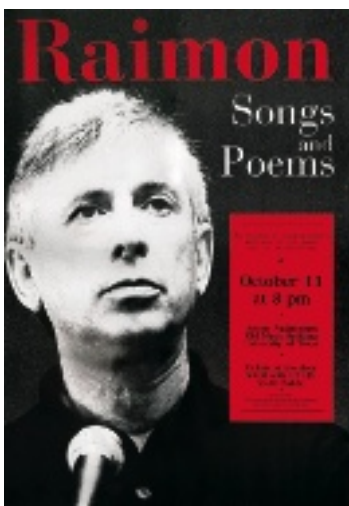
6

Indistintament, m'he referit a «cançons» i a «poemes». Raimon és un poeta que canta els seus poemes. Són, però, els seus, poemes pensats per ser cantats. En certa mesura, un «cantautor» actual no fa sinó reprendre una tradició literària tan antiga com il·lustre, mai no del tot esvanida, en la qual l'expressió oral s'aliava amb la música, sovint amb l'intent de conferir-li un màxim de virtut expansiva. O no sempre: perquè també la lírica minoritària, en èpoques —i que són els *lieder*?—, ha estat això, lírica, en l'accepció més estricta del mot. La «cançó», avui, havia de ser una altra cosa: tenia, té, una destinació popular intrínseca, i de la sala de concerts saltava al carrer, als micròfons, als discos. El fenomen, encara no ben estudiat, implicava una concepció diversa de la lletra i de la melodia. Quant a l'aspecte musical, jo no goso dir res: només una observació fàcil, i és que es tracta d'una «altra música», distinta de la «cultura», acadèmica o d'avantguarda. I el poema, també. És un altre tipus de poesia.

No sé si algun dia, en les antologies de la poesia catalana del segle xx, Raimon hi tindrà lloc o no. Tot depèn de com es facin les antologies. Però no hi ha dubte que Raimon-cantant és un Raimon-poeta, i, així mateix, que el Raimon-poeta no té res a veure amb la poesia diguem-ne «oficial». Fóra idiota d'establir comparacions que, per principi, implicarien el problema de la «retòrica» en el sentit multiseccular de l'especulació amb el llenguatge. Raimon es proposa «dir les coses tal com són». Potser també s'ho proposa el senyor Foix o l'amic Brossa, com s'ho proposaven Riba, i Gabriel Ferrer, i l'Espriu. Però no hem de confondre les espècies. La «poesia» de Raimon havia de cenyir-se a una exigència objectiva distinta: a un públic distint. Aquest públic, desarmat culturalment, sensible a unes incitacions vivaces, només podia ser capturat per una molt determinada manera de «dir les coses tal com són». I sovint, encara calia recórrer a l'eufemisme, al gir suau, a l'obsessió d'unes poques paraules emblemàtiques —pau o por, sang o fam, llum o mort...—, perquè la censura vigilava. Raimon, l'hem de situar des de la seva «funció».

En l'espectre matisat de la Nova Cançó, Raimon ha estat un dels «cantautors» que més han tirat al dret. Un examen de la seva «poesia» fa veure de seguida fins a quin punt hi ha una indissoluble entitat entre els versos i la música: entre els versos i la forma de cantar-los, exactament. Ha dit «les coses tal com són»,

Cartell del recital a la Universitat de Texas, Austin, 1995. Foto: Ros Ribas



quan li ho han deixat dir. No li ha importat massa la «retòrica». La versificació, en els textos de Raimon —en contrast amb d'altres «cantautors» catalans—, no acostuma a subjectar-se als esquemes de la comptabilitat sil·làbica ni a les decantacions de la rima. Ho fa, però com li convé. El «poema» per a ell no és un poema per llegir: és una cançó, i la cançó s'obre a unes possibilitats extraliteràries efusives. Un «lector» de Raimon no aconseguiria, si es limitava a llegir, entendre Raimon. Raimon, se l'ha d'escoltar: l'hem d'acceptar com a cantant. Jo, com Manuel Sacristán, crec que és preferible sentir-lo en directe —en viu—: el disc n'és un residu magnífic, però residu. La «cançó» —com l'òpera— és un acte irrepetible: cada vegada és cada vegada.

No sé si en la «lletra» o en la «música», o conjuntament, Raimon va ser originàriament un «crit». Era un crit «Al vent»; és un crit el «Diguem no!». «No em mou al crit...» I hi ha, en Raimon, mòbils de «crit». «Tu em mous al crit...» No solament aquest «tu»: la gran ira i la gran esperança que conviuen en la poesia de Raimon ¿com podrien explicitar-se «vocalment» sinó així, amb crits? I el «crit» és l'antiretòrica. Literàriament, és l'exabrupte feroç, la lamentació desgraciada, la convocatòria al combat. Quan, parlant de Raimon, i Raimon parlant —o cantant—, ens referim al «crit» no és únicament a una modulació enèrgica de la veu. Ho és: quan Raimon canta, sovint crida. Però hi ha, en el fons, una altra concepció del crit: a la «protesta». «Tu em mous al crit...» I «dir les coses tal com són», ¿no és també una necessitat del «crit»? Tots els «crits» que els altres hem sufocat en la nostra gola, Raimon els ha proferits per delegació: o no? Si ens hi hem sentit identificats ha estat per això: perquè ell «cridava» el que nosaltres no sabíem o no ens atrevíem a cridar.

I no tot és crit en Raimon. En la seva obra hi ha les cançons plàcides d'amor —les quals són, probablement, les més ben «construïdes» des del punt de vista retòric—, i hi ha ironia —com en «Societat de consum»—, i hi ha el sarcasme —«La muntanya es fa vella»—, i hi ha l'enyorança de la «Cançó de la mare». En la poesia de Raimon, per definició, només hi trobarem nocions elementals. Ell no volia proferir-ne d'altres, perquè amb les que feia seves i les exclamava cantant es consolidava la imatge de la reivindicació radical. Són els «Quatre rius de sang», i és «El País Basc», i «A un amic», i la «Cançó dels creients», i un «Aquell 18 de maig / a Madrid», i el «T'he conegut sempre igual»... Poesia és; cançó és. La penetració de Raimon en la societat catalana, catalanoparlant, ha estat decisiva. Ell, com pocs més, ha sabut què podria ser una «cançó», una cançó revulsiva i afeble, i per dir-ho tòpicament, d'«amor» i de «guerra». Ningú



LP *Raimon al Palau*, 1967. Disseny:
J. Fornas. Foto: J. Puvill

més que ell no podia encetar-la. I provenia del carrer Blanc... Jo crec que perquè provenia del carrer Blanc, de Xàtiva.

7

Raimon, quan començà a cantar, corria el perill de ser classificat com un «cantautor» militant. No volgué acceptar-ho. Ell era, primer que res, un «cantant», i la condició de cantant li brindava unes oportunitats singulars. Una d'elles: la de ser vehicle de l'«altra poesia», de la poesia llibresca. Una enigmàtica afinitat el va dur a entusiasmar-se amb «Les cançons de la roda del temps» de Salvador Espriu, i amb l'Espriu en general. «Les cançons de la roda del temps» són un cicle poemàtic de Salvador Espriu més aviat lúgubre, torturat, obsessivament fúnebre. ¿Com és que el jove Raimon el va triar per a confeccionar cançons «no-seves»? Jo crec que, d'entrada, Raimon volia provar que, com a «cantant» i com a «compositor», era alguna cosa més que un «artista» accidental. I, no hi ha dubte, «Les cançons de la roda del temps», musicalment, van certificar que Raimon no era solament un «cantant de protesta» d'èxit momentani. Però ¿com explicar la «complicitat» Raimon-Espriu? Vull dir la de Raimon amb l'Espriu.

Hem pogut veure que, després, Raimon ha musicat i cantat més poemes de Salvador Espriu: justament «poemes civils», com l'«Indesinenter» o «El meu poble i jo», objecte un dia d'entusiastes ovacions. Però no deixa de ser curiós que un cantant aparentment vitalista com Raimon hagi dedicat les seves preferències al Gran Poeta de la Mort que —exceptuant Ausiàs Marc— mai hagi donat la literatura catalana. I més que Ausiàs Marc. L'Espriu és un poeta fixat en els cementiris: en un cementiri, en «la casa dels morts» i el jardí adjacent. Raimon hi tenia aquest costat vulnerable. Com tothom. Ens sabem mortals, al cap i a la fi. Hi ha un aspecte de Raimon que hi coincideix. Però, per damunt d'això, el cantant va ser conscient que cantar els versos d'un poeta com l'Espriu també era una responsabilitat seva. L'hi havien precedit molts cantants d'altres llengües. A França, l'exemplar pròxim, des de Villon a Aragon, des de Baudelaire a Francis Jammes, una espessa quantitat de poemes havien esdevingut cançons. Era una forma de reintegrar al poble els seus «clàssics». Raimon va ser un dels primers a fer-ho entre nosaltres. Amb l'Espriu. Després amb Marc, amb Jordi de Sant Jordi, amb Turmeda, amb Joan Oliver, amb Timoneda, amb algun satíric subaltern de la València del xvi...

I no és que Raimon necessités «lletres». Ell en tenia prou amb la seva pròpia minerva. Optava per posar-se al servei d'una poesia que ja pertanyia a l'«altra

cultura» i que, a través de la cançó, podia reconvertir-se en «cultura popular». Raimon no ha estat l'únic. Però Raimon hi ha fet un esforç exemplar. Els «poetes-poetes», a través dels cantants, passen a ser una possibilitat nova: desenterrats dels llibres, recobren el to de la cançó. Timoneda va escriure versos per a ser cantats, i Raimon els canta ara amb unes melodies que Timoneda no podria sospitar. I Ausiàs Marc, el venerable Marc que ja havia renunciat a una poesia cantada, i que només va ser mòdicament cantat per algun polifonista del Renaixement, ara reviu, fulgurant, en la veu de Raimon. Semblava impossible, i Raimon ho ha arreglat. Ha conferit als poemes antics una eventualitat nova, ¿Quina era la tonada que el marquès de Santillana admirava en les estrofes de Jordi de Sant Jordi? I quines, les dels poemes de Timoneda? Ausiàs Marc no escrivia per ser cantat. Si Raimon el canta és parcialment... I tot plegat ¿no és aventura gloriosa?

I pedagògica, sobretot. Raimon, en aquesta parcel·la de la seva activitat, ha volgut afegir a la seva decisió política i social —la de la seva poesia— una promoció «instructiva». Per a ell, posar música i cantar uns versos d'Ausiàs Marc també és un exercici de creació, i una manera de demostrar, i de demostrar-se, que no tot comença i acaba amb el «crit». Quan les serpentines de la «música» maquinal, estandarditzada, de les indústries multinacionals i de les sucursals discotequeres, condemna el personal a un combinat de modes i de rutines o *revivals*, queda en l'aire l'alegria de recuperar un tros de cultura —de «poesia»!— de viva veu. La gent de lletres pensa només en la lletra impresa, i no s'equivoca. Però en el món en què ens movem la lletra impresa ha perdut l'hegemonia. O només la té en uns sectors especials i d'especialistes. Les cultures i els idiomes, si són «minoritaris» i es volen salvar, han de recórrer a les mateixes armes amb què són acollonits. No sé si els catalanoparlants hi hem aplicat tantes eficàcies com eren imprescindibles. Raimon ho ha fet. Amb Marc i amb l'Espriu, per citar dos extrems.

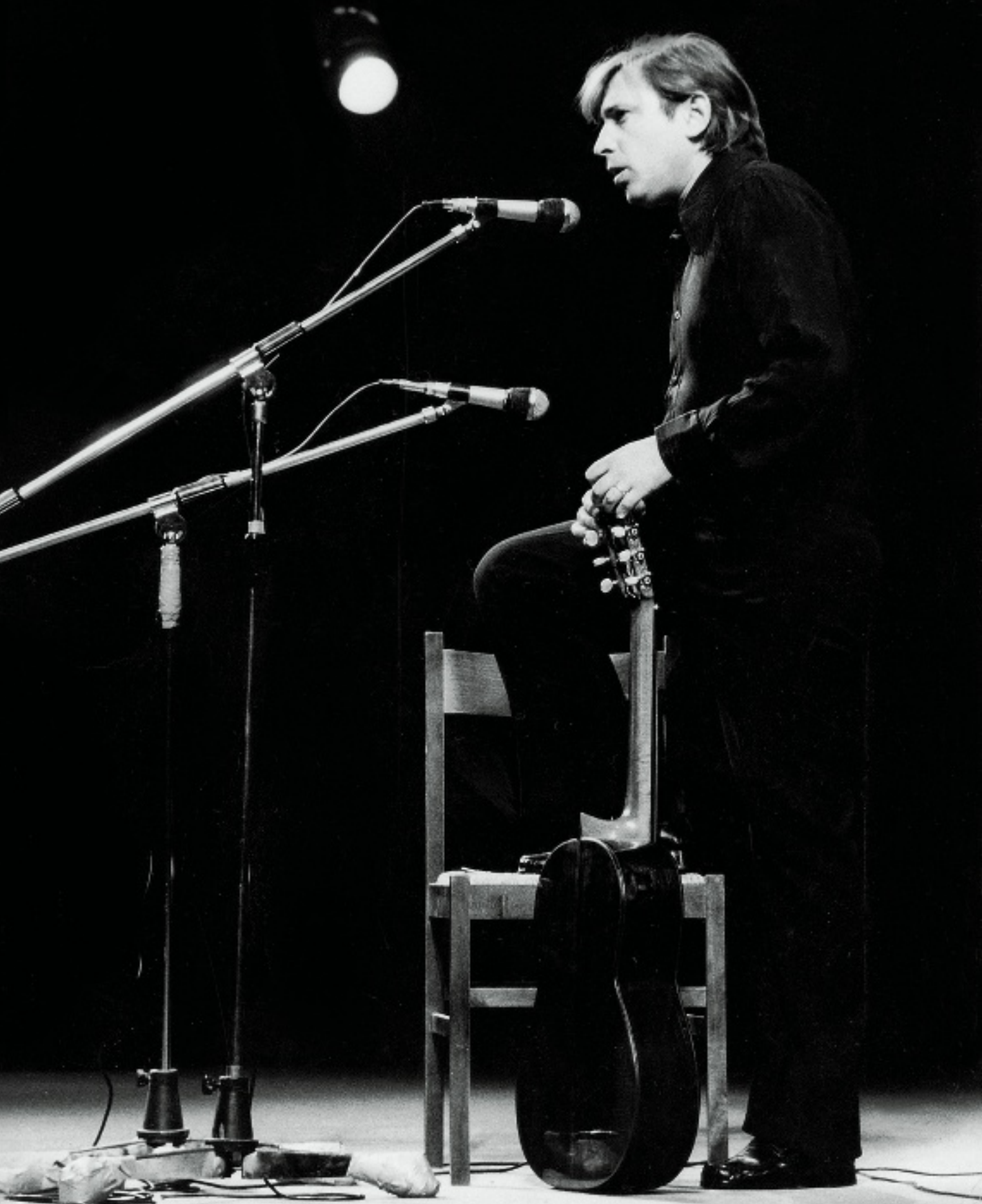
El temps dirà si Raimon tenia raó o no, quan, fent una pausa en la seva obra, es dedicava a extraure dels panteons de l'erudició uns versos antics. En la seva veu, esdevenien uns versos nous: unes cançons diàries. I, a més dels poetes clàssics, els actuals. Si Salvador Espriu és avui un poeta —i tan hermètic com és!— «popular», en bona part ho deu a les cançons de Raimon. La música, la veu, l'ambigu fet de la cançó hi ha incidit. Un altre problema és que si això pot durar o no. Raimon serà Raimon fins que es quedarà afònic, i el sobreviuran els discos. Però si allò que Raimon, i els altres, havien encetat, la Nova Cançó,

la «cançó catalana», una inèdita «via» d'estimulació col·lectiva, ve abandonat pels qui més n'haurien de traure profit, moltes aspiracions vindran frustrades. A França, diuen, «tot comença amb una cançó». Entre nosaltres, no. Però les cançons ajuden a «començar». «...Però hem viscut per salvar-vos els mots, / per retornar-vos el nom de cada cosa...» Això mateix. I «Ara digueu: “Ens mantindrem fidels / per sempre més al servei d'aquest poble”» Les paraules són de Salvador Espriu; el «crit» és de Raimon. I què és la «literatura»?

8

Des del primer dia, al Fòrum Vergés, no en recordo l'any, però a primeries dels 60, Raimon va arrencar de Barcelona la seva adhesió inicial. A València, abans, només li havíem concedit una atenció tangencial. ¿Com podíem, en aquell moment, calcular les possibilitats d'«Al vent»? Tot era germinal aleshores. Però Raimon s'imposà de seguida. Tardà a «professionalitzar-se»: a ser jornaler de la seva acció. Els obstacles que li pararen van ser anguniosos, i els ha arrossegats fins avui. Però, malgrat tot, s'hi va obrir camí. En aquell instant, en la sòrdida maniobra de l'«oposició» —nacional, de classe—, hi calia un Raimon. No el podien inventar, i va ser providencial que pugés de Xàtiva. No era un «cantante regional». A tot arreu del món l'han acollit, li han editat discos, hi ha fet recitals, i, sempre, sense abdicar de la seva llengua. Un públic se li multiplicava, perquè ell era dels «homes plens de raó» que cantava. L'escoltaven sense entendre'l a l'Espanya carpetovetònica i al Japó, a París i als Estats Units, a Romania i a Alemanya, a Mèxic i a Itàlia, i a més llocs. Però a tot arreu portava el missatge d'una afirmació clara. El franquisme el va «prohibir»: uns franquistes que encara manen. Algú, des d'una modesta il·lusió, el va qualificar «la veu d'un poble». I no podria haver-se dit d'ell que era, a la seva manera, «un alçament de llum en la tenebra»? La tenebra hi era. ¿«Un alçament de llum»? Si més no, un alçament de veu: un «ara digueu!», que es convertia en «ara diguem!», i «digueu no!». I un «digueu» solitari, palpitant, que sempre confia en el plural.

(Sueca, maig de 1981)



ENRIC GISPERT

La música de Raimon

Article reproduït de *Raimon. Totes les cançons*, 1981

És possible que per a alguns la imatge política de Raimon hagi deixat fora de focus la inqüestionable realitat de la seva poesia. De manera semblant, tal vegada la bellesa i l'eficàcia de les paraules solen relegar a un segon terme una música plena de validesa i d'intuïcions, una música interessant i admirable. D'on surt, com s'ha anat fent aquesta música, quins són els seus valors: això és el que intentaré explicar-me a mi mateix i als qui tinguin la paciència de seguir-me.

Aquest és un treball aventurat, perquè, a banda de la mòdica competència del qui escriu, i per més estrany que sembli, no hi ha a penes precedents sobre el tema, genèricament considerat. Encara està per començar un estudi extens i de conjunt sobre el fenomen musical de la cançó. Els assaigs referits als cantautors (horrible paraula) proliferen en els darrers temps, sense que en els diferents papers trobem més que breus i vagues al·lusions a l'ingredient sonor de les obres. Predomina l'anècdota biogràfica, no falta la contemplació del fet literari, excel·leix la referència sociològica. De música, poca cosa, pràcticament no res. Això fins i tot a França, on l'ègrègia tradició hauria de fer esperar una minuciosa dissecció del gènere. Quan llegim, per exemple, el capítol que Boris Vian dedica a la construcció de cançons, no podem estar-nos de lamentar que l'actitud deliberadament antidoctoral d'aquest autor tan agut i polifacètic li privés de profunditzar en la fenomenologia de la creació. Tampoc es presta a ajudar-nos gaire l'àrea anglòfona, tot i considerant algun excel·lent assaig sobre els Beatles i diversos manuals de composició de música popular. Potser és que han actuat amb èxit els tronats prejudicis discriminants, segons els quals només són dignes d'investigació les músiques amb títol de sàvies, cultes, clàssiques, etc., i curiosament també les populars, en el cas que tinguin més de tres-cents anys d'antiguitat o procedixin de tres mil quilòmetres lluny.

Però la cançó actual és aquí, de vegades atractiva i perfecta, sempre superabundant. En termes sociològics, caldria fonamentar aquesta plètor persistent en una necessitat melòdica amplament experimentada, que troba avui en la cançó el seu recurs bàsic. Els compositors d'avantguarda, a partir de Webern i de Varèse, han abandonat el camp de la melodia. Músics comercials i poetes de la cançó, melodistes populars, densos o lleugers, han pres el relleu.

Teatre Eliseo, Roma, 1971.

Foto: T. Le Pera

Gairebé només ells creen tonades. Actualment la cançó tendeix a ser una sola, com en l'època dels trobadors, com en el Renaixement, quan «It was a lover and his lass», «Tant que vivray» o «Bella, de vós som amorós» no eren cançons populars ni cançons cultes, sinó simplement cançons. Les millors tonades del nostre temps estan guanyant una consideració semblant, i és natural que alguns cantants del gènere clàssic hagin començat a incorporar-les al seu repertori.

Quin paper musical juga la cançó raimoniana enmig del maremàgnum popular-comercial-modern-poètic-social-realista-textòfer que omple incessantment la nostra atmosfera auditiva? És difícil de situar, perquè es tracta d'un gènere molt personal, que a la seva originalitat afegeix diverses aportacions, sense adscriure's a cap d'elles. Persegueix una àmplia comunicació, va dirigida immediatament a tothom, però no utilitza per a tal fi els procediments habituals en la cançó comercialitzada, no especula amb el «ganxo» ben col·locat que caracteritza aquesta mena de música. Al contrari, quan hi apareix l'slogan musical, indescribable del verbal, no ho fa per un càlcul formalista, sinó per via de síntesi, per necessitat. Raimon és un home profundament lligat a una geografia, a un codi hereditari, a la problemàtica d'uns països. Però està demostrat que no és un artista local i intransferible. La seva música és operativa a tot arreu, perquè participa de corrents estètics universals i vigents. No s'ha deixat colonitzar per programacions a l'estil de Nashville, però, com la majoria dels músics actuals, assimila, entre altres influències, la dels nord-americans de raça africana, que han redimit els pobres blancs del seu llarg dejuni rítmic. Existeix un gran paral·lelisme entre algunes distintives de les músiques «beat» i les de Raimon. Hi ha la reacció comuna contra la tendència encaramel·lada i guindada de l'anterior generació musical, contra el formalisme estereotipat, contra l'harmonia blana i sofisticada, contra el protocol indumentari, contra totes aquelles característiques pròpies d'una música dirigida a la satisfacció d'una burgesia rutinària. És invocat, en canvi, el concepte visceral de la música, el crit, l'esquematisme melòdic i harmònic, l'estil col·loquial i lliure, és reivindicada la naturalitat de la camisa contra la imposició de la jaqueta. També participen d'aquestes característiques els cantants «folk», és a dir, del poble. Una part de les cançons de Raimon tenen altres punts de contacte amb les d'aquests autors, però, a part que les músiques respectives no tenen cap semblança, la cronologia descarta qualsevol possibilitat d'influència. Les primeres cançons crítiques de Dylan, un any més jove que Raimon, surten alhora que «Diguem no». El que coincideix aquí és el concepte del gènere, la simplicitat dels instruments d'expressió, i l'intensa participació del públic.



Amb Enric Gispert, Estudis Gema, Ripollet. 1977. Foto: Colita

Muntatge de sol·licituds i prohibicions de recitals, 1981

Autor: Josep Marín



... que per ell que es una cosa de la mort
... i no hi ha res de més a restaurar
... ne pren a veure, que ve a alguns passants
... i veig a una doneta que m'ha donat
... un paquet de tres desigs d'impedir
... una peccadora i altre d'altres

Alicia March page XV

DESERTS D'AMICS



Deserts d'amics de béns o de penyor,
... i no hi ha res de més a restaurar
... ne pren a veure, que ve a alguns passants
... i veig a una doneta que m'ha donat
... un paquet de tres desigs d'impedir
... una peccadora i altre d'altres

Jordi de Sant Jordi (1389-1424)
aproximadament

... que per ell que es una cosa de la mort
... i no hi ha res de més a restaurar
... ne pren a veure, que ve a alguns passants
... i veig a una doneta que m'ha donat
... un paquet de tres desigs d'impedir
... una peccadora i altre d'altres

Valero Fuster

SE DE MAIG A LA VELLA

La ciutat era jove
... i no hi ha res de més a restaurar
... ne pren a veure, que ve a alguns passants
... i veig a una doneta que m'ha donat
... un paquet de tres desigs d'impedir
... una peccadora i altre d'altres



RAMON

A UN AMIC

Ven Ramon
... i no hi ha res de més a restaurar
... ne pren a veure, que ve a alguns passants
... i veig a una doneta que m'ha donat
... un paquet de tres desigs d'impedir
... una peccadora i altre d'altres

RAMON

A JOAN MIRO

... que per ell que es una cosa de la mort
... i no hi ha res de més a restaurar
... ne pren a veure, que ve a alguns passants
... i veig a una doneta que m'ha donat
... un paquet de tres desigs d'impedir
... una peccadora i altre d'altres



RA LA POR

... que per ell que es una cosa de la mort
... i no hi ha res de més a restaurar
... ne pren a veure, que ve a alguns passants
... i veig a una doneta que m'ha donat
... un paquet de tres desigs d'impedir
... una peccadora i altre d'altres



QUE AL SACABA



... que per ell que es una cosa de la mort
... i no hi ha res de més a restaurar
... ne pren a veure, que ve a alguns passants
... i veig a una doneta que m'ha donat
... un paquet de tres desigs d'impedir
... una peccadora i altre d'altres

RAMON

RAMON

LA MUNTANYA ES LA VELLA
... que per ell que es una cosa de la mort
... i no hi ha res de més a restaurar
... ne pren a veure, que ve a alguns passants
... i veig a una doneta que m'ha donat
... un paquet de tres desigs d'impedir
... una peccadora i altre d'altres



Es tracta d'un gènere profundament diferenciat de la cançó de distracció i de consum, és allò que Sacristán ha definit com festa de concelebració, com instrument de suport entre tensions.

L'aparició inicial de les cançons de Raimon, senzilles en l'aspecte exterior i transcendents en el contingut, la veu enèrgica, no homologable amb les dels habituals xiuxiuejadors de micròfon, el despullament escènic del cantant, produïren una gran sorpresa en el nostre ambient dels primers anys seixanta. Ningú no gosava classificar aquell fenomen. Raimon era ja un atípic abans que la paraula es gastés.

Gràcies a Joan Fuster, tenim una excel·lent descripció de l'atmosfera musical on es desenvolupà la formació preliminar de Raimon, flautista en una de les bandes de Xàtiva, tenor de coral, locutor i comentarista a l'emissora local de ràdio. Aquesta etapa culmina amb l'adquisició d'una guitarra, premi als seus èxits d'estudiant, la guitarra amb la qual, als dinou anys, havia de compondre «Al vent».

Partitura de la cançó "Al vent", programa de la primera gira al Japó, 1977.

Foto: Santiso

風に向って
(AL VENT)



Raimon, 1949. Foto: A. García

Xàtiva, ciutat d'història i de cultura, té alguns antecedents musicals notables, vinculats sobretot a les èpoques medieval i renaixentista. En el segle XIV els àrabs hi van establir una escola de música. Els dansaires de Xàtiva tingueren fama en el Renaixement. A l'església de Sant Feliu podem veure una de les primeres representacions pintades de la viola de gamba, instrument que fou probablement inventat en terres valencianes i que propagà per Itàlia el seguici dels Borja, originàriament assentats a Xàtiva, i un dels quals, a més de sant, era músic. També és de Xàtiva el llinatge de Lluís del Milà, primer gran mestre de la viola de mà. Els gloriosos records de la ciutat s'han anat esvaint en l'aire, i el senyor Felip V, entre altres, s'ocupà de reduir a cendres tot el que va poder. Però de segur que encara hi habiten alguns fantasmes musicals, uns invisibles, altres petrificats en l'ordre arquitectònic de les cases del carrer de Montcada. És fàcil suposar que un xiquet sensible els intuïa, al mateix temps que captava l'ornamentació melòdica de les albaides i de les cançons de batre, i la força rítmica de les danses de la Costera. Les experiències de la banda, la lectura musical, la immersió en les combinacions sonores, havien de plantejar per força una sèrie de reflexions en el jove flautista. Raimon enyora encara de vegades els reflets de la seva adolescència, i a estones perdudes fa sonar la travessera. També la coral devia deixar-li una empremta més o menys conscient. No podem imaginar que d'alguna manera no l'impressionessin, en aquella edat, els impulsos inicials de «L'Empordà» de Morera i la solemne salutació al «palau del vent».

Però era a la discoteca de la ràdio on Raimon podia adquirir una informació actual i extensa sobre molt diversos gèneres i tendències, des dels Everly Brothers i Modugno fins a Stravinski. Probablement també en la labor de pilot de discos trobà els seus mestres de cant. Frankie Laine li donava lliçons sobre la utilització del diafragma, i Lorenzo González, a un nivell més casolà, li confiava secrets sobre el lligat expressiu i la modulació fonètica. Raimon feia estupendes imitacions dels cantants en voga, cosa que vol dir exactament que sabia assimilar-ne la tècnica. Més endavant, en el període universitari, el panorama s'amplia sobretot en el camp de la cançó francesa. Brassens, el repertori de la Greco; però també *jazz*, música barroca i contemporània. Quan Raimon comença a fer cançons i a cantar en públic, porta un dens bagatge de recursos vocals i de vivències auditives. Un bagatge que no té molt que veure amb la música que les grans editorials de discos promovien des del centre dels anys cinquanta, per tal de resoldre el necessari rellevament del xarop caduc de Tin Pan Alley i proveir a un públic generacionalment i ideològicament

nou. Raimon copsava com tothom el flux ingent del *rock*, traducció blanca del «rhythm and blues», i fins i tot n'utilitza alguna de les seves aparences com a vehicle, de la mateixa manera que assimila altres ingredients de la música popular. Prefereix, però, llegir els originals més que no pas les traduccions. Escolta Mahalia Jackson, Ray Charles, Vivaldi, Gesualdo. La música preclàssica el té fascinat.

Potser valdria més passar per alt qualsevol temptativa de definir el més natural dels elements que Raimon posa a contribució en les seves cançons: el timbre, la veu. Si la música té alguna cosa indescriptible, que només es signifiqui per ella mateixa, aquesta cosa és el timbre. La veu, cal sentir-la. Constatem, però, algunes evidències. Per exemple: si Raimon fos un cantant acadèmic, diríem que és tenor. Probablement, tenor dramàtic. Com que el micròfon li estalvia d'esforçar-se i li permet d'aprofitar millor els greus, la tessitura de les seves cançons va del *la*₁ al *sol*₃. En algun cas baixa fins al *fa*₁ diesí. Més de dues octaves, doncs, o sigui un registre excepcional dins el gènere no acadèmic, on molts dels cantants amb prou feines tenen l'extensió d'una octava. Els lectors estaran d'acord que ens les havem amb una veu espontània, robusta i flexible, capaç de desplegar una gran quantitat de decibels o d'emetre «pianissimi» vaporosos. No obstant la sobrietat expressiva del cantant, cal remarcar també el gran domini de les inflexions, la facultat, per exemple, d'ampliar el vibrat tot mantenint-lo sota un sòlid control.

Les peculiaritats de la llengua pròpia de Raimon són i fan també música. Cada parla té el seu ritme propi, el seu so particular, la seva melodia, la seva estructura discursiva, i fins i tot la seva dinàmica. Aquestes característiques, prou significatives en l'expressió oral, són un punt de partida imprescindible en la paraula cantada, la qual no ha de perseguir una creació autònoma, sinó una ampliació prosòdica i semàntica. Les paraules de la nostra llengua tenen un sistema d'accentuació binari, i en combinar-se creen un seguit d'alts i baixos d'intensitat i de canviants de timbre. Ho diu l'il·lustre Joan Coromines. L'articulació de les consonants és relaxada, i el sistema vocàlic molt matisat. El conjunt de l'idioma tendeix a la concisió, és poc retòric. Hi abunden els monosíl·labs (detall preciós per a l'elaboració de cançons). En alguns aspectes, la nostra fonètica recorda l'anglesa, cosa que el filòleg citat relaciona amb una tendència comuna a les actituds familiars i planeres pròpies de dos pobles tradicionalment comerciants i democràtics. Tot això queda apuntat de cara a les reflexions que cadascú vulgui dedicar al tema de l'acció

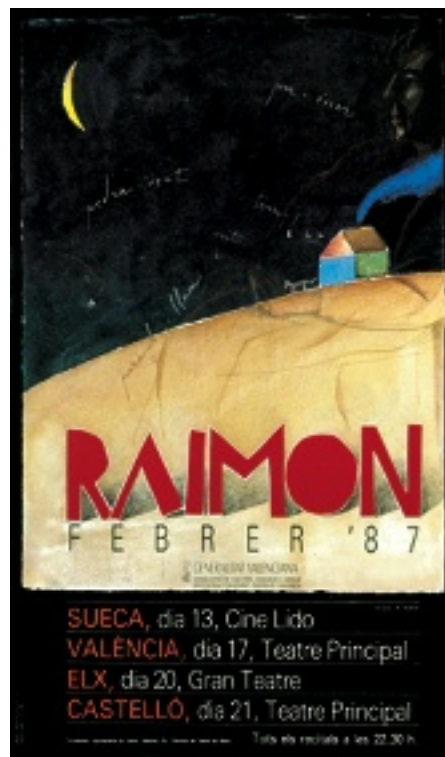
de la llengua de Raimon sobre la seva música, tema que mereixeria un estudi específic. Assignem-hi de moment unes poques observacions escadusseres. La consideració de la prosòdia és un dels criteris que ens pot il·lustrar sobre l'evolució del nostre cantant en el sentit d'una progressiva depuració. I no és que en les primeres cançons les paraules no estiguessin del tot ajustades a la música, sinó que en obres posteriors l'encaix és cada vegada més perfecte i polit. Sobre l'ús eficaç dels monosíl·labs, serà suficient recordar que ha permès produir cançons com «Al vent» o «La nit». En l'aspecte de la concisió, llengua i cantant s'identifiquen estretament. La matisació que Raimon imprimeix a les seves vocals és tan notable, que ha produït veritables entusiasmes fonètics, com el que demostra Josep Pla en un dels «Retrats de passaport». Però convé subratllar que la fonètica de Raimon correspon a una varietat de la llengua especialment distingida. Ni les lletres pròpies ni les dels clàssics obtindrien tanta definició, tanta rotunditat musical, si fossin pronunciades amb la dicció fosca i negligent que sovint enterboleix el nostre dialecte barceloní.

Tenim, doncs, Raimon amb una guitarra a les mans, i amb uns coneixements molt poc acadèmics, producte gairebé només de lliures experiències auditives. Li serà de poca utilitat el solfeig après a la banda, no creu que un aprenentatge escolàstic de l'instrument o l'entrenament en l'ofici harmònic de la música clàssica serveixi de gaire per a allò que li interessa. Després d'escoltar les cançons de Raimon, és fàcil de caure en el perill de pensar que tenia tota la raó. En definitiva, quan es tracta de formes musicals breus, i quan un hom s'ha decantat per reduir al mínim indispensable la funció dels acords, l'harmonia pot ser vàlidament resolta d'una manera empírica, posant-la en acció i decidint-la sobre la marxa. I qualsevol criteri sobre la complexitat harmònica té actualment una justificació, si tenim en compte que les músiques de moltes cultures no occidentals funcionen sense intervenció d'allò que entenem per harmonia, i que, en l'altre extrem, el nostre espesseïment sonor explica la reacció primitivista d'alguns compositors contemporanis. Quant a les tècniques d'escriptura musical, convé igualment prescindir de punts de vista rutinaris. La notació no és res més que un procediment mnemotècnic, ignorat també per moltes cultures, la necessitat del qual disminueix proporcionalment a l'extensió de les obres. L'era electrònica permet de substituir en molts casos la funció de la partitura per la del magnetòfon, eina fonamental per als autors de cançons, als quals subministra un text absolutament fidel, en lloc de la notació escrita, que és aproximativa. Finalment, per arrodonir aquesta sèrie d'obvietats, cal recordar que els ritmes propis de l'acompanyament d'una cançó actual s'aprenen millor amb la pràctica

que no pas amb la lectura. Ben entès que el propòsit de les presents observacions no és el de menysvalorar els avantatges d'una formació acadèmica, sinó el d'aclarir perquè Raimon probablement no la necessitava per esdevenir un músic de la cançó, per arribar a escriure tonades absolutament esplèndides.

La guitarra i els seus avantpassats del mateix tipus són els instruments més tradicionalment utilitzats en l'acompanyament i en la composició de cançons. El so flexible de les cordes pinçades, les còmodes dimensions, i sobretot l'estret contacte amb el cos i amb els dits, donen a la guitarra una gran capacitat rítmica i expressiva. La col·locació dels trastos i l'afinació de les cordes estan calculats per obtenir amb màxima facilitat els acords bàsics i el seu encadenament. Essent així que l'esquema melòdic de les cançons és una projecció horitzontal de la marxa harmònica, podem comprendre que un instrument tan ben dotat per executar acords escau immillorablement a la producció de tonades. El punt de partida és una seqüència d'acords. Notes escollides entre les que formen aquests acords, i presentades seguint la successió harmònica, formen l'esquelet de la melodia. La tonada completa s'obté afegint a aquest esquema altres notes que omplen els intervals o fan mínims desplaçaments al voltant dels seus sons bàsics. Potser un exemple pot aclarir aquest fonamental galimatias. Ens proposem de compondre una cançó que titularem «Al vent» i que estructurarem sobre la base dels acords de *la menor*, *re menor* i *mi major*. L'acord de *la* conté les notes *la*, *do* i *mi*. Sobre aquesta harmonia començarem a cantar el text, adjudicant un *mi* greu i un *mi* agut a les paraules del títol. Amb el mateix acord cantarem «la cara al vent, els ulls al...», on a la primera i tercera síl·labes correspondran un *do*, mentre que «vent», «els» i «al» tornen al *mi* superior i les síl·labes restants es mouen respectivament cap al *re* i *el fa* veïns. La tercera citació del vent inaugura l'acord de *re menor*, compostat per *re*, *fa* i *la*. Posem-hi un *re*, que es repeteix a «les mans...». Segueix una caiguda al grau immediatament inferior i el retorn a l'acord de *la*, amb un *mi* novament a la melodia. Etcètera. L'acord de *mi* apareixerà més endavant, amb les corresponents conseqüències melòdiques. Aquest és el procediment, i si algú objecta que la majoria de les notes estan pensades abans que l'acord que les suportà, cal aclarir que en aquest gènere de composició tots els sons obeeixen a una harmonia implícita, i el fet d'identificar l'acord després de les notes que amb ell es relacionen no altera l'ordre lògic del procés.

D'aquesta manera són fetes les melodies de Raimon. Però això només és el reglament del joc, o una part, ja que no hem parlat de la durada dels sons i de l'articulació del ritme. Ara ha de començar la partida, on l'estil del jugador



Cartell de diversos recitals al País Valencià, 1987. Autor: A. Heras



Cartell del recital al Teatre de la Universitat de Mèxic, 1967

quedarà definit a través de la seva tria davant les situacions complexes. I quin és l'estil, la personalitat musical de Raimon? Hem deixat apuntades unes quantes de les seves distintives, algunes de les quals relacionen el nostre cantant i autor amb corrents del temps o del país, i altres són més individuals. L'examen de les variants de forma i de procediments que cohabitaven dins una obra tan diversa i matisada poden subministrar noves dades.

Partint dels elements que des de la seva circumstància ha anat seleccionant, Raimon desplega una gran varietat de procediments. Hi ha un enorme contrast entre el dur esforç de creació posat en les «Cançons de la roda del temps» i la desimboltura paròdica de «Societat de consum», entre el contingut recitatiu inicial de «Diguem no» i l'himne clamorós de la seva tornada, entre l'austeritat melòdica de «De nit a casa» i el corrent generós de «Veles e vents». Si algú intentés sistematitzar tota la gamma de subgèneres inclosa en les cançons de Raimon, arribaria aproximadament a la classificació següent cançons-ària (melodies líriques), cançons-himne (melodies èpiques), cançons-recitatiu (amb predomini de la declamació sobre el moviment melòdic) i cançons-paròdia (melodies amb referències a estils no personals). Les cançons-ària començarien amb «Som» i acabarien per ara amb «He mirat aquesta terra». «Al vent» seria musicalment un himne, malgrat el text meditatiu, i encara ho fóra la molt recent «Potser arran de l'alba». Els primers fragments recitatius es troben en «A colps», però fins a «Quan jo vaig nàixer» no tenim un exemple pur de cançó-recitatiu, subgènere que ha conformat darrerament «Qui té anguila per la cua». Finalment, «La pedra» podria classificar-se com una paròdia «western», i «I beg your pardon» representaria l'última cançó-paròdia escrita fins aquest moment per Raimon. Però aquestes quatre categories, i molt especialment la recitativa, es presenten sovint en forma combinada. El recitatiu, dintre una ampla gradació que va des del pregó serè fins al paroxisme, és potser el procediment més característic de Raimon, aquell que, projectant-se sobre altres fórmules, imprimeix una més alta dosi de personalitat.

Pel que fa a les estructures formals, la cançó d'abast popular parteix encara de l'antic i feliç esquema de contrast estrofa (cobla)-tornada (refranç), ampliant-lo amb diferents permutacions. L'èmfasi recau sobre la tornada o secció principal, i sovint l'estrofa té un paper accessori de preparació, o de transició. La clàssica «song» de Broadway presenta la forma AABA, en la qual A és la secció principal i B fa de pont per a l'última tornada. Els grups «beat» prefereixen l'estructura ABAB, on A representa l'estrofa i B la tornada. Aquestes són les dues formes

fonamentals de la cançó actual, de les quals, per addició d'un tercer element C, deriven altres seqüències, com ABC, ABAC i ABABCAB. Raimon no utilitza pràcticament mai la fórmula de la cançó lleugera americana, i poc la seqüència predilecta dels rockers. Acostuma a començar directament per la secció principal i a no repetir-la inicialment. De vegades hi ha un sol tema amb petites i subtils variacions. Aquesta última és la configuració general de les cançons d'amor del 1965, exceptuant la primera, i també és l'estructura de peces com «Sobre la pau», «A Joan Miró», «Morir en aquesta vida», «Qui té anguila per la cua» i les dues últimes cançons d'Espriu. Des d'un bon començament, però, abunden les formes ABA o ABABA, és a dir, tornada-estrofa-tornada, essencialment diferenciades de les que dominen la música de consum. L'elecció és significativa, i coherent amb l'actitud general de Raimon: va directament al nucli de l'obra, però no el reduplica per afavorir l'enganxament del tema, ni calcula potenciar l'efecte mitjançant una estrofa preparatòria, seguint les receptes infal·libles de la cançó comercial. És curiós d'observar com la forma musical pot declarar els mòbils de la creació tant com el text. Gairebé només en determinades cançons-himne ha adoptat Raimon l'esquema ABAB. Fixem-nos en «Diguem no», en «Contra la por» o en «Jo vinc d'un silenci». L'objectiu d'aquestes cançons no és el d'exposar una meditació o una descripció, sinó el d'aconseguir una conscienciació immediata i eficaç. Raimon es proposa aquí inculcar unes idees que demanen acció, i és per això que la seva perspicàcia el porta a esgrimir excepcionalment la fórmula acreditada amb la qual altres obtenen èxits de signe molt diferent.

Molts punts del tema quedaran evidentment sense desenvolupar. Alguns per falta de mètode en el qui intenta conjuminar aquest escrit; altres, perquè semblen poc rellevants. Probablement no fóra gaire útil estendre's en l'anàlisi de ritmes i sistemes d'acompanyament, que acompanyen en aquest cas un paper simple i funcional. Això sí: presenten una mostra notablement variada, des del plàcid arpegi donizettià fins a violents efectes de guitarra-percussió, passant per pautes vagament relacionades amb els ritmes de moda.

Potser per acabar convindria fer un repàs de l'evolució musical de Raimon, des de la perspectiva dels aspectes més personals, com són la melodia i l'harmonia que la canalitza.

La primera etapa de Raimon (posem-hi 1959-1967) és la més sostingudament melòdica, no sols pel que fa al moviment de les notes, sinó també a la manera de decorar-les amb inflexions i ornamentacions. Això obeeix potser a una certa

parquedat verbal. Hi ha poques paraules encara, i una gran part de la significació ha de ser suplida per la música. Cal remarcar, però, que aquest reforçament de l'activitat melòdica no té connotacions positives ni negatives pel que fa referència a la qualitat. Es tracta d'un detall purament estadístic. Les dues cançons inicials són excel·lents treballs sobre les funcions de tònica, dominant i subdominant, ampliades en «Som» a les regions de submediant i supertònica (no m'abandoneu: més endavant hi haurà alguna cosa llegible). «A colps» és ja una cançó renovadora. A més de comparèixer-hi partícules recitatives en compromís amb les arioses, aquesta cançó inaugura la forma monotemàtica. L'harmonia, en to menor, incorpora l'acord de sèptim grau natural. «Disset anys» inicia el cromatisme, i «La nit» una tendència modal molt ibèrica. Les «Cançons de la roda del temps» representen un període d'experimentació molt fructífer. Per primera vegada Raimon musica poemes d'altri, i això l'obliga a replantejar-se els procediments utilitzats fins aleshores, els quals es demostren insuficients davant la magnitud dels textos. Aquest cicle, que travessa la frontera del normal concepte de cançó dirigida al gran públic, és apassionant per la seva ambició, per la tensió creadora que s'hi intueix, per l'esforç de despullament al servei dels mots. En la primitiva versió amb acompanyament de guitarra sola, algunes de les peces podien semblar aspres i temptatives. Segurament l'orquestració modificarà aquestes impressions. Però des del primer moment brillà l'esplendor de la «Cançó de la plenitud del matí», construïda sobre acords d'un fragment del Misteri d'Elx, la «Cançó del mati encalmat», amb extraordinaris melismes ornamentals i una magnífica marxa harmònica, on Raimon copia anteriors temes d'ell mateix, i la «Cançó del pas de la tarda», plena de beatitud emotiva. Aquestes cançons tenen generalment formes complexes, i la seva textura melòdica i harmònica explota progressivament recursos modals. A partir d'aleshores queda obert el camí a obres que prescindeixen dels acords de dominant i subdominant, amb les consegüents derivacions melòdiques. «Inici de càntic» és una altra musicació d'Espriu, profundament raçada, en la qual el difícil problema de forma queda magistralment resolt. Simultàniament, dins aquest període tan fèrtil, Raimon compon les seves primeres cançons d'amor, on són perceptibles els fruits que recull en la recerca de nous procediments. A «No sé com» utilitza acords disminuïts en perfecta aplicació expressiva. El cicle de cançons d'amor troba una bellíssima prolongació amb «En el record encara», de melodia estrictament modal. Dos impressionants pregons històrico-polítics clouen aquesta primera etapa de Raimon: «Quan jo vaig nàixer» i «Quatre rius de sang», recitatius tràgics i paroxísmics. Són d'estructura semblant, però el segon, una de les obres més extraordinàries del nostre cantant, ofereix una introducció que potencia l'efecte del refrany.

Dintre l'any 1967, la seriosa crisi que afecta la vida de Raimon, i que hauria de ser explicada en un altre lloc, repercuteix profundament en la seva labor de creació. Apareixen en les cançons els reflexos del desengany, de la indignació, de la cautela, de la ironia, del replegament líric amb què l'autor reacciona davant la situació. «Sobre la pau», «T'ho devia», «Morir en aquesta vida» i les primeres musicacions dels nostres clàssics són exemples de la nova actitud. Raimon escriu cançons exactament amb dos acords i quatre notes, com «A Joan Miró» i «De nit a casa». Sembla com si en alguns moments esdevingués un escèptic de la música, malgrat que determinades dates, un 13 de març, un 18 de maig, el retornin a l'antiga fe. La veritable reacció s'opera amb la pràctica d'una ironia càustica («La muntanya es fa vella», «Societat de consum») i amb el recurs a la lectura musical d'Ausiàs March. Les obres caracteritzades pel blasme irònic seguiran el procediment imitatiu de la cançó-paròdia, del qual mètode es deriven resultats tal vegada més enginyosos que musicalment transcendents. És l'exercici de musicació dels clàssics el que, com va ocórrer amb el realitzat sobre els textos d'Espriu, donarà lloc a una nova revisió de mètodes i a un nou impuls creador. Raimon entra en un període de maduresa, d'equilibri, d'acrescut domini dels mitjans i de síntesi dels procediments. Aquesta etapa, que és ja l'actual, s'estrena amb la composició de «Ves e vents» (1969), una cançó de proporcions impecables, en la qual la música és gairebé tan clàssica com la lletra. Raimon hi resol la musicació dels decasíl·labs amb una facilitat sorprenent. L'harmonia no és innovadora, més aviat al contrari, però els acords de supertònica i de sèptima de dominant estan col·locats amb tanta gràcia i oportunitat, que la impressió és d'una absoluta plenitud sonora. La melodia té un vol deliciós, i la forma es desenvolupa per mitjà de dues seccions alternatives, cada una de les quals comprèn una estrofa del poema. Immillorable? Raimon encara arriba a més complets assoliments en recentíssimes musicacions d'Ausiàs March. Escolteu, per exemple, «No pot mostrar lo món menys pietat», on una tercera secció, a tall de coda, corona l'estupenda construcció.

El treball sobre decasíl·labs renaixentistes ha tingut una sèrie de seqüeles, entre les quals una de les més curioses és la composició sobre la mateixa mètrica i formes musicals semblants, a partir de poemes originals de Raimon. Es el cas de «Com un puny», «T'he conegut sempre igual», «Perquè ningú no em contarà els seus somnis» i «L'última llum». La primera d'aquestes cançons és conceptualment com un eco de «Ves e vents», a tres anys de distància. Saltem a «Perquè ningú no em contarà els seus somnis», originalíssima peça de declamació, on els intervals de tríton tradueixen les sensacions d'incomunicació. Aquesta cançó, amb «Com una mà» i «Un lleu tel d'humitat», posa en joc un tipus de recitatiu que, descansant



Universitat de Barcelona,
Facultat de Dret, 1968.
Foto: J. Puvill

sobre harmonies molt suggestives, es desplaça a diferents nivells, com retenint la possibilitat de convertir-se en ària, en desfermada melodia. És un mètode molt raimonià, síntesi d'experiències anteriors, enormement concentrat i expressiu.

Raimon ha ampliat temes i estils, però no abandona del tot altres maneres constants en la seva obra. «Qui ja ho sap tot» i «Jo vinc d'un silenci» continuen respectivament la trajectòria musical de peces com «18 de maig a la Villa» i «D'un temps, d'un país».

Entre les darreres musicacions de poetes clàssics, «Qui té anguila per la cua» és una de les mostres més estranyament originals i exquisides

de la producció de Raimon. Segueix el sistema de recitatiu monotemàtic a nivells canviants, basat en disposicions harmòniques veïnes que modulen abruptament, produint efectes inquietants d'ascens i descens. De manera semblant està estructurada la cançó sobre l'últim poema del Llibre de Sinera, de Salvador Espriu. La insòlita seqüència dels acords, tots ells menors, imprimeix un profund patetisme a aquesta peça, última de les compostes per Raimon en el moment de ser enregistrada l'obra completa.

Ara Raimon s'atura enmig del camí, per posar en ordre totes les cançons que el vent dels anys ha anat escampant. La catalogació d'una obra tan coherent com és aquesta permetrà segurament d'entendre-la i valorar-la molt millor que fins ara. També la nova instrumentació podria tal vegada il·luminar aspectes musicals poc coneguts. La música de Raimon ens destina encara moltíssimes belles sorpreses. Fem-li atenció.

(1981)

Raimon

30 anys
d'Al vent

23 d'abril 22h
Palau Sant Jordi

Banda Lira Ampostina

Coral Sant Jordi

Daniel Viglietti

Joan Manuel Serrat

Luis Cilia

Michel Portal

Mikel Laboa

Ovidi Montllor

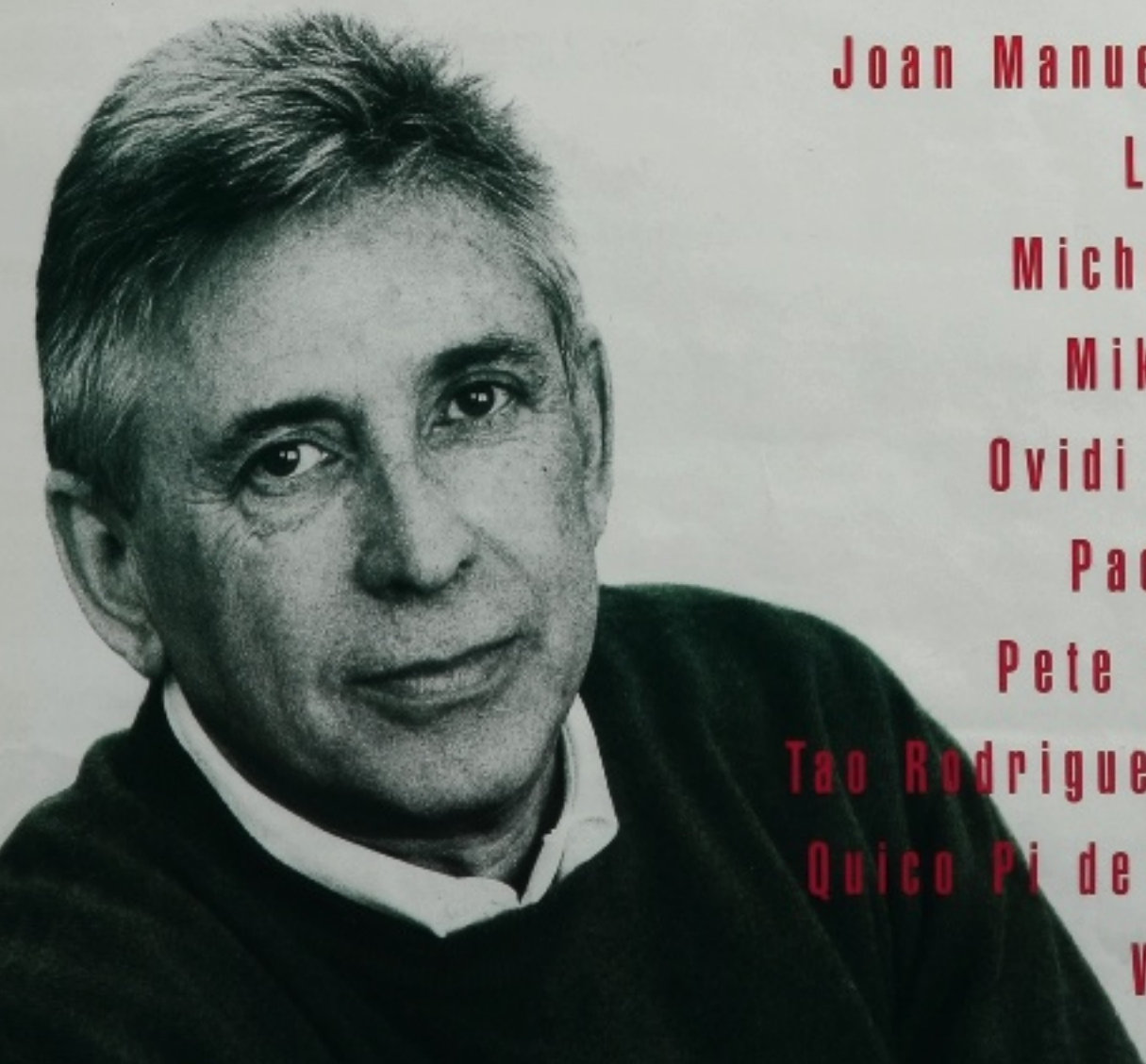
Paco Ibañez

Pete Seeger &

Tao Rodriguez Seeger

Quico Pi de la Serra

Warabi-za



NÈSTOR LUJÁN

El gust de la llibertat

(Publicat a l'*Avui*)

Vaig conèixer Raimon, que el pròxim dia 23, al Palau Sant Jordi, commemora els trenta anys de l'edició del seu primer disc, a la seva primera visita com a cantant a Barcelona. Eren els temps dels primers Setze Jutges –Miquel Porter, Remei Abella, als qui aviat s'hi afegiria Francesc Pi de la Serra— i recordo que fou el meu cunyat, Josep Maria Espinàs, tant amatent a tot quant significués la revelació de nous valors, el qui em va parlar primer i amb entusiasme d'ell, d'aquell jove estudiant de Filosofia i Lletres de la Universitat de València, que havia conegut a Castelló. Va cantar per primera vegada a Barcelona, si no em falla la memòria, la nit de la concessió dels premis de literatura catalana de 1962. Foren una gran revelació les seves cançons *Al vent*, *La pedra*, *Som*. Gaudia d'un clar magnetisme com a cantant, una bella, esvelta i desafiant actitud vital. La seva creació *Al vent*, posseïa el do, com va dir de *La Marsellesa* el compositor Getry, d'infondre a l'esperit de l'home “el gust d'ésser lliure”. Era una cançó clamorosa, cridada, bategadora. Després, sense deixar la vessant del clamor, Raimon va inclinar-se cap a un cant més meditatiu, en ocasions dolorosament preocupat. Però difícilment podrem oblidar el Raimon de vint-i-tres anys, amb la seva guitarra, el seu floc rebel, la seva veu libèrrima. Era la revelació d'una poesia, d'una actitud poètica i compromesa.

Penso en la importància espiritual que ha tingut la cançó entre nosaltres. No hi ha res de nou en l'entroncament de la cançó amb la vida i la història dels pobles. A França, Guy Breton ha explicat en deu volums la història de la vida amorosa del seu país a través del cant. Certament, França ha estat un país cantaire polític i social per excel·lència. El segle XVIII seria inexplicable sense la bona desena de toms de cançons de Clairambault-Maurepas, que són la més divertida i allisonadora lectura. I així, a França, va poder dir Chamfort que l'*ancien régime* era una monarquia absoluta endolcida per les cançons. Al país veí, la caiguda del règim no va acabar amb les cançons i en l'època romàntica –els anys de Beranger– existien a París no menys de quatre-centes societats de cant autoritzades, amèn dels cantaires del carrer. La cançó ha esta en tots els moments el gran recurs moral de França. Ho ha estat en moltíssims altres pobles en moments difícils.

La cançó és quelcom d'eminentment popular, un art a l'aire lliure, a l'espai obert. Però, com a sovint s'ha dit, l'oposició radical entre poesia popular i poesia culta és una antítesi artificial i gairebé sempre equívoca. Qualsevol poesia pot ser popular quan la seva forma i la seva expressió assoleixen l'impacte suficient per ésser retinguda per la memòria col·lectiva que llavors la conserva i en alguns aspectes por millorar-la. Com ha escrit Claude Roy, un text es converteix en popular quan qui l'escolta o el llegeix, no es pregunta de qui és, sinó que l'interessa el que diu. I el que digui ha de ser un sentiment comú, una veritat compartida, una identitat profundament amitjanada amb els pobles que l'escolten. Llavors la cançó pot durar, ésser útil, servir de reconfortant, capficada i generosa esperança.

Així ha pensat sempre Raimon que devia fer amb la seva obra i amb la dels grans poetes nostres, els vells amics del poble, “ab tots los bons que em trob en companyia”. Que són els poetes clàssics, Ausiàs March, Anselm Turmeda, Jordi de Sant Jordi, Valeri Fuster, Joan Roís de Corella i Joan Timoneda. I els contemporanis, Salvador Espriu i Pere Quart. A ells els ha cedit la seva força melòdica, amb la seva veu els ha apropiat a la realitat quotidiana, al món limitat i aspre en què vivim.

No m'ha estranyat l'èxit de Raimon, que als cinquanta-tres anys gira la vista enrera, potser amb nostàlgia. De Pierre Jean Beranger, el gran cantant del segle XIX, es va dir que amb les seves petites obres mestres havia portat la felicitat a milers, a centenars de milers de persones. De Raimon podríem afirmar que les seves cançons han seduït per la preocupació, per la reflexió profunda també milers de persones. Que és possiblement, sinó una forma de felicitat en el sentit superficial de la paraula, un vehicle de coneixement i d'identificació amb idees i sentiments que es comparteixen autènticament en aquella torbadora i essencial “obscura arrel del crit” de la qual parlava el poeta.

(10 d'abril de 1993)





Palau Sant Jordi , 1993. Foto: P. Herrero



genarts

RAI

Hemos visto el miedo
ser ley para todos
Hemos visto la sangre
- Que solo hace sangre -
ser ley del mundo

Raimon

UNIVERSIDAD
DE
MADRID

Mayo de 1968

MON

UNION DE Departamentos
DE
Actividades Culturales

Deposito Legal M. 14796/1968
Venta: 40.000 - 1.000.000

Cartell del recital a la
Universitat Complutense
de Madrid, Facultat de
Ciències Polítiques i
Econòmiques, 1968.

Encontre amb en Raimon

Article difós en l'Aplec de Paret Delgada, La Selva del Camp

Vaig conèixer en Raimon la tardor passada, a Madrid, on un grup d'escriptors catalans assistíem a un cert congrés internacional de literatura. Poetes, novel·listes, dramaturgs, assagistes de diverses llengües occidentals, en nombre d'un centenar, ens aplegàrem gairebé d'amagat al soterrani d'un hotel, unes quantes hores diàries durant una setmana, per tal d'escoltar i discutir lliurement mitja dotzena de ponències més o menys interessants sobre un tema literari de viva actualitat. Molt bé; em sembla que no hi ha pas res a dir.

Però malauradament, i ja de primer antuvi, es produí al congrés un incident força penós, del qual fou víctima un entranyable amic meu, nobilíssima i coratjosa figura de les lletres castellanés. El president d'aquella assemblea, endut per un amor propi i insensat, cometé amb ell una flagrant injustícia que venia a agreujar de manera incompreensible la situació personal del meu amic, el qual era objecte, aquells dies, d'una furiosa campanya pública de descrèdit. Sóc un home potser massa sensible a les injustícies —no pas per virtut sinó per experiència— i aquell episodi em causà una profunda pena i un fàstic incondicional.

I en aquest estat d'esperit vaig conèixer el nostre jove trobador. En una de les darreres sessions del congrés, els catalans descobríem de sobte la presència d'en Raimon entre nosaltres. Declaro que el seu posat i les seves paraules foren per a mi un lenitiu d'eficàcia immediata. El vaig trobar tan senzill, tan vivaç, amb un aire tan genuí i tan límpid, tan alegrement propens a l'amistat i la comunicació, i alhora seriós i tan gràvid de la seva popularitat —una popularitat guanyada amb tanta puresa, com per vocació d'un destí benigne, diríem—, que el simple i inesperat fenomen de la seva companyia esborrà per art de màgia els negres pensaments i els ressentiments dels quals feia tres o quatre dies que no em podia desempallegar. Les antigues clivelles de la meua fe en «nosaltres», els homes, aleshores especialment reobertes, n'experimentaren un adob saludable.

L'endemà passat es clausurava la reunió i a un dels nostres se li acudí la feliç idea de pregar a en Raimon que ens cantés aquell dia les seves lletres. Trobàrem una guitarra i traduírem les cançons al castellà i al francès, per tal de llegir-les

en aquestes llengües abans de llur execució. La cosa anà molt bé i l'improvisat recital fou un petit èxit cosmopolita.

La conversa, el tarannà, l'estil de l'home, del poeta i del cantaire em van convèncer. El seu èxit em semblava ben legítim. M'adonava que en Raimon venia a ésser avui per al nostre País una criatura providencial. Podria suplir provisòriament tantes coses ara arraconades per força, emplenar tantes llacunes en el camp més vast i més obert —i més desatès!— de la comunitat...! No havíem trobat una *vedette* de la cançó popular. De *vedettes* d'aquestes, sempre n'hi haurà; no cal pas preocupar-se'n. En Raimon no era un de tants ídols de temporada, complaents de mena i baixament interessats a péixer les apetències d'una massa frívola, joguina d'una voga internacional. Era efectivament tota una altra cosa. I per això calia beneir-lo i encoratjar-lo.

(La Selva del Camp, 14 de juny de 1964)

que tendrá lugar el día 13 de las corrientes, a las 22,30 horas, en la Plaza Municipal de LA LLANUA, de esta provincia, sito en carretera Torretuqueña, s/n, conforme a la letra de las canciones presentada en su debido momento visto de por la Delegación Provincial de Información y Turismo.

Deberá designarse un Delegado Gubernativo que conprobe no se interpreten otras canciones de las vistas y aprobadas y se cuenta del mismo a mi Autoridad.



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DELEGACION PROVINCIAL VALENCIA

TITULOS DE CANTIONES AUTÓNTICAS Y PROPIAS
LIMBRIE ("LIMBRIE"), PARA EL SERTORAL A GELER
S.A., DE EL SALON DE ESTOS DEL GOBIERNO VALEN

TITULOS AUTÓNTICAS

- 1.- "LA MUY" ("La mujer")
- 2.- "CANTO DE LAS MANOS" ("Canto de las manos")
- 3.- "DE NOCTURNO, EN CASA, SERTORAL" ("De nocturno, en casa, Sertoral")
- 4.- "SOCIEDAD DE GELER" ("Sociedad de Geler")
- 5.- "MUCHO POCO, MUCHO POCO" ("Mucho poco, mucho poco")
- 6.- "MUCHO YA POCO" ("Mucho ya poco")
- 7.- "MUCHO LINDO" ("Mucho lindo")
- 8.- "EL DE NINGUNO" ("El de ninguno")
- 9.- "CANTO DE LA VIDA" ("Canto de la vida")
- 10.- "MUCHO NO" ("Mucho no")
- 11.- "AL VENTRO" ("Al ventro")
- 12.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 13.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 14.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 15.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 16.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 17.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 18.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 19.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 20.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")

Recibido el día 20 de octubre de 1963

Firmado:

Guadalupe

Parti
limeno
en un
1071-
with
dia 15
advirt
de no
dicon
ción.

Barce

GOBIERNO CIVIL
de VALENCIA

20 octubre 1963
Denegando recitales

Visto el escrito que en fecha 19 de los corrientes, dirige a mi Autoridad, Don Francisco Soler Crespo, en representación de la entidad S.A., solicitando autorización para celebrar unos recitales en el domicilio social de dicha Sociedad c/ Inquirato Lertti, social de la Capital, durante los días del 1 al 17, de noviembre próximo, en sus inclusive.

Con este fin, y en uso de las atribuciones que me están conferidas, he acordado denegar su petición, por lo que no podrán llevarse a cabo la celebración de dichos recitales.

Dios guarde a Vd.
EL GOBIERNO CIVIL.

Sr. Don Francisco Soler Crespo.-Cande Salvatierra de Alava, nº 7-38.- VALENCIA

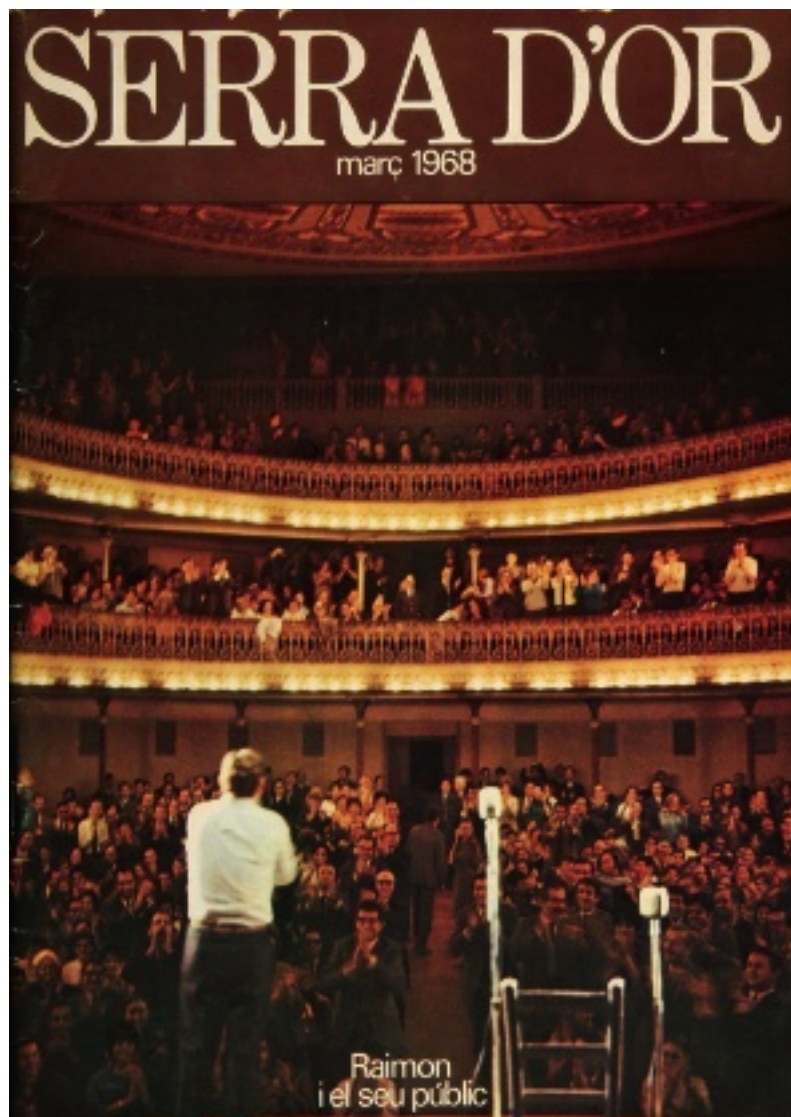
Sr. RAMON PELLETERO SANCHIS
Sra ANALISA COPTI SIMINI

TITULOS PROPIAS

- 1.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 2.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 3.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 4.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 5.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 6.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 7.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 8.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 9.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 10.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 11.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")
- 12.- "MUCHO A LA DIVISIÓN" ("Mucho a la división")



Exemplar destinado al M. de Inform y Turismo



Portada de la
revista *Serra d'Or*,
març de 1968

Raimon i la cultura oberta

Article publicat en la revista *Serra d'Or*

«L'aparició inicial de les cançons de Raimon, senzilles en l'aspecte exterior i transcendents en el contingut, la veu enèrgica, no homologada amb les dels habituals xiuxiuejadors de micròfon, el despullament escènic del cantant, produïren una gran sorpresa en el nostre ambient dels anys seixanta. Ningú no gosava classificar aquell fenomen. Raimon era ja un atípic abans que la paraula es gastés.» L'excel·lent estudi musical sobre Raimon que acompanya l'edició de *Raimon: Totes les cançons* dona les notes suficients per a situar l'aparició de Raimon entre els gentils, a començaments de la dècada dels seixanta, enmig de *contubernios* de Munic, vagues d'Astúries, Dúo Dinámico, ferotges repressions franquistes, i mort política i física de don Gabriel Arias Salgado. Vint anys després, Raimon ens ofereix unes primeres obres completes, un balanç a mig camí, proposat com una clarificació davant els altres i per a ell mateix.

Poques vegades un cantautor ha tingut la voluntat d'una reflexió autocrítica que el portés a replantejar-se tota l'obra. Això pot fer-ho un escriptor, sobretot un poeta, sense altre instrument que la seva evolució i la seva ploma. Però un cantautor necessita per a expressar-se un muntatge industrial i comercial que mai no propicia ni temps ni espai per al desig autoclarificador. La indústria i el comerç del disc exigeixen productes, no depuracions d'obra; reclamen la constància de la presumpta mercaderia, no el perfeccionisme. Raimon ha hagut d'invertir en ell mateix temps, diners, espai per a fer aquest balanç de vint anys de cantant i autor. El seu és un acte cultural rigorós, conseqüència d'una pràctica cultural rigorosa, que s'ha produït dins el marc del fenomen més important de la cultura popular ibèrica de la postguerra: la Nova Cançó catalana.

Han abundat, i abunden, les reflexions sobre el perquè i per a què de la Nova Cançó. Des de Madrid diuen que és conseqüència del suport de la burgesia catalana, suport ideològic, econòmic, polític. Si acostessin una mica més la lupa a aquesta cantonada de l'Estat, descobririen que poc ha invertit la burgesia catalana en la Nova Cançó i constatarien, en canvi, el decidit suport popular (amb totes les conseqüències de l'adjectiu "popular") obtingut per un fenomen que ha permès la identificació crítica d'amplis sectors de la societat catalana. Però més que a aquesta qüestió, voldria referir-me a la de la tipificació cultural



de Raimon, possible sobretot a partir del present primer balanç de la seva obra.

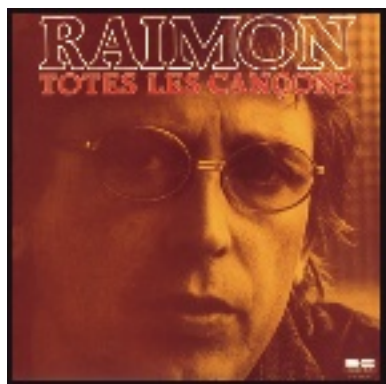
Fill de la cultura de masses, de la memòria popular i de l'*élan* de l'emancipació a través de la cultura, Raimon és una de les primeres mostres de servidor d'una *cultura oberta*. Els estudis acompanyants

de *Raimon: Totes les cançons* aporten un detall d'influències i d'assimilacions que sembla un exemple d'*enumeració cadòtica*, segons els codis crítics de la neoestilística: Everly Brothers, Modugno, Stravinski, Mahalia Jackson, Ray Charles, Vivaldi, Gramsci, Antonio Machín, Espriu, Ausiàs March... Podrien ésser afegits encara cents punts de referència cultural per a aquest món pluriorientat en el qual es mou un hereu responsable de les vivències dels carrers de barri i dels claustres universitaris.

Abans d'arribar Raimon, i amb ell un petit cens de creadors d'origen popular, corregits i augmentats per la disciplina universitària, la cultura del país anava per barris, era aristocràtica o plebea segons els seus consumidors. D'ençà dels anys cinquanta i seixanta aquestes barreres, tan inútils com frustratòries, són desbordades, i cau en el gresol de la creativitat tota la riquesa de cultures i subcultures, sense més filtre que el d'una consciència crítica selectiva d'allò que culturalment empeny endavant i d'allò que culturalment paralitza o retorna al passat. Aquesta és la disposició cultural de Raimon, consciència crítica d'argila noble, on resten impreses les millors petjades de l'esperit humà, tant si els peus són de catedral gòtica com si són peus de *ghetto* novaiorquès.

Universalitat i generalitat en l'assimilació cultural al servei de la recuperació de la identitat d'un poble en lluita contra el feixisme, per allò que el feixisme té de dictadura de classe i pel que té de corruptor d'identitats persones i col·lectives. Però fóra un error limitar el valor Raimon al paper acomplert en la lluita per la identitat popular enfront del franquisme, perquè en Raimon hi ha una

Presentació de la *Integral* de 1993 amb Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Alfaro, Carme Riera i Manuel Vicent, 1993. Foto: J. García

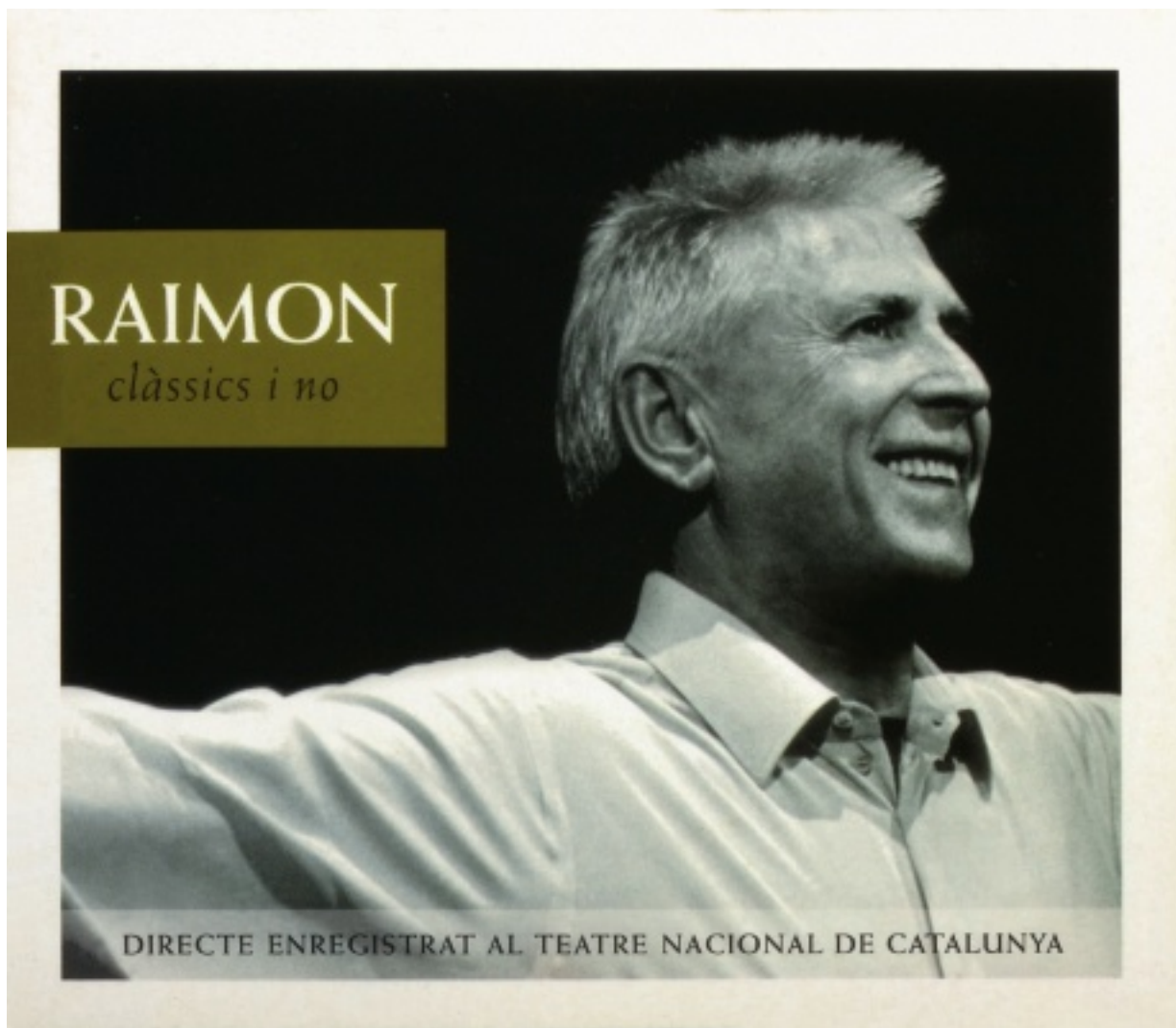


proposta emancipadora que no s'acaba amb la lluita contra el franquisme, que no accepta el *happy end* en la història individual ni en la col·lectiva, que assumeix l'elemental principi dialèctic segons el qual tota fi suposa un començament. I aquesta és la veritat dominant que destaca damunt la resta de les veritats estètiques, polítiques, ètiques, culturals en suma, de *Raimon: Totes les cançons*. Raimon ha crescut des de fa vint anys mitjançant el millor dels procediments. No ha crescut afegint-se elements externs, sinó a partir d'ell mateix, en un dels esforços per créixer més tossuts que jo conec. Tossut i difícil, perquè la coherència de Raimon ha suscitat irritacions, desqualificacions, i fins i tot intents d'assassinat de l'artista i de la seva obra. Assassinat ferotge, perquè han intentat d'enterrar Raimon en vida. I moltes vegades.

Tossut i subtil, Raimon ens ofereix aquest bagul carregat amb cent dues cançons d'amor i de terror, de vida i de mort, amb la col·laboració dels mestres Ros Marbà i Manuel Camp, amb l'acompanyant intel·lectual de Salvador Espriu, Joan Fuster i Enric Gispert, amb vint anys de reconstrucció de la raó i de construcció d'una poètica. Tot això pel mòdic preu de quatre mil cinc-centes pessetes.

(Barcelona, gener de 1982)

Àlbum de 10 LP
Raimon. Totes les cançons, 1981. Foto de la portada: Colita



CD, 2003. Foto de
la portada: Antoni
Marzal

ROBERT ARCHER

Raimon i la poesia medieval

El paper que em toca avui és parlar d'un dels vessants de l'obra de Raimon que l'any 1968 encara no s'havia manifestat i que, per tant, no podia figurar en el programa del concert de la Complutense d'aquell any. Em referisc al seu llarg treball de crear versions musicades de textos poètics en llengua catalana dels segles xv i xvi, escrits principalment per autors valencians. De fet, no arribà a publicar la seua primera cançó d'aquest gènere, la ja famosa «Veles e vents» d'Ausiàs March, fins a l'any següent del concert de Madrid. Però si en aquesta taula redona sobre «Art i compromís social», el títol anunciat en el programa, em limite a aquest tema, no és per capritx, sinó perquè aquest aspecte de la seua obra ha anat constituint des del 68 una faceta —diria que— fonamental del compromís social de Raimon, d'una manera semblant però no del tot idèntica a les seues versions dels poemes del gran poeta català Salvador Espriu.

Aquesta part de la seua obra comprèn una bona quantitat de poemes. Hi ha cançons basades en textos de poetes que no coneixia quasi ningú tret d'uns quants filòlegs especialistes, i aquestes són una mena d'obra de rescat de l'oblit a què injustament estaven condemnades. Textos escrits per Joan Timoneda, Joan Roís de Corella o Valeri Fuster, jocosos i divertits uns quants, de belles imatges uns altres, prenen en les seues versions musicades vida i sentit actual, mentre que les commovedores cobles de Jordi de Sant Jordi sobre la seua presó després de la batalla de Ponça, ja perduda fa segles la tonada original amb què l'autor les cantava, recuperen la identitat musical que sempre havien tingut.

Però el poeta que més s'ha beneficiat de l'atenció de Raimon és el gran valencià Ausiàs March (1400-1459). El fet que siguen ja disset cançons amb textos de March ens dóna indicis molt clars de la importància que té la seua obra per a Raimon.

Voldria, per tant, comentar alguns aspectes de la importància que aquest treball al voltant de March representa per a la difusió dels seus poemes i el coneixement dels enormes èxits de la llengua en què va escriure fa tants segles. I hauríem de tenir en compte que no es tracta d'un poeta qualsevol d'interès purament local a Gandia o València, on va viure i va morir, o a la Xàtiva nativa del cantant. Ens trobem davant d'un dels grans poetes de l'Europa del xv. Pel

que fa la península Ibèrica és, sens dubte, el poeta de més poder expressiu abans de la segona meitat del segle XVI. Fins i tot hi hagué un moment en la història literaria (cap a 1550-1580) que Ausiàs March va ser considerat el gran poeta nacional de l'Espanya imperial fins que Garcilaso assumí més tard aquest paper. Però, com va dir Juan de Resa, el capellà de Felip II que va editar les obres de March al sorprenent lloc de Valladolid el 1555, el gran desavantatge que tenia Ausiàs March amb vista al futur era que havia escrit en allò que Resa anomenava «la presó de la llengua llemosina», fent referència a la peculiar forma literària de la llengua vernacle en què escrivia els seus versos.

La gran aportació de Raimon ha sigut traure'l d'aquesta «presó» a la qual, en gran part, continuava condemnat en el moment en què començà a musicar-lo —moment en què la seua llengua nativa patia els efectes d'una altra presó— i posar-lo al carrer, on tots el conegueren. De llavors ençà ha sigut tan gran l'impacte del seu March musicat que per als qui llegim el poeta valencià per gust ja és quasi impossible recordar alguns dels poemes sense sentir la presència de la música i de la veu del cantant.

Sobre aquests dos aspectes, la **música** i la **veu**, vull parlar un poc més.

Primerament, la música. És curiós constatar que Raimon ha musicat disset textos marquians que en la forma original no estaven destinats a ser cantats. March escrivia per a ser llegit, més probablement recitat, però no cantat (tret, potser, de només un dels 128 poemes). El March de Raimon és, per descomptat, un March molt seleccionat d'acord amb uns criteris que imposa necessàriament la translació a la cançó moderna: 1) la *durada*: quan no es tracta d'un poema breu d'una sola estrofa, ha seleccionat estances clau del poema (és el cas de «Veles e vents»); 2) la bellesa i la força de les *imatges* (i no tots els poemes de March tenen aquestes imatges); i 3) l'*impacte fònic* de les paraules que componen el poema. El que voldria ressaltar en l'aplicació d'aquests criteris als textos és que Raimon ens proporciona una **lectura** dels poemes, una autèntica interpretació en sentit literari, i no sols musical. Ho és per força, perquè March no és un poeta fàcil: en cada poema musicat, a vegades amb l'ajuda dels grans mestres com Martí de Riquer, el cantant ha hagut d'arribar a les seues pròpies conclusions no sols sobre com fer cantable el text de March, sinó també sobre el seu significat. Al mateix temps, la interpretació musical que en fa salva aquest gran abisme que ens separa del món del segle XV, i en aquest sentit la perspectiva que ens

*Paranimf de la Universitat de
Barcelona, 1980. Foto: Pérez
de Rozas*

*Plaça de Bous de Xàtiva, 1997.
Foto: J. M. Cencillo*



proporciona en la seua capacitat de lector cantant de March és única i il·luminadora. I això no és gens fàcil quan es considera que quasi tots els poemes giren al voltant d'uns convencionalismes medievals sobre l'amor que, al cap i a la fi, no tenen res a veure amb la manera en què vivim o estimem actualment, ni tan sols amb aquell amor que Raimon canta en les seues cançons amb lletra pròpia, encara que siga citant versos de March com en «Com un puny».

Sorprèn que, a pesar de tan estranys com ens poden resultar els referents convencionals de l'obra de March, Raimon aconsegueix convèncer-nos que els seus poemes sí que ens diuen coses importants i pertinents per a les nostres vides. I és que les versions musicades desvelen el sentit latent d'aquesta poesia de temps tan remots: les paraules del segle xv es plasmen en un sentit amb una immediatesa ja del tot innegable.

Insistisc: són una autèntica interpretació **literària** a més de musical, i com a tal és una interpretació de la qual, a vegades, es pot diferir. Per donar-ne

un exemple: mentre la música que Raimon va crear per a «Veles e vents» em sedueix l'oïda, em fa somiar amb un assolellat viatge mediterrani, i per a mi mai arriba a suggerir el malson apocalíptic que transmeten les paraules de March. Amb això no vull dir que estiga equivocada la visió que Raimon té del poema: ho esmente com a mostra que la seua interpretació és, tot i que musical, també necessàriament literària. Un altre exemple és la versió que va fer —per a mi tota una revelació— d'un dels meus poemes favorits, el breu «Quan plau a Déu que la fusta peresca». La lectura musical del poema em va obligar a entendre el missatge que conté sobre com és de totalment imprevisible la vida amb menys pessimisme i molta més resignació estoica. Com en tants altres contextos, la seua música inspira l'esperança.

Després, la funció de la *veu*. Aquesta veu tan coneguda és la d'un home que també sap cantar el valencià del segle xv amb una fonètica que poc es deu diferenciar de la que tenia Ausiàs March. La importància de l'aspecte fònic de la poesia de March és evident a

qui vulga llegir-lo en castellà: es perd gran part de l'impacte de l'original, fins i tot en les excel·lents versions de José María Micó. És que March, en el seu valencià del xv, és irrepètible, intraduable. Fins i tot quan es llig en el català de Barcelona no és igual que escoltar una versió en el valencià d'un dels pobles de la Safor o de la pròxima Xàtiva. Totes les versions musicades de Raimon ens restauren plenament l'experiència auditiva de l'original.

Però no vull convertir Raimon en un mer crític literari, que ja n'hi ha de sobra en el món. Si he posat tant l'accent en el seu treball sobre Ausiàs March és perquè és una manifestació més del seu compromís social a través de l'art. És l'intent de conscienciar els valencians, els altres catalanoparlants i els espanyols en general del poder expressiu i únic que la seua llengua ha tingut des del segle xv i que continua tenint, però també de fer-los conèixer un patrimoni d'un gran valor humà que és comú a tots.

I per tot això mereix el nostre profund agraïment.

ANTONI FURIÓ

Ara fa cinquanta anys

Les cançons, com la música, la literatura i l'art en general, tenen més d'una vida. La del moment en què van ser composades, molt determinada per la circumstància precisa de l'autor i del que aquest volia expressar, i la dels infinits moments en què tornen a ser interpretades i escoltades molt de temps després, per persones que no van viure aquell primer moment, que potser ni tan sols havien nascut encara, i que les senten com a pròpies, com si haguessen estat escrites expressament per a elles i per a aquest nou i precís moment, perquè continuen tenint la capacitat de commoure i perquè transmeten tota l'emoció que l'autor hi sabé posar. *Al vent*, una cançó bellíssima i perfecta, per la rotunda energia que desprenen les seues frases simples i rebels, per la profunda emoció continguda que esclata finalment en un gran crit, és més que una cançó generacional, que la crònica sentimental d'una generació, la que va viure i va lluitar durant el final del franquisme. També és més que una cançó en català, la primera que es tornava a escoltar al País Valencià que no fos en un sàinet o un acte folklòric després de tants anys de franquisme, i que va permetre que Raimon i, darrere seu, molts altres es poguessen professionalitzar com a cantants. És sobretot un crit absolut de rebel·lia –“un crit metafísic”, com la va saber definir Joan Fuster–, un crit existencial i esperançat contra tota injustícia i no sols contra el franquisme, que lligava bé amb la lluita dels moviments estudiantils de l'època, però també amb l'esperit dels *angry young men* britànics i dels joves existencialistes francesos, i que conserva encara tota la seua força expressiva i suggeridora, transgressora. Els joves que la senten avui per primera vegada, sobretot si són inquiets i *enragés*, com han o haurien de ser sempre els joves, en queden tan corpresos i excitats com els qui la vam sentir fa ja molts anys, com ens corprèn i ens incita encara quan la tornem a sentir.

El 1959, ara fa ja cinquanta anys, l'any que Raimon va escriure *Al vent*, sense saber encara que aquesta cançó li canviaria la vida, i ens la canviaria també una mica a tots, Fidel Castro prenia el poder a Cuba, el papa Joan XXIII anunciava la celebració del Concili Vaticà II i Günter Grass publicava *El tambor de llauna*. Més a prop, Franco inaugurava el Valle de los Caídos i al País Basc es fundava Euskadi Ta Askatasuna. Cinc fets diversos que, com *Al vent*, defineixen no sols el moment en què es van produir, sinó sobretot el que s'iniciarà amb la nova dècada. A un període tenebrós, de fam i repressió a Espanya i de guerra freda en el món, gràcies a la qual pogué sobreviure el règim, en seguiria un altre de major distensió internacional, de creixement econòmic i de gran agitació política i cultural. L'any

Muntatge de retalls de diaris, 1981.

Autor: Josep Marín

1959 va ser també l'any del Pla d'Estabilització, que posava fi a l'autarquia de la postguerra i posava les bases per al desenvolupisme dels anys seixanta, per a aquell intent últim i va del franquisme de conciliar la modernització econòmica i la dictadura política.

L'any 1959, quan va compondre *Al vent*, Raimon encara no tenia dinou anys ni encara no es deia Raimon. Era un jove de poble, inquiet, amb ganes de menjar-se el món i que ja havia fet de tot –havia tocat l'oboè a la banda de Xàtiva, la Música Nova, de la qual el seu pare havia estat president; havia fet de locutor a la ràdio local; havia intentat estudiar teatre en el conservatori– abans de posar els peus a la Facultat de Filosofia i Lletres de la vella universitat del carrer la Nau. Una elecció poc usual –sobretot per a un jove de poble que desertava del taller de fusteria familiar i no podia permetre's massa alegries financeres–, perquè la majoria dels estudiants de l'època continuaven decantant-se per dret i medicina i perquè l'eixida professional no podia ser més incerta. Calia tenir vocació per cursar-la, i Raimon i els seus condeixebles, molts d'ells dones, la tenien. A la universitat del final dels anys cinquanta, Ramon Pelegero, el “Pele”, era també un dels pocs estudiants que parlava en valencià. Molts altres el sabien, sobretot els que venien dels pobles, fills de metges i advocats, però no el parlaven a l'aula o a la cafeteria, perquè se n'averkonyien. El valencià era una llengua rural i també, a la València de l'època, la parla de les classes subalternes; en cap cas, la de les futures elits cultes i educades.

La Universitat de València, un erm intel·lectual i moral durant els pitjors anys del franquisme, de la qual havien estat liquidats els seus millors professors –depurats, exiliats, empresonats o directament assassinats, com el rector Joan Baptista Peset–, substituïts per d'altres afectes al règim, començava aleshores a canviar, a mostrar els primers signes de renovació. Hi ajudà molt l'arribada d'alguns catedràtics demòcrates i catalanistes, com el llatísta Miquel Dolç, l'arqueòleg Miquel Tarradell i l'historiador Joan Reglà, que de seguida contactaren amb Joan Fuster i protagonitzarien amb ell el gran moment que viuria la historiografia valenciana als anys seixanta. I també les primeres generacions d'estudiants valencianistes, aquells que feien coses i amb els quals confiava Fuster per a “reinventar” el país. Ells –Aracil, Cucó, Eliseu Climent, el mateix Raimon...– serien, el 1962, els destinataris primers de *Nosaltres els valencians*. La lluita d'aquests joves, inquiets i rebels, no era només antifranquista. Lluitaven per la democràcia, però també per la fi de l'explotació dels més desvalguts, per la llengua i la cultura del poble, per una societat més justa, més tolerant i més moderna.

Tot això, en un país encara agrari i tradicional que, als anys seixanta, havia d'experimentar una profunda transformació amb la mecanització del camp, la industrialització i la urbanització, s'expressava primordialment en una clara voluntat de modernització. De modernització política i cultural. Raimon i els seus condeixebles volien ser moderns i volien modernitzar el país. Es pentinaven a la francesa, amb el serrell caigut, fingien un aire indolent i escoltaven cançons franceses (Brassens, Brel, Ferré...), italianes i nord-americanes (música negra, sobretot). O les cantaven. En el tercer curs de la carrera, un germà li regalà una guitarra i Raimon començà a cantar i a acompanyar-se amb ella. Cantava *Les feuilles mortes*, de Jacques Prevert, i també, molt prompte, una cançó pròpia, *Al vent*, que els sorprengué a tots, i probablement també a ell mateix. I d'*Al vent*, va nàixer Raimon.

Raimon –la idea del nom va ser d'Eliseu Climent, que ja estava allí– expressava el que tots volien dir i, sobretot, recuperava per al valencià, per al català del País Valencià, la dignitat perduda. La llengua del poble, la llengua de casa, la llengua desdenyada, esdevenia de sobte una llengua normal, moderna, apta com a vehicle de cultura. D'averkonyir-se'n i parlar-la d'amagat, els joves universitaris passaren a fer-ne un ús orgullós i desacomplexat. Al principi, Raimon pensava encara que era possible compaginar la cançó amb els estudis i, més tard, amb la tesi doctoral. Volia treballar sobre el moviment obrer al País Valencià i aspirava a una plaça d'ajudant a la càtedra d'història contemporània. Les coses es precipitaren el 1962, l'any de *Nosaltres els valencians* i d'*El País Valencià*, de Joan Fuster. Aquell any, Raimon cantà a Casa Pedro, la taverna on es congregava la intel·lectualitat autòctona i on Fuster i Vicent Ventura organitzaven un concurs literari que culminava, la nit de concessió del premi, amb una petita festa i un espectacle. El 1962, l'espectacle va ser Raimon, aquell cantant de Xàtiva de qui tots parlaven, però que Fuster encara no coneixia. Fuster, que en seria a partir d'aleshores inseparable. Uns mesos més tard, a l'octubre, Raimon cantava al III Aplec de la Joventut del País Valencià, a Castelló, on va entrar en contacte amb Els Setze Jutges, i, poc després, al desembre, i gràcies a aquests contactes, actuava a Barcelona, al Fòrum Vergés. La primera vegada que cantava davant d'un públic que havia pagat per escoltar-lo. L'èxit va ser rotund i insospitat. I de seguida vindria el primer disc, *Al vent*, el Festival de la Cançó de la Mediterrània, el recital al Teatre Principal de València, ple de gom a gom, el Nadal de 1963... D'una actuació a una altra, d'un disc a un altre, gairebé sense adonar-se'n, Raimon s'havia convertit en un cantant professional. I això és el que ha estat sempre. Aquella cançó, *Al vent*, fa cinquanta anys va canviar-li la vida. I una mica ens l'ha canviada també a tots nosaltres.



Pintura de Josep Guinovart, 1981

Text per a Raimon

Conten els contacontes que en els temps antics del món l'aire estava brut de pols, i el déu del vent va bufar, i netejà l'aire, i per aquest camí arribà la pluja, i la pluja va ploure.

Fa mig segle, el vent va bufar, en llengua catalana, per boca de Raimon, i l'aire va quedar net de pols, i així el vent va obrir camí a la pluja, i la pluja va ploure sobre el món sec.



I amb això arribà *Al vent*

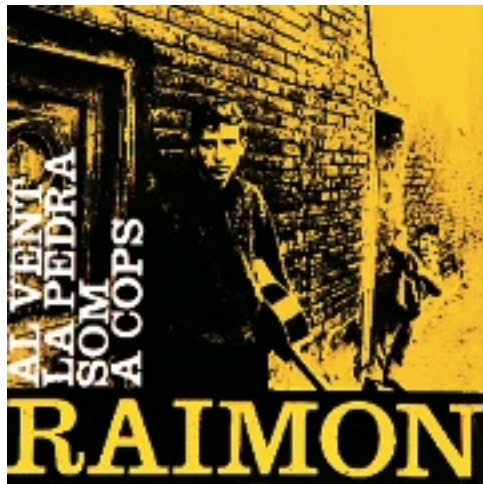
Quan Raimon va començar a cantar *Al vent* allà pels inicis dels anys seixanta, els primers oients van sentir la sensació d'estar escoltant una cosa completament nova. Una veu que “desentonava” amb tot allò que s'escoltava en aquell moment, un paisatge musical que es dilatava entre la cançó espanyola més rànica, l'herència sud-americana i els ritmes més moderns que començaven a obrir-se camí en grups com The Platters o des de França, amb Gilbert Bécaud i altres intèrprets. *Al vent* es rebia d'entrada, com una ventada de llibertat d'expressió. El fenomen ha estat recollit amb pèls i senyals per l'escriptor Joan Fuster a la primera biografia, i peça cabdal en la bibliografia raimoniana del cantant de Xàtiva, *Raimon* (Editorial Alcides, 1964). En aquella cançó, sense saber-ho el propi autor, hi havia tota una conspiració cultural que anava a desencadenar un sisme en cadena com els 600 que eixien des de la factoria de la Zona Franca de Barcelona. Hi havia la llengua, una cançó cantada en “valencià” i allunyada dels tòpics literaris autòctons que projectava un idioma regenerat i “modern”; hi havia també un missatge teixit amb els interrogants propis del fi de l'adolescència però perfectament assumible per a altres segments biològics. La prova està en l'impacte que la cançó tingué d'immediat en auditoris ben diferents i del qual ha quedat constància en algunes de les memòries i cròniques que en els últims anys s'han prodigat sobre els anys seixanta i els inicis d'un nou període de redreçament cultural. Hi havia la interpretació abrupta i aèria. Raimon, com un altre cantant “revolucionari”, Domenico Modugno, llançava a l'aire el seu cant lliure com la nau que havia posat en òrbita al cosmonauta, Yuri Gagarin. Cantar volia dir també la utilització expressiva de la veu, amb el seu segell, amb els seus registres i també “defectes”. Un any abans de la “gènesi” d'*Al vent*, en 1958, Domenico Modugno havia commocionat l'escena musical italiana amb el seu triomf en el Festival de San Remo i la cançó *Volare-Nel blu dipinto di blu-* que anava a obrir una nova època en la cançó popular italiana de postguerra.

Al vent estava a punt d'inaugurar entre nosaltres tota una nova cançó, que primer a Catalunya, País Valencià i les Illes, acabarà per il·luminar el naixement d'altres noves cançons que transformen el paisatge de la música popular espanyola, i allò que es més significatiu, la gestació d'una nova sensibilitat. El país farà el trànsit de les cançons melodramàtiques de Raphael a les balades quotidianes de Joan Manuel Serrat. L'emergència d'una cançó amb cara i ulls que irradia

altres camps musicals com el del *rock* i l'anomenada "música lleugera". En la veu i les cançons de Raimon, altres intèrprets van a trobar les seues pròpies veus. Sense "l'excepció" *Al vent* i la figura de Raimon, aquest impuls inicial de la Nova Cançó no haguera existit ni tampoc la consolidació del moviment musical. Tampoc es podria entendre la irrupció de les altres noves cançons de l'estat espanyol que van a començar a aflorar. A Euskadi, el grup Ez Dok Amairu amb la figura patriarcal de Mikel Laboa. El desaparegut cantautor basc passarà una temporada a Barcelona on establirà lligams amb la gent de la Nova Cançó, fent amistat amb Raimon i fins i tot versionant algunes de les seues cançons. Ez Dok Amairu copien el model col·lectivista d'Els Setze Jutges amb altres ingredients com el teatral i plàstic. A Galícia, arran d'un recital a la Universitat de Santiago de Compostel·la de Raimon en 1967, es configura un nucli de joves cantants d'origen universitari que reivindiquen una cançó compromesa i en gallec. A Madrid, el naixement de l'anomenada Canción del Pueblo, i després del grup La Tràgala; a Aragó la figura d'un José Antonio Labordeta i tot allò que suposa per a l'eixida d'una cançó de caràcter crític i popular, a Occitània, amb el cantautor Martí, etc.

Paradoxalment serà el grup més híbrid i superficial, l'anomenada Nueva Canción Castellana, una amanida musical composta de noms com Luis Eduardo Aute, Mariano Díaz, Massiel o María Ostíz, -tots ells han fet el seu reciclatge a marxes forçoses com a "cantants-creadors"- els que aconsegueixen un major èxit popular a partir dels paràmetres estilístics marcats per Raimon, Serrat i la Nova Cançó i el suport decisiu dels mitjans de comunicació, la ràdio i la televisió estatal, instruments que per als cantants perifèrics eren difícilment abordables, o si més no, vetats com el cas de Raimon. En 1964 el cantant apareix per primera vegada en la televisió pública en el programa Gran Parada, un dels programes musicals de la televisió, l'artefacte que està transformant el paisatge social de l'Espanya franquista. Arran del seu triomf al Festival de la Canción del Mediterráneo en 1963, un èxit clau per al desenvolupament de la cançó en català, Raimon ha esdevingut el símbol del jove cantant, representant d'una joventut "inquieta" i inconformista. Després d'aquesta primera aparició s'obre un llarg i forçós parèntesi fins 1977 i el seu retorn amb un programa especial al Circuit Català. Les relacions entre Raimon i la televisió, primer amb TVE, i després, amb l'arribada de les autonòmiques, sempre estaran assenyalades per l'excepcionalitat i intermitència.

A meitat dels anys cinquanta l'escena musical nord-americana es veu sacsejada pel tsunami *rock & roll*. L'evacuació del nou estil, amb el ball com a element



Primer disc
(EP),1963. Foto: O.
Maspons



Single, 1968.
Portada: Equipo
Crónica

alliberador, suposa la consolidació del mite de la joventut, que després continuaran en la dècada següent, els Beatles, i el “mai no envelliren” com a divisa. Gràcies al *rock*, la joventut guanyava independència i visibilitat. Quan Raimon comença els seus primers tempteigs musicals amb *Al vent* com a cançó epifànica, forma part d'aquesta nova joventut que pugna per fer-se un lloc. Una joventut que

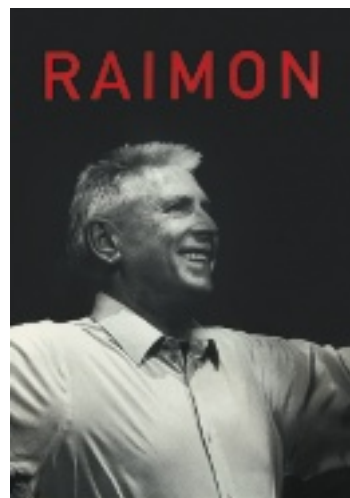
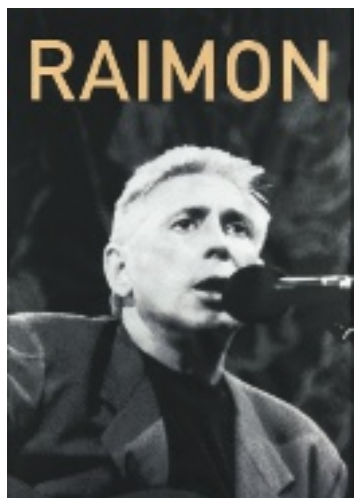
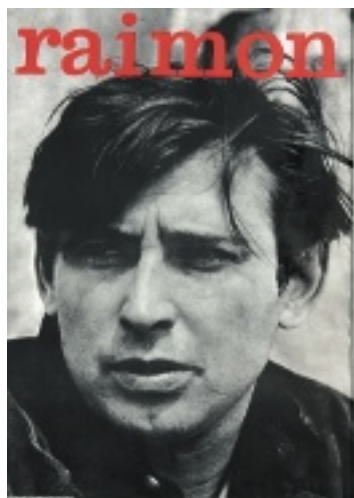
ja no ha viscut en primera persona la guerra civil i per tant ha perdut les pors dels seus antecessors, reglamentada en una societat sota vigilància i un país sotmès a una dictadura. Un estat autoritari que comença a viure un cert “desgel”, gràcies al nou marc econòmic i accidents com el turisme. La mateixa televisió i també la ràdio, acabaran per fer també de caixa de ressonància dels nous temps.

Després del primer impacte que ha suposat el *rock and roll*, que a l'Espanya franquista arriba insonoritzat i amb la figura edulcorada del Dúo Dinámico, el món viu altres commocions melòdiques. Al Brasil, a finals dels anys cinquanta es produeix el fenomen de la Bossa Nova, la música urbana que combina la tradició amb els sons del *jazz*. En 1963, el mateix any que es publica *Al vent*, la bossa nova s'escampa gràcies al triomf internacional de *The girl of Ipanema* amb passaport nord-americà. També pels finals dels anys cinquanta a Itàlia comença a alimentar-se allò que Umberto Eco definirà com “la cançó diversa”. A Torí es constitueix *Cantacronache*, en el que col·laboren músics, lletristes o escriptors com Italo Calvino, i que volen projectar sobre la cançó popular els continguts de la crònica quotidiana, que més tard, amb la col·laboració d'altres músics, donarà lloc a un dels grans revulsius musicals de la cançó popular italiana de la posguerra, el *Nuovo Canzoniere italiano* i espectacles històrics com el *Bella Ciao* (1964) o *Ci ragiono e canto* (1966) amb direcció de Dario Fo. Contemporàniament, en una altra part del país, a Gènova, es forma un altre grup musical que serà conegut com la “scuola genovese” i del qual formen part,

Gino Paoli, Luigi Tenco, Umberto Bindi, Sergio Endrigo i Fabrizio de André. És aquest grup de cantants els primers en ser batejats amb el nom de cantautors i els que aconseguen els primers grans èxits de la “nova cançó” italiana. A la seua imatge bohèmia i exponent d’aquest malestar juvenil, el mateix *malessere* que aflora en els temes “existencialistes” de Raimon, adjunten unes excel·lents balades de caire sentimental o costumista que s’obren entre el gust de la gent, com a producte de novetat. Fins i tot, algunes d’elles com *Sapore di sale*, aconseguirà traspasar la frontera tricolor i fer-se un lloc en el hit-parade espanyol entre *El Porompompero* de Manolo Escobar i *La novia* de Antonio Prieto.

Mentre els primers jutges i altres que arribaran després- Guillermina Motta, Serrat- havien posat el seu accent en el model de la cançó

francesa, el cançoner raimonià obre nous fronts fins ara desconeguts. Si als Estats Units, Bob Dylan encapçalava el renovat folk-song- que deixarà per a buscar altres territoris- i enceta una nova cançó de denúncia i contingut líric, que s’etiquetarà com a “Protest Song”, Raimon creava la primera cançó de contingut anti-franquista, *Diguem no*. Una ruptura amb les balades domèstiques d’Els Jutges, que després continuarà en altres fronts, la musicalització de la obra d’Espriu i *Les cançons de la roda del temps*, un disc *extraterrestre* per a l’època, el seu treball, a manera d’un *work in progress*, amb els clàssics, que deixarà un àlbum solar, com *Per destruir aquell qui l’ha desert*, etc. Un treball de creació fora de modes i dependències que ha arribat fins als nostres dies. Un clàssic viu com va dir Joan Fuster.



Cartells de Raimon

Fotos: L. Pomés,

Ros Ribas, Antoni Marzal

raimon a l'olympia

CD1 2006

enregistrat en directe
el 13 de juny de 2006

CD2 1966

enregistrat en directe
el 7 de juny de 1966

textos en:
CATALÀ
CASTELLANO
FRANÇAIS
ENGLISH



Capsa dels dos CD
Raimon a l'Olympia
(1966 i 2006).

Foto de la portada:
Ros Ribas

MARC LEGRAS

D'un Olympia a l'altre

Raimon vist des de París

La cançó és sempre una constatació, un crit, l'expressió d'un estat d'ànim. En qualsevol llengua. De vegades colpeix com un rebuig necessari, de vegades porta el dol de legítimes esperances escarnides, i sempre referma l'esperança d'un nou dia. Com qualsevol altra forma d'expressió artística, tendeix a copsar allò universal: el cor, l'imaginari, la raó de la humanitat.

La cançó naix de la urgència sentida pel seu autor. Fruit de les circumstàncies, de la seua inspiració, del seu control de la paraula i de les notes, la cançó podria restar com un afer de caire privat sense la veu que la farà cavalcar a l'encontre dels contemporanis. Des dels trobadors, aquesta veu ha estat sobretot la del seu autor. Alguns refranys o algunes cobles gravades als nostres records ens remetent sempre a aquest o a aquell esdeveniment personal concret. Aquestes mateixes cobles pertanyen igualment a la memòria col·lectiva. Com l'empremta emocional d'un moment compartit, intensament viscut, en el qual cadascú es nodrirà de l'esperança, de la felicitat i de la força de les altres persones presents.

Com les de Brel, Brassens, Ferré, Barbara o Moustaki, les cançons de Raimon jalonem la meua memòria. Constitueixen moltes referències en la història que, des dels anys seixanta, s'escriu a l'altra banda dels Pirineus. Dels sinistres xiscles de la dictadura a la tan esperada emergència de formes democràtiques. Sorprenentment, la primera persona que esmentà el nom de Raimon a la televisió francesa és la més il·lustre dels grecs a ca nostra: Melina Mercouri. Al plató de *Discorama*, el 4 d'octubre del 1964, confessà les seues dificultats per interpretar una escena íntima amb Hardy Kruger a la pel·lícula *Les pianos mécaniques*, rodada a Catalunya sota la direcció de Juan Antonio Bardem. «Estàvem en una habitació d'hotel amb alguns tècnics. Vaig sentir un disc català molt bonic, meravellós, d'un xic que crec que farà una gran carrera a França. Ell es diu Raimon, i la cançó, “La pedra”». Melina Mercouri afirmà haver fet posar la cançó quaranta-set vegades (!) mentre anaven rodant-se les escenes.

Un escriptor la ploma del qual provoca respecte, Claude Roy, fou el primer a escriure sobre Raimon. Per a ell, la calor, el cor i la intel·ligència d'aquest desconegut travessaven l'espill. En qualificar-lo al *Nouvel Observateur* (12.01.1966) com el «Brassens català», Claude Roy sap que està suscitant la curiositat dels



lectors sensibles a la poesia de les paraules i a la personalitat de qui les canta.

De fet, fou un reportatge de nou minuts en blanc i negre, difós pel programa *Panorama* (15 d'abril del 1966), el que permet els espectadors de la primera cadena descobrir el cantant. Un fenomen resumit amb una frase per un espectador a l'eixida d'un dels seus concerts a València: «Ell canta allò que nosaltres voldríem poder dir».

Bruno Coquatrix, el propietari

de l'Olympia, un dels molts telespectadors, comença a telefonar insistentment a Madrid, després a Barcelona i acaba fent-se amb ell... a París, on cantà a La Mutualité, convidat per l'esquerra espanyola a l'exili.

Algunes setmanes més tard, el 7 de juny del 1966, un dia de descans de Juliette Gréco, cap de cartell del cèlebre *music-hall*, Raimon hi féu el seu debut, acompanyat només per la seua guitarra. El recital fou retransmès en directe per Europe 1. El disc *Raimon a l'Olympia* serà guardonat amb el Premi Francis Carco, concedit per l'Académie du Disque Français. Per a la premsa és «una mena de Bob Dylan». Entre «Al vent» i «Blowin' in the wind» només l'oceà separa aquests dos joves que reaccionen a la seua època, cadascun en la seua llengua, acompanyats només d'uns quants acords de guitarra.

El seu pas per l'Olympia és la primera pedra del camí que prendrien Lluís Llach, Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet. Marcà l'aparició del fet català enmig de totes les cançons de llibertat nascudes al voltant de la Mediterrània, a la Bretanya, a les terres occitanes, al Quebec, a l'Amèrica Llatina. Aquells anys aparegueren a França *Sobre la pau, contra la por* (CBS, 1969) quan Raimon tornà a l'Olympia, després *Diguem no* (1972) i *T'adones amic* (1974) en el segell discogràfic Chant du Monde, amb les cançons prohibides a l'Estat espanyol. Les connotacions més polítiques de les seues cançons apel·laven una joventut apassionada, impacient per canviar la vida o per veure-la canviar, de vegades somiant amb descolonitzar el món.

LP editat a França, 1966. Gran Prix Francis Carco, Académie Française du Disque, París 1967.

Foto: J. P. Leloir

LP editat a França, 1969.

Foto de la portada:

Paris-Match, Marie Claire

Tant si parla de si mateix com si suggereix una actitud —«Diguem no», per exemple—, Raimon no imposa mai la seua visió del món o de les coses. Si les seues estrofes interpel·len, ofereixen entre línies l'espai dins del qual, d'alguna manera, cadascú pot resseguir lliurement la cançó i extraure'n la pròpia reflexió. Cantant ciutadà, Raimon testimonia de tal manera molts dels períodes viscuts, que sosté un espill en el qual cadascú pot reconèixer-se en l'evocació d'una memòria



amb els seus dubtes, les seues penes, i la seua felicitat. És un observador de mirada incisiva i alhora un contemplatiu que deixa enrere allò real, a qui la mar suggereix alguns versos en homenatge a Salvador Espriu o a qui la pluja remet a velles ferides. I és amb una extrema delicadesa que s'endinsa en el terreny dels sentiments per a parlar-ne a la gent que té a prop o a la persona estimada.

Amb els anys traça els seus solcs d'una cançó a l'altra, i eixampla considerablement el seu camp en musicar la poesia catalana contemporània o esdevenir el portaveu dels poetes catalans de l'edat mitjana. Una alegria per a nosaltres, gent del sud de França privats dels nostres trobadors a l'escola i a l'institut!

De bon començament, només acompanyat per la seua guitarra, durant els anys 70 fa l'efecte d'amansir la música —efecte de l'època i aspiració personal— amb músics propers al *free jazz*, com ara Michel Portal, Beb Guérin, Léon Francioli o Enric Gispert, tot publicant *A Víctor Jara* (1974) i *Lliurament del cant* (1977).

Des que el 1993 la casa Auvidis en publicà la integral (121 cançons en sis CD, guardonada amb el Premi de la Nouvelle Académie du Disque Français) i el CD *Cançons*, es pot observar el camí recorregut en companyia de músics apassionats pel *pop*, la música de cambra i les músiques contemporànies o simfòniques, com ara Manel Camp, Josep Pons o Ros Marbà. La música sembla haver esdevingut per a ell tan natural com ho eren les paraules o la poesia.



L'ECHAUDÉ

6^{ARR}
RUE
DE L'ECHAUDÉ

RADIO
TELE
PHONIQUE
GÉNÉRALE

RUE
DE BOURBON
LE CHATEAU

RUE
DE L'ECHAUDÉ

CONFISERIE DES GOURMETS

El 13 de juny del 2006, d'un Olympia a l'altre, quaranta anys després —pràcticament el mateix dia— del seu històric recital, confessa al públic, a tall de preàmbul, haver portat «cançons d'amor, de lluita, de reflexió sobre allò que vivim» i poemes. Després d'«Entre la nota i el so» enllaçà, en homenatge als clandestins dels anys de foscor, «T'he conegut sempre igual» amb «T'adones, amic», per a després proposar la inèdita «Terra negra, llistons blancs», inspirada en l'obra de Tàpies. Més tard, acompanyat només per la seua guitarra, com als començaments, interpretà «Quan jo vaig nèixer». La seua vintena de cançons magníficament acompanyades suggereix la noció d'antologia. El silenci atent del públic, el seu caliu, subratllen l'afecte tenyit d'admiració pel cantant i la seua obra. Al final del recital, en entonar «Jo vinc d'un silenci», un calfred recorregué el públic i els aplaudiments trencaren en arribar a «qui perd els orígens, perd la identitat». Aquest vers és la clau de la seua obra, del seu plantejament artístic i del seu recorregut personal.



JOAN F. MIRA

Homenatge a Raimon

Anys de prodigis

Si no vaig errat de comptes, Raimon és trenta dies més jove que jo, jo trenta dies més vell, i tots dos membres d'aquella gent nascuda en la immediata postguerra, que vam conèixer tanta misèria històrica i que hem tingut la fortuna de conèixer també uns altres temps i unes altres coses. Quan vam arribar als vint anys, o als divuit o als vint-i-un, alguns d'aquells joves poc més que adolescents, per alguna raó que jo encara no he pogut explicar-me del tot, vam obrir uns ulls com a plats davant del món i davant del país, i vam començar a pensar pel nostre compte, fet que, en aquell moment, ja tenia potser un punt de prodigi. El vent del món era un vent pobre i trist, o almenys el vent del món que teníem més prop; el temps no era ni tan sols un poc nostre, era propietat d'uns altres (i en gran mesura encara ho és: el resultat final d'aquesta guerra de conceptes i de lleialtats és encara ben incert), i el país estava tan desfet que imaginar que ja l'anàvem fent era una il·lusió bellíssima. I d'aquesta il·lusió vivim encara, almenys els qui mantenim la fe en la veritat i en la bellesa, i una mica de fe en el país, els qui no ens hem venut per cap preu, real o imaginari.

Si fa cinquanta anys a un estudiant valencià, un xicot de Xàtiva, li va sorgir de dins una cançó al vent que li pegava en la cara, això no hauria tingut cap interès o importància especial si no s'haguera convertit en un miracle. Inesperat, com són tots els prodigis. Entre aquell any de 1959 i —per posar un termini curt— el 1963, en tan pocs anys, al País Valencià es van produir alguns fets del tot inesperats, del tot imprevisibles, vista la història immediata, les derrotes, la falta de memòria, i els efectes devastadors del franquisme. Que un grapat d'estudiants es proclamaren de sobte rebels a tot el que els havien ensenyat a les aules, que obriren el cor i la ment a la realitat del seu propi país, que no acceptaren els dogmes rebuts, i que actuaren en conseqüència, ja era un petit miracle. Que aquesta rebel·lió s'escampara veloçment dins i fora de la Universitat, era més increïble encara.

Però els prodigis històrics, tal com sol passar, tenen noms de persones. Era un prodigi l'aparició pública d'un personatge perfectament inexplicable, de nom Joan Fuster, veí de Sueca, que tenia dins del cap tota l'herència de la cultura europea, tota la cultura catalana, i una idea radicalment nova del País Valencià. El 1962, la publicació de *Nosaltres els valencians* encetava una època en



A Raimon

byper

66

LP *Cançons de la roda
del temps*, 1966
Portada: Joan Miró

Amb Joan Miró, Son
Abrinés, 1977



la història contemporània del país, un temps que no s'ha acabat encara, i que no sabem ni com ni quan s'acabarà. Després d'aquest llibre, i després d'aquella cançó *Al vent*, aquest país començaria a ser un altre. Perquè aquella cançó, i les que vingueren immediatament després, aquell xicot que cantava com ací no havia cantat mai ningú, que deia a crits i amb música coses que no havia cridat ningú, també eren un prodigi inesperat.

I un prodigi l'aparició de persones com els meus amics Alfons Cucó i Eliseu Climent, com Lluís Aracil, com Josep Lluís Blasco, Vicent Àlvarez, Manuel Ardit, i un grapat més, que han marcat el nostre temps present des de la política activa, des de l'activisme cívic i cultural, des del pensament metòdic, la filosofia, la història, i sobretot des de la racionalitat i des d'una forma crítica i activa de patriotisme, que en primer lloc és un imperatiu moral, una expressió de responsabilitat.



Universitat Complutense de Madrid, Facultat de Ciències Polítiques i Econòmiques, 18 de maig de 1968. Foto: Santiso

L'«efecte Raimon» en la lluita antifranquista

El 18 de maig de 1968, ja en fa quaranta anys, el recital de Raimon, a la Ciudad Universitaria madrilenya, va amanir amb música i paraules la lluita antifranquista. Els centenars d'estudiants que s'apinyaven al pati de la Facultat d'Econòmiques d'aquell moment, avui Facultat de Geografia i Història de la UCM, van esdevenir un cor en la lluita per la llibertat, i van afegir la seua veu a la protesta pel llarg franquisme. Les vibracions d'aquella guitarra i d'una veu profunda que deia «no» a la dictadura han arribat als estudiants durant generacions.

Els joves que hi vam venir després teníem mitificats aquells fets, en què la rebel·lió dels fills de les classes mitjanes mostrava que l'Espanya dels seixanta anava allunyant-se de la submissió. L'empremta de mort que van deixar els quaranta havia provocat un emmudiment massiu. L'acollida del franquisme en el context internacional de la guerra freda va permetre mirar més enllà de la supervivència i les universitats es van sobreposar als aprovats patriòtics del falangisme inicial. Amb aquests ingredients es va ordir el desvetlament de la universitat que, a Madrid, prengué una dimensió pública i sonora.

L'èpica de la lluita en el marc universitari necessitava un himne dur i esperançador alhora: «Al vent», una composició d'anys enrere, va ser la bandera d'una universitat efervescent. Una veu poderosa, acompanyada d'una guitarra nua de qualsevol atribut, esdevingué l'ensenyà de la lluita política contra el règim franquista. L'emoció del cantant, amb els centenars de veus que l'acompanyaven en plena il·legalitat, amb la policia rodejant la Facultat, es va musicar en la lletra de «18 de maig a la Villa».

«Al vent» era una de les cançons amb una lletra que era la poesia que va ser definida per un altre poeta, Gabriel Celaya, com «un arma cargada de futuro». Els estudiants de Madrid les llegien en la caràtula del disc i n'aprenien el significat: «I tots, tots plens de nit, buscant la llum, buscant la pau, buscant a Déu, al vent del món.» Quant van fer per generacions d'universitaris aquells cantants que, com Raimon, musicaren els seus poemes o els d'altres autors! El gust per la paraula i per la seua càrrega de significat anava de la literatura a la política, de l'amor a la vida.



El clandestí SDEUM, Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Madrid, portà a la Complutense el ressò d'allò que ja es coneixia en altres ciutats i el va fer multitudinari. La universitat madrilenya —com es va fer ben evident— no sols estava plenament incorporada a la protesta sinó que, a més, feia seua la llengua catalana i desvestia una altra de les disfresses del franquisme, que la presentava com a contrària a uns altres idiomes i que havia estat molt de temps prohibida. L'ús que Raimon va fer del català el va convertir en un dels vehicles fonamentals de les reivindicacions nacionals i de la seua defensa per part de l'esquerra en tot el procés de la Transició.

Centenars de contactes ocults havien donat un fruit magnífic per a l'organització del concert. Aquells petits nuclis clandestins van aconseguir un acte il·legal multitudinari. Marta Bizcarrondo, que ha faltat fa poc, com a delegada cultural del sindicat estudiantil, va ser qui va teixir, amb altres com

Cartell del recital de
Raimon. Mayo - 68.
1968-2008 a la Universitat
Complutense de Madrid.
Autor: Juan Genovés

Jaime Pastor, avui professor a la UCM, el valencià Manolo Garí o Arturo Mora, tristament desaparegut, aquells fills. Ángel Vegas, des de la seua posició de degà designat a dit, va mantenir una actitud dialogant amb uns estudiants aguerrits que no sols volien canviar la universitat, sinó el món.

En un estira i arronsa constant amb les autoritats universitàries i amb la policia que acordonava la universitat, l'alumnat «conscient», com es deia llavors, executava el que era fruit de les seues lectures i dels seus debats sobre un sistema que feia els darrers badalls però que encara respirava. Vint anys abans, el règim no hauria permès ni el murmuri d'aquesta respiració, amb els elements dissuasoris que l'havien caracteritzat, des de les bastonades fins als tirs. Però, ja llavors, una frase de la coneguda «Diguem no» s'havia convertit en himne de combat: «Nosaltres no som d'eixe món».

L'oposició antifranquista, encapçalada a Madrid pel PCE, oferia l'experiència de la seua lluita en la clandestinitat. Ja en aquell moment altres partits a l'esquerra seua bregaven per organitzar la contestació activa al sistema. A partir del tronc ideològic marxista, l'MC, l'LCR, els maoistes ORT i PTE i el PCE (m-l), entre altres, formaven un políedre de forces, presents en la lluita contra un enemic comú, on els socialistes no deixaven de tenir una presència secundària.

La infanteria militant donà els seus millors quadres als organismes del canvi: des de la Junta Democrática i la Platajunta fins a tota la piràmide de la nova política que germinava en aquell moment. Després hi hagué altres recitals en què líders que havien eixit de la presó o de la clandestinitat van passar a seure a les butaques. La memòria del canvi té en els concerts de Raimon, a Madrid, Barcelona o València, els solcs de l'esperança col·lectiva que acompanyà l'agonia del franquisme i els primers anys de l'anomenada Transició.

El passat que encara no es podia superar era ben definit en la cançó de Raimon «D'un temps, d'un país»: «No creguem en les pistoles [...] No creguem en la misèria, la misèria necessària, diuen, de tanta gent.» Amb aquesta estrofa desmuntava la política de la dictadura i la fe acrítica dels seus adeptes. «No creguem en les pistoles» esdevenia crit de guerra per a eixir al carrer i anar a l'enfrontament amb les porres dels *grisos* i les *lletes* de la policia.

Però també a través de les seues cançons es canalitzava la incertesa i les esperances d'aquells moments en la mirada cap al futur: «D'un temps que serà

el nostre, d'un país que mai no hem fet, cante les esperances i plore la poca fe...», mentre el calfred recorria les venes del futur incert.

Tenia res a veure això que passava ací amb l'efervescència que hi havia a França o a Mèxic, als Estats Units o a Txecoslovàquia, a Berlín o a Tòquio, amb forts esclats polítics i socials? La realitat espanyola poc tenia a veure amb el moviment ciutadà contra la segregació racial o contra la guerra del Vietnam, als EUA, tot i que aquesta haguera apadrinat la dictadura franquista a l'ONU. El Dubcek txecoslovac va colpir moltes consciències quant al colonialisme soviètic. La matança de la plaça de Las Tres Culturas a la Ciutat de Mèxic va obrir els ulls del món a les dictadures del món capitalista. Contra què s'alçaven els estudiants francesos, ben alimentats i amb una democràcia consolidada, encapçalada pel presidencialisme de De Gaulle?, es preguntaven els qui havien estat sumits en el silenci i en la penúria de tantes dècades.

El camí de la insubmissió davant de l'Estat i la societat establida, els seus usos i costums, el van protagonitzar joves que, des de perspectives molt diferents, clamaven el seu rebuig de tot allò existent. A Espanya, sens dubte, amb un caràcter plenament polític, pluripartidista, antidictatorial i democràtic, atès que ni partits ni sindicats, tots clandestins, podien qüestionar res. Quina CGT francesa podia debatre públicament els esdeveniments quan ací només hi havia un únic sindicat legal? El maig francès va evidenciar l'erosió dels partits i sindicats en les democràcies occidentals, però no a Espanya, on constituïen la primera sembra de la democràcia.

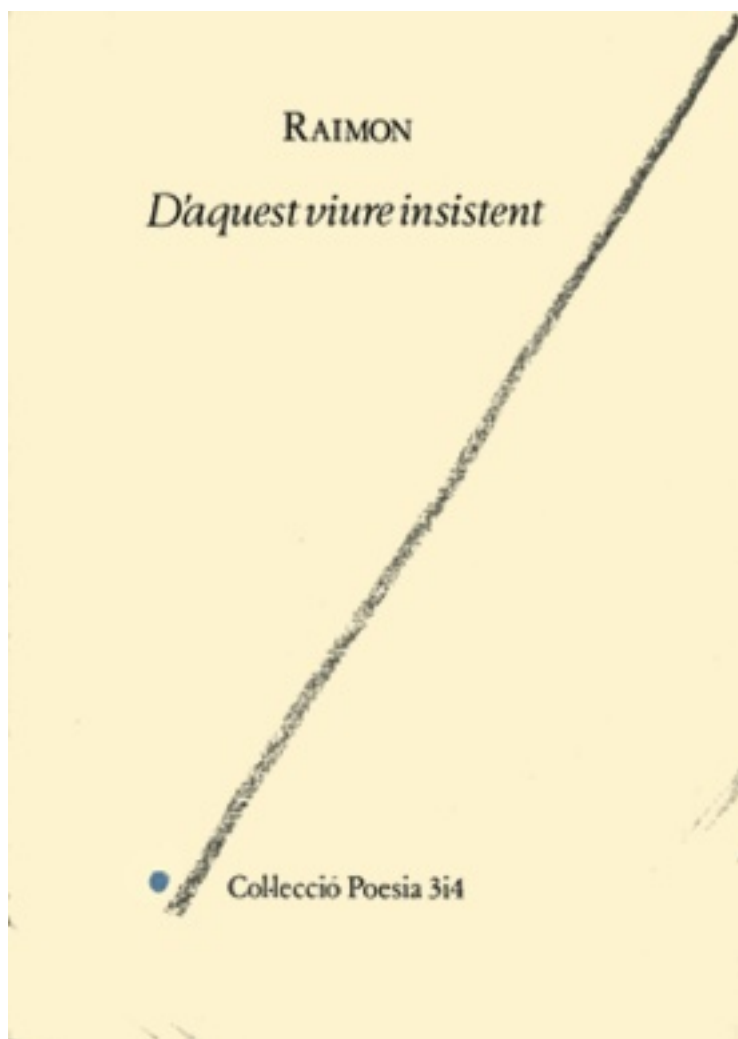
No sols es tractava d'una societat que anava emergint amb el valor de joves polititzats d'esquerres. També trencaven la closca noves filosofies de vida, discutides a colps de cafès i ginebra: una igualtat entre l'home i la dona que s'anava incorporant, pas a pas, a la universitat. Raimon, en les seues cançons intimistes tan belles, en parlava, en els seus versos de «Parlant-me de tu»: «Si vols present, t'ompliré de carícies. Si vols records, t'oferiré els mes bells. Si vols futur, t'ompliré d'esperances: vull viure els temps ben acordat amb tu.»

A les universitats es constataba l'important canvi sociològic que s'estava desenvolupant en les aigües subterrànies del règim. Joves de tot Espanya es traslladaven als centres universitaris, i allí vivien una emancipació de fet, s'unien a la causa antifranquista, amb l'autonomia que proporcionava estar lluny de la casa familiar.

El cantant de Xàtiva va posar la imatge i la veu a la protesta en favor de la llibertat, dels universitaris de tot Espanya, i l'acompanyaria amb les seues notes, abans i després de la mort del dictador. El 5 de febrer de 1976, una cançó va afegir una nova harmonia al camí ja encetat cap a la ruptura política. «Jo vinc d'un silenci» resumia en quatre paraules la llarga travessia pel desert franquista.

Avui no es diuen *recitals*, sinó *concerts*. Molts dels qui hi van participar d'alguna manera no estan entre nosaltres, d'altres ocupen càrrecs rellevants, la vida ens ha fet caminar per camins desitjats i no desitjats, amb companys que han anat perdent-se al llarg dels anys, però l'evocació inoblidable d'aquella comunió sonora, jove i combativa, que acompanyà musicalment, amb himnes civils, la lluita per les llibertats a Espanya, encara avui ens fa vibrar el cor. Com traslladar a les noves generacions la noció d'identitat que conjuminen música i paraules?

La primavera del 2008 tornava Raimon a la Universitat Complutense. Aquell recital que quaranta anys abans havia sigut un solc en el combat per la democràcia continua present en aquestes paraules de Javier Maestro, que va participar en aquella *moguda* de caràcter polític: «No havia assistit mai a un acte on es visquera amb tanta intensitat cada cançó, cada paraula, cada gest». La lluita per la llibertat a Espanya i aquesta tasca multidisciplinària que va ser la lluita antifranquista tenen, en Raimon, un dels seus tombants.



Primera edició del llibre *D'aquest viure insistent*, de Raimon, Editorial 3 i 4, València, 1986. Coberta: dibuix d'Andreu Alfaro

JOSEP PALOMERO

Algunes observacions sobre les paraules de Raimon

El corpus de les cançons de Raimon editades al llarg de 43 anys, entre 1963¹ i 2006,² consta de 145 peces, però darrerament el cantant n'ha donat a conèixer tres més que de moment encara no ha enregistrat.³ El públic, doncs, en coneix 148 en total, 90 de les quals Raimon les ha compostes amb lletres seues (el 60,8 % de la producció).

1 *Raimon*, Edigsa, 1963. És el primer EP (“Extended Play”) del cantant, en què s’inclouen quatre cançons: “Al vent”, “La pedra”, “Som” i “A colps”.

2 *Raimon a l'Olympia*, Picap, 2006 2 CD (“Compact Disc”). És, fins ara, l'últim disc de Raimon. El primer CD correspon a l'enregistrament del recital del 13 de juny del 2006 a la sala Olympia de París. El segon CD, gravat quaranta anys abans al mateix lloc, és la reedició en format digital del recital de 1966.

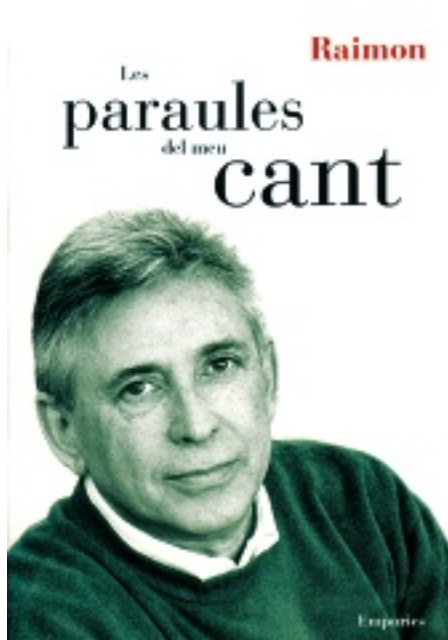
3 Es tracta de “Mentre s'acosta la nit”, “A l'estiu quan són les nou” i “Punxa de temps”. En aquest article no he tingut en compte les lletres d'aquestes tres últimes cançons que el cantant encara no ha enregistrat.

4 “Se'n va anar” va guanyar el V Festival de la Cançó del Mediterrani en setembre de 1963. Amb música d'Isidre Sola i lletra de Carles Laporta, la cançó candidata a guanyar aquesta edició del festival era “Paz”, tema amb què el règim franquista projectava iniciar la campanya propagandística dels XXV Años de Paz, que s'esqueia el 1964. A finals del 1963 el règim creà el Tribunal de Orden Público (TOP) davant el creixement de la protesta ciutadana i de les vagues dels miners d'Astúries, així com de les protestes

Altres 56 cançons (el 37,8 %) corresponen a la musicació de poemes d'altres autors: Salvador Espriu en primer lloc (22 cançons, el 14,8 %), seguit d'Ausiàs March (17 cançons, l'11,4 %), unes quantes de Joan Timoneda (5, el 3,3 %), un parell de Jordi de Sant Jordi i de Joan Roís de Corella (2, l'1,3 %), i una només d'Anselm Turmeda (1, el 0,67 %), així com de Bernat Metge (1), Jaume Roig (1), Valeri Fuster (1), Mossén Estanya (1), Francí Guerau (1) i Pere Quart (1). Les dos que falten per a completar les 148 són les úniques que, no sent seues ni la música ni la lletra, Raimon les ha cantades i gravades. Es tracta de “Se'n va anar”⁴ (1963), amb música de Lleó Borrell i lletra de Josep M. Andreu, i d’“Amanda” (1974), de Víctor Jara⁵. Llevat dels textos d'Espriu i de Pere Quart, Raimon no n'ha utilitzat cap altre més de poetes contemporanis.

Per a expressar el seu pensament, Raimon ha emprat en les 90 cançons⁶ amb textos propis aproximadament 1.200 paraules.⁷ En aquest conjunt hi ha, a més, 22 noms propis que no he considerat com a paraules amb contingut semàntic —en tenen de simbòlic, però aquest aspecte no el tractaré ací—, dels quals 13 són antropònims⁸ i 9 topònims.⁹ Dels antropònims, n'hi ha 7 que no formen part del text de la cançó, sinó del títol o de la dedicatòria. Es tracta de les úniques set persones a qui Raimon ha expressat així el seu reconeixement, afecte o gratitud. Són: Ernesto Guevara (1967: “Sobre la pau”), Joan Miró (1968: “A Joan Miró”), Joan Pere Viladecans (1975: “Com una mà”), Andreu Alfaro (1978: “Andreu, amic”¹⁰), Frederic Mompou (1983: “Pensament”), Salvador Espriu (1986: “La mar respira calma”) i Joan Fuster (1986: “Lector de poesia”). Es tracta de dos escriptors, dos pintors, un escultor, un músic i un guerriller mític.¹¹

Els altres 6 noms formen part del text, però tractats de forma diferent. Hi ha 3 noms propis als quals apel·la el cantant: (i) el senyor Esteve (ii), el senyor González (*Vostè, senyor Esteve, i també vostè, senyor González*: 1968: “La



Llibre *Les paraules del meu cant*, de Raimon, en Editorial Empúries, Barcelona, 1993 (pròleg: Joaquim Molas). Coberta: Josep Bagà. Foto de la coberta: Ros Ribas

muntanya es fa vella”) i (iii) el poeta Maiakovski (*Tu has escrit ja fa molts anys, jo et llegeix encara avui, poeta Maiakovski*: 1972: “Morir en aquesta vida”). Els altres 3 noms propis són simples al·lusions: (i) Ausiàs March (*Ausiàs March em ve a la memòria*: 1973: “Com un puny”), (ii) el trobador Folquet de Marsella (*si dius que no ets Folquet de Marsella*: 1996: “Soliloqui del solipsista”) i (iii) Sílvia (*Sílvia no ha tingut mai records*: 1986: “Lector de poesia”)¹².

Paraules poc freqüents

Com es pot suposar, Raimon ha repetit unes quantes vegades moltes de les 1.200 paraules que conformen el seu corpus. Però n’hi ha també bastants altres que ha escrit només en una ocasió. A vegades es tracta de paraules poc habituals: *atàvic*, *immers* (1973: “Com un puny”), *em formigueja* (1974: “Un lleu tel d’humitat”), *turgent* (1975: “Com una mà”), *blasfèmia* (1975: “Jo vinc d’un silenci”), *torsimany* (1978: “Andreu, amic”), *cantellut* (1983: “Han passat vint anys”), *percaçant* (1983: “Oh, desig de cançons”), *s’entrebaten* (1983: “Pensament”), *enaltida* (1984: “Hauràs de fer com si”), *m’entotsola* (1986: “Primer parlaré de tu”), *clos*, *mòrbida* (1987: “Octubre dolç”), *s’amara* (1995:

en fàbriques i universitats. També va endurir la repressió amb l’increment de detencions, tortures i l’afusellament del dirigent del PCE Julián Grimau. En la votació popular, “Se’n va anar” es va imposar per 583 vots als 481 de “Paz”.

5 RAIMON: *A Víctor Jara*, Movieplay, 1974 LP (“Long Play”), portada de Leopold Pomés. Raimon va gravar “Te recuerdo Amanda” com a homenatge al cantant després que aquest fóra assassinat en el transcurs del colp d’estat del general Pinochet, l’octubre de 1973, a Xile.

6 En aquest article, quan cite fragments de cançons, n’indique el títol i, davant, l’any de la composició segons figura en l’índex alfabètic de l’opuscle RAIMON, *Nova integral*, edició 2000.

7 En realitat n’he comptat 1.193, però tractant-se de tantes, cal concedir un petit marge d’error. He comptat una sola vegada les paraules amb formes flexives (femení, plural), així com les que presenten una variant ortogràfica i fonètica no significativa (*colp*, *cop*), i només una vegada tant les contraccions de preposició més article com les diferents formes dels pronoms personals àtons i les dels paradigmes verbals.

No he comptat les poques paraules en castellà, que són dos frases iròniques. A banda del metonímic “villa” per referir-se a Madrid (1968: “18 de maig a la villa”), es tracta de: *Por el Imperio hacia dios* (1983: “Al meu país la pluja”) i *Unidad de Mercado en lo Universal* (1984: “Hauràs de fer com si”).

8 Els antropònims, per ordre cronològic, són: Ernesto Guevara (dedicatòria: 1967: “Sobre la pau”), senyor Esteve, senyor

González (1968: “La muntanya es fa vella”), Joan Miró (1968: “A Joan Miró”), Maiakovski (1972: “Morir en aquesta vida”), Ausiàs March (1973: “Com un puny”), Joan Pere Viladecans (dedicatòria: 1975: “Com una mà”), Andreu (Alfaro: 1978: “Andreu, amic”), Frederic Mompou (dedicatòria: 1983: “Pensament”), Joan Fuster (dedicatòria: 1986: “Lector de poesia”), Sílvia (1986: “Lector de poesia”), Salvador Espriu (dedicatòria: 1986: “La mar respira calma”), Folquet de Marsella (1996: “Soliloqui del solipsista”).

9 I els topònims: Xàtiva (1965: “He deixat ma mare”), El País Basc, Euskadi (1967: “El País Basc”), Irun (1968: “La muntanya es fa vella”), Madrid (1968: “18 de maig a la villa”), Itàlia (1973: “Com un puny”), Maragall (passeig de Maragall, Barcelona: 1973: “Com un puny”), Roma (1986: “Al meu cervell que desconec”), Palma (1995: “Finestra a la badia de Palma”).

10 El nom de l'escultor Andreu Alfaro és l'únic d'una persona real que Raimon ha integrat en tota la seua obra en el text d'una cançó.

11 Raimon justifica tres dels títols i dedicatòries: ho fa per una profunda amistat (“Andreu, amic”), per admiració (“A Frederic Mompou, en homenatge”) o per complaença (“A Joan Fuster, perquè li agradava aquesta cançó”).

12 Raimon cita ací la protagonista del Cant XXI de Leopardi, “A Silvia”, una veïna del poeta (la seua Beatrice) anomenada en realitat Teresa Fattorini, que va morir molt jove de tuberculosi: *Da chiuso morbo combattuta e vinta, / Perivì, o tenerella. E non*

“Finestra a la badia de Palma”), *soliloqui, solipsista* (1996: “Soliloqui solipsista”), *lllostrejant* (1997: “Coneixement de l'ombra”).

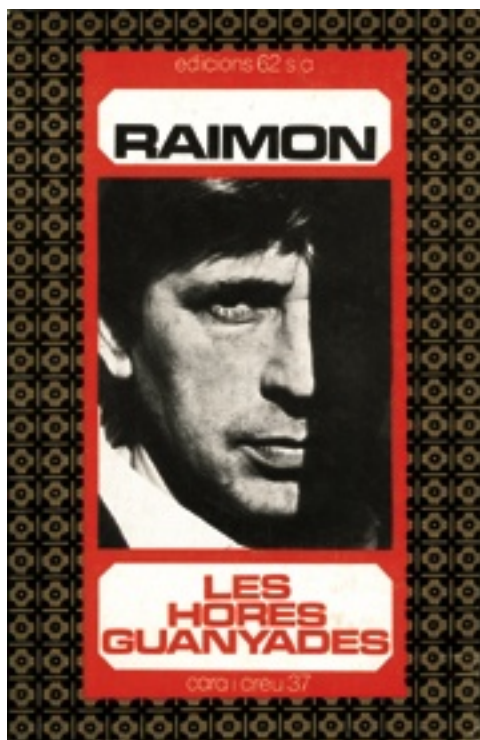
Més rarament, també pot tractar-se de la formació inusitada d'un mot: *desmemòria* (1983: “Al meu país la pluja”), *descante* (**descantar*) (1986: “Primer parlaré de tu”), bé d'un ús metafòric abrupte: *Et nevaran, si poden, / totes les il·lusions* (**nevar-te*) (1978: “Un sol consell”), o bé de les dues coses alhora: *l'última llum d'estiu que tardoreja* (**tardorejar*) (1978: “L'última llum d'estiu”).

El cas és que Raimon ha utilitzat poques vegades moltes de les paraules que, de fet, són ben usuals. Aquestes, per exemple —de les quals no indique la localització, perquè seria molt prolix per al lector—, ho ha fet només en una ocasió.¹³ Es tracta de: *absent, acariciant, accents, adult, ahirs, aixetes, alegre, ales, amunt, asfalt, autobusos, ball, comes, carn, coixí, concert, culs, cultura, descans, dimensions, dimonis, encant, eròtic, escultura, espill, esportiu, esquena, estèrils, estudi, festa, fills, font, forma (n), frases, fusta, futbol, gos, gràcia, homenatge, imatges, infància, inventari, lector, lentitud, llamp, llargària, llaurador, llunes, mamelles, mars, matalàs, mel, metro, mida, motors, mots, naixement, necessitat, noia, nosa, nostàlgia/es, ofici, olor, orgull, origen/s, pagès/esos, pàgina, paisatge, paper, pare, parella, parets, perfum, persianes, perspectives, petjada, pintura, pits, places, planeta, pols, ponts, presagi, presència, producció, profundament, pròpia, provisional, pudor, punts, quadern, racó, raïm, ratlles (n), recel, remor, remordiment, renúncia, repèl, reposa, represa (n), ritme, riures, roba (n), secà, senyals, soca, soroll/s, sorpresa, suc, tardor, televisats, tendra, tendresa, terrats, tria (n), tro, turista, valls, vespre, veïllar, viatge/s (v), vinguda, virginitats, volta, vora.*

N'hi ha unes quantes més que es podrien haver inclòs en aquest primer grup de paraules usuals poc utilitzades, ja que hi apareixen dues vegades: *butxaques, cabells, carícies, cotxes, dolçament, dolcesa, espera (v), flama, humitat, instant, llibres, llit, llunyania, nota (n), orelles, orgasme/s, pa, pantalons, pas, pis, poema/es, puny, puta, realitat, reprendre, rostre, sentit/s, sequera, somriure (n), sou (n), taques (n), tel, tros, urgent, útil, versos.*

Per més que s'hagen emprat només una vegada —o dues, en aquest últim cas—, la diversitat n'és tanta (162 paraules: el 13,5 %), que el receptor —oient o lector— percep que la selecció lèxica de l'autor presenta una variació considerable.

A pesar d'aquest vocabulari tan heterogeni, que remet a tantes referències i a tan diversos conceptes, la percepció que Raimon és sobretot un cantant polític



Llibre *Les hores guanyades*, de Raimon, Edicions 62, Barcelona, 1983. Coberta: Jordi Fornas. Foto: L. Pomés

està prou estesa. De fet, es tracta d'un cantant que, en efecte, ha reivindicat en bastants de les seues composicions la llibertat, la pau, l'esperança, la lluita contra la injustícia i la desigualtat, la resistència social, l'afirmació nacional i la fidelitat lingüística. La dignitat humana, en definitiva. Però també ha exterioritzat una vasta gamma de reflexions i de circumstàncies personals no referides a la conjuntura pública. Cosa distinta —que ara no analitzarem— és el fet, no alié a la seua voluntat, que les seues actuacions hagen assolit un caràcter polític. En qualsevol cas, és possible que el receptor tinga la sensació que *en les seues lletres* hi ha moltes paraules que indueixen a aquesta conclusió. Potser que no es tracte d'una gran quantitat de paraules, sinó només d'unes poques amb una forta càrrega semàntica i simbòlica que remetien a la situació política i social dels períodes que hem viscut, les quals es repeteixen en bastants de les seues lletres.

vedevi / Il fior degli anni tuoi (D'estranya malaltia presa i vençuda, / Vas morir, tendror meua. I no vegeres / El florir dels teus anys). El poema comença amb una interrogació retòrica amb què Leopardi pregunta a la malaguanyada jove si recorda aquell temps en què era viva: *Silvia, rimembri ancora / Quel tempo della tua vita mortale, / Quando beltà splendea / Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi...? (Silvia, recordes encara / Aquell temps de la vida mortal / En què la bellesa resplendia / Als teus ulls que reien fugissers...?)* (trad. de Juli Camarasa), a la qual Raimon respon taxatiu: *Silvia no ha tingut mai records.* Carner va traduir aquest i altres poemes de Leopardi i, pel que fa al títol de Josep Pla (*Notes per a Silvia*), Rossend Arqués el justifica dient: “El Leopardi diarista deixà sens dubte una petja encara més pregona en l'obra del gran prosista català Josep Pla, cosa que és evident en el llibre *Notes per a Silvia*, construït sobre els camins fressats pel *Zibaldone*, i en les múltiples citacions que en fa al llarg de la seva voluminosa obra.” (Rossend Arqués: “Leopardi a la literatura catalana”, *L'Aiguadolç*, núm. 15, Dénia, 1991, p. 23). (Entre 1817 i 1832 Leopardi escriví el seu vast diari *Zibaldone* ('esborrany'), síntesi de la seua visió del món).

13 No les modifiqui, sinó que les transcriu tal com figuren en les lletres de les cançons, en femení, en plural, o en la forma verbal de què es tracte —tenint en compte que, qualsevol que siga la variació verbal que hi haja, només he inclòs les formes verbals que apareixen una sola vegada—. Pose entre parèntesi la categoria gramatical en cas d'homografia amb un mot d'una altra categoria: així, *forma* figura com a nom (n) i no com a verb, al revés que *viatge/s*, que és verb (v) i no nom en el vocabulari de Raimon.

14 Adopte el mateix criteri que he explicat en la nota 13.

Doncs no és exactament així, perquè entre les paraules de Raimon que poden remetre l'imaginari del receptor a un context de lluita, de resistència política i d'afirmació nacional, n'hi ha un conjunt considerable que el cantant ha emprat només una vegada. Reportades ací fora de context i sense pretensió de ser exhaustiu, deuen ser més o menys les paraules següents, utilitzades amb un ús recte o figurat: ¹⁴ *acord, anonimat, apertura/es, arguments, armes, baralles, bondat, bota, brutalment, cadàvers, capitans, censura, col·lectiva, combat, compartit, contracorrent, contratemps, creients, crepuscles, crisi, decepcions, depredador, desajustats, desastre, derrota, desencant, desesperançadament, desinformació, desmemòria, destrossar, diàleg, dirigits, discordants, discutidors, dol (n), emocions, engany, espasa, estratègies, exèrcit, exili, ferits, fermesa, feroç, ferro, fracàs, front, grisor, hipocresia, humà/ans, identitat, ignoràncies, impotents, incertesa, incrèdul, indecís, indiferent/s, ingenu, ingènuament, joventut, llàstima, malícia, malson, maltractada, manipulat, marginals, menyspreu, mesquins, místics, monstres, moral, mur, nació/ons, nuclears, obliguen, obstinada, odiada, ofeguen, opressors, oprimits, oprimida, passió/ons, patir, pàtria, pena/es (n), perill, permís, pietat, pistoles, plom, plural, pobres, poesia, poeta/es, rebels, recital/s, resposta, revolució/ons, rigor, risc, roja, sentència, sindicat/s, sobreviure, solitaris, somien, subalternes, tàctiques, tallers, tambors, terribles, tirs, tortura, treballadors, unitat, victòria.*

Algunes altres que es podrien incloure també en aquest grup apareixen dues vegades en les cançons de Raimon: *burgès/esos, burgesia, catàstrofe, complicitat, consol, democràcia, esclat, estudiants, fàbriques, fugida (n), impuls, llei, llibres, marginats (adj.), misèria, obrer/a/obrers, pagesia, partit/s (n), resistit, rics, segrest, vaga.*

Per tant, el conjunt de paraules que poden tenir una connotació política representen aproximadament l'11,5 % de tot el vocabulari de Raimon, quantitat poc significativa per considerar que l'objectiu primordial de la seua obra respon principalment a una finalitat política.

Paraules molt freqüents

Com en qualsevol classe de discurs, també es pot suposar que en els textos de Raimon els termes més freqüents són els elements de relació i de connexió, que només fan una funció gramatical i que, per tant, ací interessin poc. Es tracta de casos com els de les preposicions *a* (176 vegades, més 73 la forma contraeta *al* i 12 el plural *als*), *amb* (66), *contra* (27), *de* (405, més 95 la forma contraeta *del*, 49 el plural *dels* i 163 la forma elidida *d'*), *en* (85), *entre* (17), *per* (71, *pel* 9, *pels* 7), *per a* (24), *sense* (15); de l'article *el* (236, *els* 128); del pronom neutre *ho* (54); del quantitatiu *més* (62); de les conjuncions *i* (427), *ni* (35), *o*

(10), *però* (28), *perquè* (28), *si* (113). Tot i que alguns adverbis tenen funcions dítiques i capacitat de modificar el predicat i altres constituents oracionals, ací només n'esmentarem alguns per indicar-ne simplement la freqüència: *ara* (33), *avui* (21), *bé* (17, 29 *ben*), *com* (100), *encara* (35), *lluny* (20), *mai* (26), *no* (296), *on* (35), *quan* (49), *sempre* (45), *sí* (8) *també* (16), etc.

Expressió personal

Són moltes les ocasions en què Raimon s'expressa en primera persona del singular. Ho fa bé a través del pronom personal subjecte (*jo*: 97 vegades), bé amb el pronom feble corresponent en funció de CD o de CI (*em*: 75, *m'*: 41, *'m*: 5, *-me*: 24, *me*: 1, *mi*: 31). Hi ha, a més, 66 referències dítiques a ell mateix a través del possessiu de primera persona (*meu*: 41, *meus*: 16, *meua*: 7, *meva*: 1, *ma*: 9, *meues*: 1). Per tant, les al·lusions a ell mateix ocorren en els seus textos 340 vegades (el 28,3 % del seu vocabulari).

Es pot deduir, doncs, que Raimon és un cantant que exterioritza els enunciatos des d'un punt de vista acusadament personal. Sol plantejar-los a un interlocutor singular en 226 ocasions (*tu*: 79, *et*: 53, *t'*: 79, *'t*: 1, *-te*: 10, *vostè*: 4)¹⁵ i plural en 7 només (*vosaltres*: 1, *vos*: 2, *-vos*: 2, *vostès*: 2).¹⁶ Hi ha, a més, 44 referències dítiques a l'interlocutor a través del possessiu de segona persona (*teu*: 25, *teus*: 10, *teua*: 7, *teva*: 1, *teues*: 1) que, tot plegat, constitueixen el 19,4 % del seu vocabulari.

A més, a través de formes pronominals —sense tenir en compte ara les desinències verbals—, Raimon es manifesta en primera persona del plural en altres 110 ocasions, expressant-se així en un plural inclusiu i coral en què la identificació entre públic i cantant ha funcionat molt bé: *nosaltres* (18), *ens* (55) —*nos* (1), *nostre* (12), *nostra* (12), *nostres* (3).¹⁷ Aquestes situacions inclusives fan el 9 % del conjunt de les seues paraules que, sumades a les vegades que s'expressa en primera persona, representen el 37,5 % del seu vocabulari. Es pot ser més personal?

Accions

En el conjunt de la seua obra, si no m'he descomptat, Raimon usa 237 verbs en les diferents formes flexives. Deixe per a una altre moment comptar les nombroses voltes que recorre també a la primera persona verbal com a expressió implícita del subjecte, com ara en: *cante* (7), *he cantat* (5), *cantarem* (6), *cantaria* (1), *estime* (12), *estimaré* (5), *estimaria* (1), *he estimat* (1) *sóc* (14), *som* (21) *seré* (1), *serem* (3), *seria* (7), etc.¹⁸

15 Cal tenir en compte que en ocasions aquest *tu* és en realitat una autoreferència: *Amb tots els petits vicis / adult et consideren* (1972: “Amb tots els petits vicis”), *Parlava amb mi mateix i em deia: / si dius que només pots ser lliure / si no noten que existeixes, / t'entendran? No t'entendran? / No t'entendran.* (1996: “Soliloqui solipsista”), etc.

16 *Entre la nota i el so, / amb la paraula cantada, / el gruix de tot el meu viure / vos intente donar cada vegada.* (1983: “Entre la nota i el so”).

17 Per exemple: *Primer parlaré de tu, / després parlaré de mi, / més endavant de nosaltres / per callar-me tot seguit.* (1986: “Primer parlaré de tu”); *No, / diguem no. / Nosaltres no som d'eixe món.* (1963: “Diguem no”); *No ens ve de la terra i també de la terra / aquesta força que ens puja fins als límits del crit.* (1968: “13 de març, cançó dels creients”), etc.

18 Com en el cas de la nota 15, també es dona la circumstància que la identificació del cantant amb un subjecte en tercera persona és tan estreta que, quan al·ludeix a aquell subjecte, s'està referint a ell mateix, com en el cas d'aquest col·lectiu inclusiu: *jo vinc d'un silenci / que romprà la gent / que ara vol ser lliure / i estima la vida, / que exigeix les coses / que li han negat.* (1975: “Jo vinc d'un silenci”).

En els casos en què la desinència verbal presenta una variació dialectal, Raimon opta per la forma general valenciana. En indicatiu: *m'adapte* (1), *cante* (7), *compre* (1), *compte* (1), *descante* (1), *m'esforce* (1), *estime* (12), *intente* (1), *invente* (3), *mire* (3), *em mor* (8), *oblidre* (2), *parle* (1), *passa* (1), *passage* (2), *plore* (3), *prove* (1), *recorde* (2), *sent* (4), *torne* (3), *treballa* (1), *trobe* (5), *viatge* (1). I en subjuntiu: *que em desdiga* (1), *que tothom diga prou* (3), *que els teus llavis no diguen* (1), *unes paraules que diguen exacte i clar* (1), *haja* (5), *que em puga trencar* (1), *el que em pugues dir* (2), *sàpien* (1), *sigan* (7), *siguen* (3), *vinga* (10), *vulgues* (1).

No obstant això, en moltes menys ocasions Raimon també opta per altres formes: (indicatiu:) *abraço* (1), *doblo* (1), *haig* (1); (subjuntiu:) *anés* (1), *caiguesses* (2), *cantés* (1), *hagués* (1), *parés* (1), *vulguis* (4).

Prefereix l'infinitiu *ser* (20) moltes més vegades que *ésser* (2), i usa les formes *venir* (1), *vetllar* (1), *treure* (1), *obren* (1) *omple* (3) i *sofert* (2) (i no les corresponents valencianes *vindre*, *vetlar*, *traure*, *obrin*, *ompli* i *sofrit*), tot i que només usa *nadar* (1), *nàixer* (5), *naix* (2) (i no *nedar*, *néixer*, *neix*).

Presenta vacil·lacions entre *veure* (3) i *vore* (1) (*vorem*, 1), *van* (17) i *varen* (3), però només empra *vàrem* (2) (i cap vegada *vam*). No usa *eixir* (encara que sí la forma adjectiva pròxima *ixent*, 1), sinó *sortir* (1), *sortint* (1), *surt* (1), *hem sortit* (1), *sortírem* (1), i també *buscant* (7), *buscat* (2), *busquen* (1) (en compte de *cercar* i les formes flexives corresponents).

Variants

Raimon prefereix la forma *colp* (12 *colps*) a *cop* (2); *meua* (7, 1 *meues*) a *meva* (1) i *teua* (7, 1 *teues*) a *teva* (1). Anteposa *últim* (1, 1 *última*, 5 *últimes*) a *darrer* (1); *tots* (43) a *tothom* (10); *xiquet* (3, 1 *xiquets*) a *nen* (1); *tírar* (2 *tíres*) a *llançar* (1 *llança*). Empra també la forma simple del demostratiu *eixe* (4) (i no la reforçada *aqueix*), els noms *tir* (1 *tirs*) (i no *tret*), *por* (35, 1 *pors*) (i no *temor*), la locució quantitativa *una miqueta de* (1) (també en una ocasió *una mica*), el quantitatiu *poquet* (2) i l'adjectiu *fluixet* (2); aquests tres últims diminutius remetent a una tendència modalitzadora molt característica del valencià.

Pel contrari, Raimon usa algunes formes, també valencianes —però que no són les del valencià general i sí del més septentrional—, com ara l'adverbi de temps *avui* (21) (per *hui*); el numeral *disset* (1) (per *dèsset*); l'adverbi *darrera* (3, eliminat del Diccionari) (per *darrere*); els noms *capsa* (2) (per *caixa*), *tarda* (7) (per *vesprada*), *vespre* (1) (per l'expressió adverbial *poca nit*), *ocells* (8) (per *pardals*), i els plurals (considerats

més formals) *homes* (19) i *joves* (12) (per *hòmens* i *jòvens*). Les 4 ocasions en què figura el nom *obrer* (2 sing, 2 pl.) i 2 l'adjectiu *obrero*, equivalen totes a *proletari*.

En canvi, usa indistintament els noms *arrancada* (1) i *arrencada* (1), *llaurador* (1) i *pagès* (1, 1 *pagesos*, 2 *pagesia*), *vegada* (3, 17 *vegades*) i *volta* (1); les preposicions *dins* (3) i *dintre* (2); els adverbis de primer grau *ací* (6) i *aquí* (9), els adjectius *petit* (2, 5 *petits*) i *menuts* (1), *vermells* (2, com a adjectiu genèric), però *roja* (amb ús metafòric: “d’esquerres”).¹⁹

Em referiré a algunes categories de paraules molt significatives que en l’obra de Raimon tenen més de 10 ocurrencies, com és el cas dels noms (52), verbs (41) i adjectius (14) següents. Deixei al marge altres elements que no tenen la càrrega significativa d’aquests per a una altra ocasió —relatius, reflexius, numerals, interrogatius, demostratius, indefinits, quantificadors, quantitatius, interjeccions, pronoms febles adverbials, etc.

Dels verbs: indique només els infinitius, i els ordene segons la quantitat de vegades que ocorren, sumant-ne totes les formes dels diferents temps que s’usen.

225	<i>ser</i>	24	<i>poder</i>
142	<i>fer</i>	22	<i>trobar</i>
87	<i>dir</i>	21	<i>mirar</i>
70	<i>anar</i> ²⁰	19	<i>passar</i>
67	<i>venir</i>	19	<i>portar</i>
66	<i>voler</i>	18	<i>escoltar</i>
54	<i>viure</i>	15	<i>adonar-se</i>
49	<i>veure</i>	15	<i>arribar</i>
37	<i>creure</i>	15	<i>quedar</i>
33	<i>ploure</i>	15	<i>treballar</i>
30	<i>tornar</i>	14	<i>estar</i>
29	<i>tenir</i>	13	<i>deixar</i>
29	<i>sentir</i>	13	<i>lluitar</i>
28	<i>conèixer</i>	13	<i>perdre</i>
27	<i>morir</i>	13	<i>trencar</i>
27	<i>parlar</i>	13	<i>volar</i>
26	<i>cantar</i>	11	<i>buscar</i>
24	<i>entendre</i>	11	<i>posar</i>
24	<i>estimar</i>	10	<i>caldre</i>
24	<i>oblidar</i>		

19 1986: “La dona que vas conèixer”: “una era blava / una era roja”.

20 No he comptabilitzat cap vegada que una forma del verb ‘anar’ constitueix un temps perifràstic d’altres verbs. Per la mateixa raó tampoc no he considerat el verb ‘haver’.

Sobre els noms: els ordene d'acord amb la quantitat de vegades que ocorren, indicant les formes en què s'usen i sumant-les.

75	71 <i>vida</i> , 4 <i>vides</i>	19	15 <i>la mort</i> , 4 <i>les morts</i>
55	47 <i>nit</i> , 8 <i>nits</i>	19	17 <i>cos</i> , 2 <i>cossos</i>
49	49 <i>temps</i>	19	17 <i>ciutat</i> , 2 <i>ciutats</i>
48	8 <i>any</i> , 40 <i>anys</i>	19	19 <i>cel</i>
43	20 <i>cançó</i> , 13 <i>cançons</i>	18	6 <i>esperança</i> , 12 <i>esperances</i>
42	34 <i>dia</i> , 8 <i>dies</i>	18	16 <i>lluita</i> , 2 <i>lluites</i>
38	36 <i>amor</i> , 2 <i>amors</i>	17	5 <i>arbre</i> , 12 <i>arbres</i>
37	18 <i>home</i> , 19 <i>homes</i>	16	1 <i>color</i> , 15 <i>colors</i>
35	34 <i>por</i> , 1 <i>pors</i>	15	15 <i>pluja</i>
35	9 <i>mà</i> , 26 <i>mans</i>	15	13 <i>força</i> , 2 <i>forces</i>
34	34 <i>tristesa</i>	15	14 <i>desig</i> , 1 <i>desigs</i>
33	32 <i>vent</i> , 1 <i>vents</i>	14	6 <i>record</i> , 8 <i>records</i>
33	33 <i>terra</i>	14	14 <i>cant</i>
32	32 <i>món</i>	13	13 <i>ulls</i>
31	30 <i>mar</i> , 1 <i>mars</i>	13	13 <i>nom</i>
29	25 <i>veu</i> , 4 <i>veus</i>	13	8 <i>moment</i> , 5 <i>moments</i>
28	6 <i>paraula</i> , 22 <i>paraules</i>	13	6 <i>hora</i> , 7 <i>hores</i>
27	27 <i>llum</i>	12	5 <i>matí</i> , 7 <i>matins</i>
26	15 <i>carrer</i> , 11 <i>carrers</i>	12	9 <i>company</i> , 3 <i>companyes</i>
25	23 <i>país</i> , 2 <i>països</i>	12	12 <i>colps</i>
24	24 <i>aigua</i>	12	12 <i>pensament</i>
23	4 <i>cosa</i> , 19 <i>coses</i>	11	10 <i>oblit</i> , 1 <i>oblits</i>
21	21 <i>pau</i>	11	9 <i>lloc</i> , 2 <i>llocs</i>
21	17 <i>casa</i> , 4 <i>cases</i>	11	5 <i>infant</i> , 6 <i>infants</i>
20	3 <i>vegada</i> , 17 <i>vegades</i>	11	11 <i>camins</i>
20	17 <i>dona</i> , 3 <i>dones</i>	10	8 <i>ombra</i> , 2 <i>ombres</i>

Els adjectius: també els ordene d'acord amb la quantitat de vegades que ocorren, indicant les formes en què s'usen i sumant-les.

44	37 <i>sol</i> , 2 <i>sola</i> , 4 <i>sols</i>	14	8 <i>nou</i> , 1 <i>nova</i> , 2 <i>nous</i> , 3 <i>noves</i>
34	14 <i>vell</i> , 10 <i>vella</i> , 6 <i>vells</i> , 4 <i>velles</i>	12	6 <i>llarg</i> , 5 <i>llarga</i> , 1 <i>llargues</i>
29	2 <i>junt</i> , 27 <i>junts</i>	11	10 <i>blanc</i> , 1 <i>blancs</i>
22	18 <i>gran</i> , 4 <i>grans</i>	11	7 <i>clar</i> , 2 <i>clara</i> , 1 <i>clars</i> , 1 <i>clares</i>
18	16 <i>verd</i> , 2 <i>verds</i>	10	3 <i>immens</i> , 6 <i>immensa</i> , 1 <i>immenses</i>
17	5 <i>ple</i> , 2 <i>plena</i> , 7 <i>plens</i> , 3 <i>plenes</i>	10	10 <i>jove</i>
14	10 <i>lliure</i> , 4 <i>lliures</i>	10	5 <i>trist</i> , 2 <i>trista</i> , 3 <i>tristos</i>

En les cançons de Raimon²¹, a més dels usos atributius amb què es caracteritzen subjectes molt diversos amb el verb 'ser' (*del meu desig de tu que és gran i creix*) (*de vegades la pau no és més que por*), també el cantant es defineix de diverses maneres (*prehistòric com sóc, contradictori com sóc*) (*ara que amb tu sé que sóc més lliure*) (*no vull oblidar que sóc de poble*).

Però és amb el verb 'fer' amb què enuncia l'acció primordial de la seua existència (*i encara, encara, encara per a tu faig avui la cançó*), la qual expressa amb la veu i la paraula, això és, amb els verbs 'dir' (*ara que som junts diré el que tu i jo sabem*) i 'cantar' (*sempre he cantat per qui ha volgut aprendre*).

Si el nom més freqüent en el seu vocabulari és 'vida', el verb 'viure' també presenta un rendiment notable (*com la veu per cantar i la vida per viure*), així com l'expressió de la voluntat ('voler': *no vull que em pugua trencar el goig d'haver-te trobat*) i de la creença ('creure': *perquè t'he fet part de la meua vida i crec els poemes que tu feies*).

Moltes de les cançons de Raimon són, inequívocament, cançons d'amor, en què exposa els seus sentiments per la persona a la qual es dirigeix (*en tu estimaria fins i tot l'absurda vinguda de la mort, i és en tu que estime les dolces dimensions del teu cos*). Aquesta persona és, en definitiva, la dona que dóna sentit a la seua existència (*l'amor que em fa sentir viu*), l'esperançador llegat de la qual (*lluïtar junts per tot el que hem lluitat*) ni la mort l'ha de poder invalidar (*si em mor, que*

21 En les citacions següents elimine les majúscules inicials i el punt final, quan n'hi ha, no separe els 'versos' i no pose la referència de la cançó en què figuren, perquè són simplement frases de l'obra de Raimon amb què només pretenc justificar una determinada conclusió.

el cant siga ja realitat. Si em mor, que les esperances siguen fets i que d'altres continuen el que nosaltres continuem).

D'altra banda, en gran part de les seues cançons, 'la nit' correspon a l'expressió simbòlica de la dictadura (*la nit, que llarga que és la nostra nit*), però també és una referència temporal carregada d'inquietud a causa, per exemple, de la imprevisible actuació de la policia (*i serenament esperàvem que d'un moment a l'altre l'ascensor es parés al nostre pis. Ells arribarien de nit, n'èrem segurs*), per raó de les dificultats de la resistència contra l'opressió (*encara és forta la lluita i queda tant per fer*).

Per això, la missió del cantant consisteix a mantenir l'optimisme i a alertar sobre la falta de conscienciació i el desengany (*cante les esperances i plore la poca fe*), per la qual cosa caldrà lluitar (*lluitarem amb força, lluitarem amb tota la força*) per l'esperança de viure lliures i en pau.

El cantant no oculta els sentiments de soledat i de tristesa (*potser més sol, potser més trist que sempre*) que de tant en tant l'aclaparen, perquè *encara és forta la lluita i queda tant per fer*, per la qual cosa la unió, la manifestació i la resistència són fonamentals (*hem de sortir al carrer junts, molts, com més millor, si no volem perdre-ho tot*). Però també expressa la pura sensació de trobar-se sol enmig del desgavell urbà (*m'invente sol un amic per parlar, per recordar records, velles històries, per retrobar el que a ciutat es perd entre els neons, el tràfec i les boires*). Els moments d'introspecció que permeten aquests espais d'aïllament personal, propicien la descripció impressionista dels voltants (*el verd suau dels pins llepats de pluja, la justa llum que em fa palpar les hores, la veu del vent, oh música oblidada, el gust salat de la vida i la mar*).

Raimon no deixa de ser un solitari extraordinàriament solidari (*ben impregnat de soledat el meu cant vol ser plural*) que, amb tota generositat, desvetla aspectes de la seua intimitat (*vindrà el teu cos que suaument em poses en el meu cos quan ens sentim ben junts, i floriran millor que mai les roses: a poc a poc ens clouem com un puny*) (*al llit descansa nua la dona estimada. Tot el meu cos s'amara d'amor, de cel, de mar*) (*els teus pits són petits i plens, la teva pell és raïm*) que comparteix amb els destinataris de la seua obra, els quals passen així a posseir les seues cançons (*ara ja he cantat de tu, ara ja he cantat de mi, també he cantat de nosaltres, tot el que he dit ja és dels altres*), ja que, en definitiva, com ell mateix canta: *sol i acompanyat prove de ser útil amb cançons d'amor, amb cançons de lluita*.



LP *A Víctor Jara*, 1974.
Portada: Leopold Pomés

VICENT SANCHIS

A contravent

“Fou en una taverna de València, entre amics, vi i literatura”. D’aquesta manera començava el petit assaig –l’elegia, al capdavant– que Joan Fuster dedicava el 1963 a un fenomen incipient que es deia Ramon Pelegrero i que ja en aquells moments la vena artística o èpica d’Eliseu Climent havia decidit anomenar Raimon. El Pele estudiava a la facultat de Lletres, venia becat de Xàtiva, tenia una incipient sensibilitat social i artística, com alguns joves més de l’època –no gaires, considerant el percentatge que representaven sobre el total ressignat o còmplice–, i es guanyava parròquia i alguna garrofa interpretant cantautors francesos. Però contra la lògica del moment amarg del país, aquella criatura de vint-i-poquíssims anys havia decidit aportar al seu repertori una peça pròpia... en català. “Al vent” va ser la “clara energia” que va enlluernar i desconcertar gent tan entusiàsticament escèptica com el mateix Fuster.

Joan Fuster havia decidit assignar-se el paper de manxa persistent i atiadora de l’escassa brasa nacional que encara era capaç de generar el País Valencià. El sant pare de la pàtria, amb una bona fe tan infinita com la pròpia solvència intel·lectual, va promoure tota mena de personatges i iniciatives en favor de la dignificació i la recatalanització del país, i va haver de redactar tota mena de paperets i paperots, de cor o a contracor, reivindicant escriptors, artistes, intel·lectuals o actors de primera o enèsima fila. Mai, però, va fer un acte de fe tan decidit com en el cas de Raimon, al qual va dedicar, quan tot just tocava els vint-i-tres anys, un homenot literari dins el millor solc plaià. “Un do providencial, una xamba generosa”, proclamava referint-se al jove cantant, pagat i enlluernat per “haver tret la rifa”. Per la llengua, però no només per la llengua, perquè en Raimon hi havia un art “solvent” i “contudent”.

Però aleshores ni el mateix Fuster, que encara es pensava que aquella força acabaria desembocant en la mar de la docència i l’academicisme universitaris, havia entès bé la magnitud de la rifa. Encadenades amb “Al vent” –la cançó que el jove de Xàtiva interpretava a la València que estrenava, tristíssima, els seixanta– van arribar-ne moltes altres. I després dels crits contra la ressignació i el silenci, expressions bellíssimes d’amor o perplexitat d’un art singular de gran poeta. Pocs cantants –o cantautors, amb el permís de Raimon– en aquest país i aquests anys han deixat a la memòria expressions que facen l’alçada de “Com un puny”. Ningú, absolutament ningú, en aquest ecosistema tan degradat



Cantant per als treballadors d'El Correo Catalán, 1963.

Foto cedida pel diari Avui

nostre, ha estat capaç de musicar amb una solvència inigualable Ausiàs March o Salvador Espriu, que no serien March ni Espriu sense Raimon.

Aquest art i aquest encert serien “una rifa” en un paratge erm i hostil com els Països Catalans del franquisme que es buscava homologat amb Occident executant sentències de morts fins al darrer moment, però arriben a la categoria de miracle si es consideren les pròpies misèries del país combinades amb les imposades pel context històric i geogràfic. Va ser una “xamba” que Raimon compongués “Al vent” l’any 59 “en valencià”. “En què l’havia de fer, si no?”, replica ell, convençut de pertànyer a l’espècie humana sense intervenció divina. La ingenuïtat de la pregunta porta implícita la resposta. Però Raimon era “una altra cosa”, més extraordinària encara que la bola amb el número de la grossa. I deu ser aquesta excepcionalitat la que li ha permès no cansar-se’n. N’ha tingut motiu continuat. Encara en té i segurament en tindrà fins que la biologia li doblegue la voluntat. Perquè Raimon va cantar contra el règim, les complicitats i les covardies de la societat valencianocatalana del

franquisme i després ha hagut de continuar cantant, sense el franquisme, contra les complicitats i les covardies perdurables de la mateixa societat. Als 18 anys es va estrenar al vent i després ha hagut de continuar, per continuar, a contravent. Contra tots els vents.

Aquesta voluntat també extraordinària de persistència queda poc o molt negligida en tots els treballs amb presumpció literària o periodística que li dediquen. Fa lleig assumir les pròpies lletjors. És trist, per exemple, proclamar i acceptar que, una vegada mort el general, la voluntat dels nous dirigents polítics, de les noves administracions ja amb tel democràtic, d'alguns companys d'ofici, dels representants d'alguns companys d'ofici i de molta premsa fins aquell moment còmplice, va ser la de beatificar-lo i retirar-lo. Perquè Raimon havia complert una missió "històrica" i la "xamba" ja no era necessària. Perquè el treball de Raimon podia mantenir en l'evidència que moltes actituds i molts fets ni canviaven ni milloraven. Perquè "el fenomen" ja no tenia sentit i calia emmudir "el crit" i reconduir "la força" al pavelló dels honors arxivats.

La llista de misèries que el cantant podria desgranar d'aquells anys i dels que han vingut després donaria per a una nova antologia. En temps de llibertat que haurien de permetre la reflexió serena i la formació dels criteris personals sense coaccions, ¿quanta gent s'ha preguntat –i ha denunciat– el boicot continu de tots els mitjans de comunicació al treball dels creadors que no han cedit a les tendències del moment? Si els intèrprets o els grups de la nova "cançó lleugera" –com s'estimava de dir-ne Fuster– interpretada en català les passen ben magres per aconseguir el mínim oxigen fins i tot en els mitjans de comunicació públics, ¿què passa amb aquells que han mantingut posicions personals i artístiques "diferents"? ¿Amb aquells que ni tan sols s'han resignat a acceptar els gustos que han anat marcant les modes i els moments?

Raimon en podria parlar molt. Ho fa quan es deixa anar entre amics. Per això cal aprofitar l'espai i l'oportunitat que donen els homenatges per no permetre que la veneració deixi pas a la momificació interessada. En aquest país hi ha moltes actituds que no han estat a l'alçada. Actituds que no arriben precisament d'aquells que voldrien tractar la seua llengua com un au de corral o que tot l'art foren amables estatuets de Lladró. Els pitjors silencis i les pitjors hostilitats Raimon els ha patits i els pateix dels qui se'n proclamen amics o partidaris. Ells deuen saber per què ho fan. En tot cas, cinquanta anys després d'"Al vent" ha arribat el moment d'afirmar fort i clar que hem maltractat el destí i que no ens mereixem aquella "xamba", amb el permís del sant pare Fuster.

A black and white photograph of an elderly man with short, light-colored hair, looking down and slightly to the left. He is wearing a dark, vertically striped shirt. The lighting is dramatic, highlighting his face and hands against a dark background. The name "RAIMON" is overlaid in large, bold, red capital letters across the middle of the image.

RAIMON

MANUEL VICENT

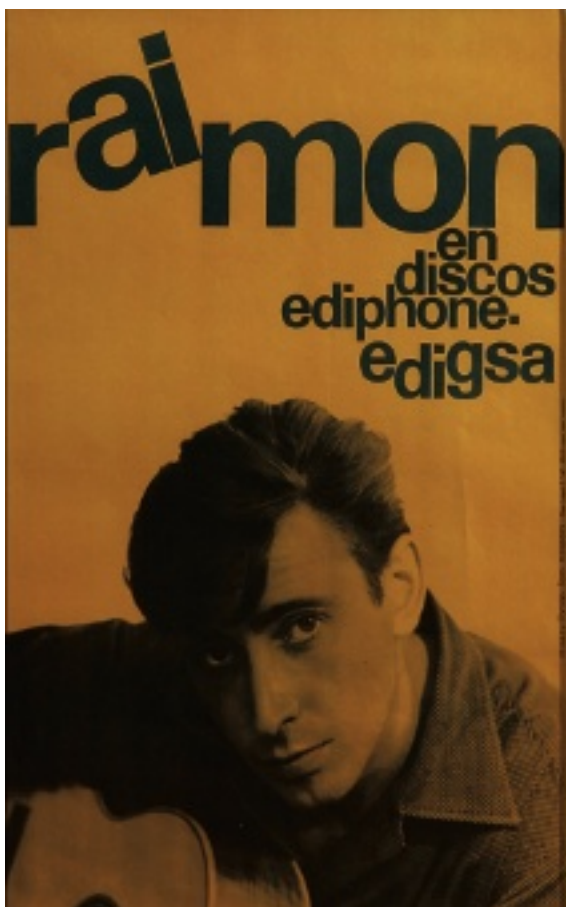
Cinquanta anys no són res

Es compleix enguany, 2009, el cinquantenari d'aquell moment en què un estudiant de Filosofia i Lletres de la Facultat de València, armat amb una guitarra, va deixar de cantar per als amics «Les fulles mortes» i altres lèngüides melodies estrangeres llançant caramels per la boca, entrà amb fúria a l'erm de la seua pròpia llengua i va compondre la cançó «Al vent», de la qual ja no s'ha desempallegat. Dos anys després, aquesta cançó, que tingué un recorregut interior per les festes privades, va saltar a l'aire per primera vegada a través d'un contracte formal de 40 duros, a la taverna literària Casa Pedro, en un carreró a l'esquena de la plaça de Rodrigo Botet, a València. Va ser el 1961, amb Joan Fuster, Vicent Ventura i Andreu Alfaro de testimonis i, alhora, de padrins.

Torne a dir una altra vegada el que tantes vegades he escrit d'aquest artista. Per més que Raimon intente espolsar-se el Gran Fantasma de la Dictadura i demane contínuament ajuda als clàssics Ausiàs March, Roís de Corella, Jordi de Sant Jordi i altres poetes del segle xv, foscos o galants, no aconseguirà que el públic de cabells blanquinosos oblidi que durant la seua primera època va ser un cantant combatiu, l'efígie irada de la resistència antifranquista, camisa blanca, pantalons negres i una guitarra que tenia sis cordes i una més, la que li servia d'arma. Des d'aquell moment la cançó «Al vent» sonarà sempre al final de qualsevol concert demanada a crits per la gent.

Quan algú es converteix en un símbol ha d'alçar-se cada dia del llit amb l'estàtua pròpia sobre el cap i amb l'obligació de passejar-la pel carrer ja per tota la vida. Encara que la majoria se sentiria feliç sent el pedestal de si mateix, inclosos els coloms que el deixen empastifat, no és aquest el cas de Raimon que, sense renunciar-hi en absolut, porta com una pesada càrrega el fet de ser ja una obligada referència històrica. No està disposat a saludar els amics donant-los una mà de marbre de Carrara. Hi ha qui ho fa amb menys glòria.

No puc imaginar Raimon passejant per les Rambles de Barcelona satisfet de rebre cada cent passos l'abraçada de qualsevol progre de cabells blancs que li parla de batalles passades. Potser altres personatges menys energètics aguanten amb gust aquest martiri de la nostàlgia; en canvi, cada estiu veig Raimon a sa casa penjada al penya-segat del cap de la Nau a Xàbia amb aquella guitarra, que abans era rabiosa i avui és temperada, en silenci, percebent ara sons de mar, vols de cormorans, matisos de llum malva posats en les pàgines de versos



Primer cartell
de Raimon, 1963
Foto: O. Maspons

renaixentistes catalans que
després seran melodies.

Des del principi, Raimon
va obrir dos fronts de
guerra. Lluità contra la
dictadura cantant lletres
colèriques i alhora va
voler expressar els seus
sentiments en la llengua
catalana del seu país com
un fet normal, i els dos
propòsits, que s'unien sota
els gasos lacrimògens quan
els guàrdies dissolien els
seus concerts, pertanyien
a un únic combat. En
arribar la democràcia ja
no tenien sentit aquells

crits d'ira contra les pistoles, sobretot si algunes pistoles després havien canviat de mans, i les cançons de protesta que corejava el públic com una forma d'exorcisme contra la tirania havien perdut la càrrega magnètica. Tot i que enmig de la seua música de combat Raimon, des del principi, treballà també unes lletres plenes de lirisme, això no obstant, aquells joves rojos de primera fila que després van ser subsecretaris, a mesura que envellien, només volien recordar la gola trencada del cantant amb un peu a l'estrep de la cadira de boga, la guitarra als braços arromangats i la grenya com la d'un gall de baralla. Raimon continuava cantant obstinadament en català sense concedir-se una sola caiguda i molt pocs percebien llavors que el so d'aquella llengua era el

segon flanc, i no per això el menys important, de la seua guerra particular.

De la mateixa manera que tots els seus infinits amics van prendre cafè amb García Lorca a l'estació d'Atocha la vesprada de juliol de 1936 que se n'anava a Granada i no hi ha cap escriptor, poeta o periodista que no visità Alberti a la via Garibaldi de Roma durant el seu exili i no trobaràs cap progressista que no haja estat a París al maig del 68, tampoc hi ha cap director general de dretes o d'esquerres que no haja presenciat el recital que va fer Raimon aquella mateixa data a la Facultat d'Econòmiques, els mateixos que uns anys després van encendre el foc de la resistència en el seu concert al pavelló del Real Madrid. Són cites històriques que serveixen de coartada a qualsevol que, després d'haver dut la jaqueta a la tintoreria, desitja prendre un bany de malenconia revolucionària.

Aquesta càrrega política, positiva o negativa, de Raimon no s'ha pogut desactivar després de molts anys de democràcia. Durant el recital de Las Ventas, al setembre de 1997, en memòria del regidor d'Ermua, Miguel Ángel Blanco, assassinat per ETA, quan aquell crim havia aglutinat per primera vegada tots els partits polítics d'Espanya i donà naturalesa a una nova joventut a les manifestacions de repulsa al carrer, heus ací que Raimon es va presentar amb el cor, la guitarra i la gola a la plaça de bous de Madrid per participar en aquell sentiment contra la violència. Quan va sonar el seu nom començà a xiular-lo una part del públic de la dreta de la caverna. No el van xiular per haver sigut un lluitador antifranquista. Aquells joves talossos potser no havien nascut quan Raimon cantava «Diguem no» o rememorava el llarg silenci de la repressió d'on venia. Van tractar de rebentar la seua actuació simplement en sentir les primeres paraules en català d'una cançó lírica, titulada «El País Basc». Continuava oberta la seua segona línia de combat per imposar una normalitat cultural, un front que en aquesta democràcia fins i tot està actiu, ple d'atacs i contraatacs. Al contrari, en la recent manifestació en favor de la Constitució i de l'Estatut a Sant Sebastià el públic va entonar «Al vent» de forma espontània com una bandera de llibertat enfront de la tirania dels violents.

A pesar de tot, cap cantant modern ha estat tan assistit de classicisme com Raimon. Ha cantat amb l'Orfeón Donostiarra, amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona davant de la façana de la catedral, ha sigut orlat per Joan Miró i Tàpies, biografat per Joan Fuster i per Josep Pla, adorat per Espriu, citat en discursos d'investidura a la Generalitat catalana. Ha recorregut amb èxit els





campus de les universitats d'Amèrica del Nord, ha sigut aplaudit al Japó i a tots els països d'Europa sota l'espècie d'artista compromès amb la cultura. No es pot eixir il·lès de la glòria després d'introduir tots els acords possibles entre els versos d'amor més críptics d'Ausiàs March, de l'obra d'art «Ves e vents» i d'alguns poemes tel·lúrics o irònics d'Espriu.

La major part de l'energia, l'ha usat Raimon en aquest segon front de la seua lluita. Aquella generació que en aquest país va obrir les portes de la llibertat és tributària d'aquest artista i cada vegada que té l'ocasió li demostra la seua admiració. Però em sembla que Raimon ha tingut sempre un ideal molt més profund que la lluita política. Amb tota probabilitat aquest cantant arribà carregat de lirisme als escenaris, disposat a transformar la seua llengua en vehicle de sensacions intenses i subtils de inspiració pròpia. Va ser l'opressió cultural davant d'aquest interès la que va convertir el cantant en un lluitador polític. Potser va pensar llavors: algun dia hi haurà llibertat a Espanya i Ausiàs March o Joan Timoneda o Espriu sonaran amb la meua veu als grans escenaris, i si per això cal fer caure el dictador, pose mà a l'obra, ací hi ha la meua gola i la meua guitarra.

El veig cada estiu al penya-segat de la Nau. Volen per baix els cormorans cap a la llum del cap de Moraira, que és malva. Hi ha una brisa de pins. Estem davant d'un vi i un formatge parmesà. Raimon fins i tot té intacta la capacitat de còlera o d'ironia que ell resol amb sonores riellades. Però de la seua integritat i desencant continuen naixent ara els mateixos acords íntims que no van aconseguir obrir-se camí enmig de la lluita política i que s'estan imposant entre un públic sense els cabells grisos en un món que està entre les potes dels cavalls. Aquest segon front dóna l'autèntic perfil de Raimon.

TRADUCCIONS AL CASTELLÀ

JUAN JULIÀ

Raimon

Pensar en Raimon es tatarrear mentalmente la canción “Al vent”, añorar el ímpetu de nuestra juventud, recordar la complejidad sociología de unos tiempos que no volverán. Escribir sobre Raimon es repetir el juego de palabras contenido en la misma palabra estética, “estética est ética”

Frente al ensimismamiento del arte por el arte que unos han defendido y otros han atacado a lo largo del s. xx, también han coexistido posiciones artísticas fuertemente comprometidas con su realidad histórica. Frente a la pureza del arte de los años cincuenta, los setenta fueron años de compromiso ideológico.

La música, por su inmaterialidad, por la conexión directa que establece con nosotros, ha sido considerada con propiedad como la más universal de las manifestaciones artísticas, también secularmente como la mas poderosa en términos expresivos. Esto suele ser especialmente durante los maravillosos años de nuestra juventud. ¿Quién no ha estado horas y horas con la música de fondo de sus vidas?

La Universidad Politécnica de Valencia está compuesta en su gran mayoría por estudiantes y en una pequeña proporción por profesores y personal de administración y servicios que a buen seguro no han olvidado aquellos años en los que las canciones de Raimon estaban presentes con su potencia juvenil, con la firma poética de los clásicos de nuestra lengua.

Para todos nosotros es un motivo de satisfacción rendir este modesto homenaje a la figura de Raimon y hacer presente la intemporalidad de determinadas canciones y de determinados valores.

Demasiadas veces se confunde clásico con antiguo. Antes por el contrario, algo verdaderamente clásico ha de ser intemporal, resistir sin mella el paso del tiempo, ser eternamente contemporáneo. 50 años después, somos muchos los que seguimos –como otros hicieron antes– afrontando el futuro con la energía vivificadora que transmite esa sensación fuerte y fresca del viento en nuestras caras, en nuestros cuerpos.

JOSÉ LUIS L. ARANGUREN

(Artículo reproducido en *Raimon. Disc antològic de les seves cançons*, 1964)

Es evidente el divorcio entre la cultura minoritaria –musical, pictórica, literaria, por ejemplo– y la sociedad de masas. La pintura tiende a hacerse pintura para pintores, la literatura, lectura de escritores, la música un universo autosuficiente, a medio camino entre el arte puro y la ciencia más rigurosa... Entretanto la masa parece condenada a absorber los estupefacientes sin calidad del cine comercial, de la televisión, de las revistas ilustradas.

Por otra parte y a modo de lotería, se establece otra distancia por virtud de la cual, un joven o una muchacha, elegidos al azar entre mil, son exaltados de repente, especialmente en el cine, a las alturas de las “estrellas”.

¿Pueden salvarse estas distancias? Raimon las está franqueando. Trae auténtica poesía a la vida de cada cual. Se sirve de un medio de comunicación de masas la canción de estilo moderno para, a través de ella y en ella, hacer “sentir” la significación profunda y social de la vida. Permaneciendo entre nosotros, sin querer elevarse por encima de los otros jóvenes, uno

más entre ellos, ha realizado la casi imposible tarea de fundir el ímpetu juvenil y la capacidad de hablar a las gentes en su propia lengua, con la poesía y con lo que casi me atrevería a llamar filosofía, no de los filósofos, gracias a Dios, sino de la vida misma. Una filosofía no escéptica y de vuelta, a lo Brassens, sino, en el fondo del dolor de vivir, llena de entusiasmo. Porque Raimon no es un “satisfecho”. Raimon levanta su voz frente a un mundo del que no queremos ser y echa a andar, cara y corazón al viento, desde su casi adolescencia, desde su soledad y desde su inocencia, hacia un mundo nuevo, desconocido y común, en busca de la luz, la paz y Dios.

Yo diría que Raimon contiene en sí una fuerza capaz de movilizar las dormidas energías de una gran parte de nuestra juventud, justamente porque pertenece por entero a ella, y porque, pudiendo “comunicar” con ella, es exigente, saber decir “no” a la injusticia, conocer y rechazar las manos que matan y las que mandan matar: y porque busca a tientas y a gritos, muchacho perdido en la noche de la moderna ciudad, una nueva salvación para todos. En suma, porque desde el fondo de sí mismo se pregunta a dónde va el hombre.

ÁLVARO CUNQUEIRO
(Artículo publicado en *Destino*)

Tristeses el nom

Alguna tarde de sábado voy a pasar un par de horas en la bodega de un amigo, y las más de las veces escuchamos un disco de Raimon. Empezamos por un disco de Alain Stivell en el que canta el arpa céltica, y el mar que devora el reino de Is, y quizá ponemos un poco de Vivaldi, pero al final casi siempre escuchamos el disco de Raimon. Canciones, viejas conocidas, algunos poemas de Espriu... Tan conocidas y de tan lejos, canciones vivas, que escuchamos con el vaso de vino en la mano, y que las vemos, lo mismo que alguna vez, a la caída de la tarde o al alba, podemos ver el viento libre que viene del mar. Esas canciones de Raimon forman ya parte de mi memoria espiritual, con otras canciones, canciones nuestras antiguas “las viejas canciones nunca mienten”, dice el refrán. Me alegró, pues, leer la pasada semana en DESTINO los artículos de Luján, de Francesc de Carreras y de Agustí Pons sobre Raimon, y las tres nuevas canciones raimonianas, “Tristeses el nom”, “Com una mà” y “Es veu”. Y al final de la primera estrofa de “Tristeses el nom” encuentro un verso, “tristeses triste”, que me recuerda otros que

yo tengo por los más hermosos que hayan sido dichos nunca. Emparejo “tristeses trista” con el “Bonjour, tristesse!”, de Paul Eluard, y con aquel verso de uno de los primeros franciscanos, Jacopone da Todi, que a mí me parece estar acariciando la cabeza de la madre miseria, de la inmensa pobreza de los siglos y de las gentes, frío, hambre y silencio, mientras exclama: “Povertade, poverella!”, ¡Pobreza, pobrecita! Alguien dijo que era uno de los más misteriosos y aterradores versos del mundo. “Tristeses trista” es de esta calidad, del reconocimiento más profundo del rostro y del corazón de la vida.

(Vigo, 1975)

SALVADOR ESPRIU
(Artículo reproducido en *Raimon. Totes les cançons*, 1981)

Raimon y sus creaciones poemáticas

Hace un par de meses, Raimon y Eliseu Climent vinieron a verme a mi aséptico despacho. No conocía al segundo, que cargaba con un impresionante montón de libros editados por él para regalármelos: muchas gracias, los he leído todos. Me quedé estupefacto ante tal montaña de libros, por lo que suponía

de fe, de rigor, de esfuerzo, de lucha y de sacrificio. El hombre me resultó muy simpático, y se inició una amistad que adivino duradera.

Raimon y Climent me hablaron en el catalán de su tierra de origen. Yo les respondía en mi valenciano natal. Como todo el mundo sabe, o debería saber, son dos lenguas en absoluto diferentes, tanto, que nos parecieron, con viva sorpresa, idénticas. Nos entendimos sin la ayuda de intérpretes, y yo, que para apuntalar mi permanente tedio pedanteo cuando me conviene, me recité calladamente, para no vulnerar la austera susceptibilidad antimetafísica de mis ortodoxos interlocutores, algunos versículos solemnes. Sin ni la más leve sospecha del riesgo que habían corrido si me hubiese permitido espetar la cita a los buenos muchachos, se fueron después de un largo rato de agradable e informal conversación. Entonces, al repasarla desde mi mazmorra, me encontré a mí mismo ocupado, incluso absorto, en el examen de la figura del presentador.

¿Cuántos años hace que le conozco, que les conozco, para mí inseparables el uno de la otra, a él y a Annalisa, su encantadora mujer, personificación del talento más sensato? ¿Diecisiete, dieciocho

años, quizá más? Ahora Raimon, más allá de la raya de los cuarenta, es un hombre de voz en absoluto alborotada, de lenguaje esmerado, sin pizca de afectación, comedido, discreto, sobrio en el gesto, ni tan solo un poco complaciente con su aureola, civilizado, lleno de cordura, un don que pasa inadvertido, por su rareza, en nuestros respectivos países, a rebosar de botarates. Pero creo que, muy joven, ya era todo eso sin, evidentemente, la aureola. Al menos tenía el firme propósito de pasar a ser lo que era, y lo ha ido cumpliendo paso a paso. Porque, además de una inteligencia dispuesta, Raimon posee una rectilínea y acerada voluntad. Raimon es todo un carácter.

Este hombre, intelectual, viajero, universitario, antiprimario, habría podido escoger el ejercicio profesoral de la historia, y no hay ningún motivo para que no llegue a ser una autoridad en esta disciplina, el día de mañana, cuando le apetezca. Las circunstancias le han llevado, sin embargo, a ejercer primero como personaje histórico.

Hasta ahora, Raimon se ha «realizado», con un enorme y merecidísimo éxito, como lo que en italiano llaman un *cantautore*, pero como un *cantautore* que no tiene nada que ver con ningún otro. Yo,

pobre de mí, no entiendo ni palabra del gran asunto tan embrollado que se esconde tras esta denominación, pero me atrevería a afirmar, sin temor a equivocarme, que Raimon, él solo un complejísimo fenómeno, se queda aparte de sus a menudo tan pretenciosos y aún más a menudo infelices colegas.

Dos hombres de una categoría que inspira mucho respeto, Joan Fuster y Manuel Sacristán, han dicho, y aparentemente con creces, todo lo que se podía decir sobre el «fenómeno Raimon». Mi documentadísimo amigo Jordi Garcia-Soler lo ha relacionado con el movimiento de la Nova Cançó y lo ha colocado, de una manera adecuada, en el lugar central que le corresponde dentro de este movimiento. Una multitud de comentarios, informaciones y análisis diversos se ha ido produciendo poco a poco, a lo largo de los años, y he aquí que Raimon, en su primera madurez, contempla ecuánime el revuelo, sin rechazarlo pero con los pies firmes en su sólida orilla, en la otra parte de un turbio e impetuoso río que vadea al paso de su coraje. Mira con una sonrisa el respetable simulacro pero no se identifica con él, señor de sí mismo, inalcanzable, después de cobijar en refugio seguro el núcleo intacto de su personalidad.

¿Quién es verdaderamente este hombre que ha alcanzado la plenitud, pero con la mitad de su vida por delante? Es incuestionable que la pregunta se puede formular, en principio, sobre todos y cada uno de nosotros, pero hoy debemos referirnos solo a él. Y renunciamos, al darnos cuenta de la vastedad de la interrogación y conscientes al mismo tiempo de nuestros límites, a contestarla. Le daremos, sin embargo, si no vueltas y más vueltas, atraídos por el sereno enigma, algún vuelo en zigzag, quizá con un estéril zumbido de abejorro.

Nos consta suficientemente lo que ha hecho. Si no hace más que otro, no es un hombre más que otro. La actividad de Raimon ha sido, y es, muy tenaz, importante, representativa. Y, por ella, ha pasado a ser, para un número incontable de admiradores, una leyenda. Raimon, sin embargo, no se ríe sino que afina su sonrisa, con un rictus cardenalicio italiano que le afina los carnosos labios. Y su autodomínio le exige detenerse por un momento en el camino, para aclararse ante sí mismo, para recapitular, reflexionar y retomar después, acto seguido, con renovado ímpetu, un impulso más ambicioso. En ese punto se sitúa, en ese punto le encontramos, y esa lúcida decisión suya constituye otro aspecto, uno de

los más fecundos y más sugerentes, de su constante aleccionamiento.

Se ha recordado, y con acierto, que Raimon partió de un grito. Tal vez el lenguaje nace de la interjección, proferida en un tono más o menos apagado o agudo, con valor de murmullo o de dolor, o de ira, amenaza o protesta. Me vienen a la memoria unas palabras de Ivo Andri sobre un «Urjammer», un lamento primigenio que se eleva en la noche, con reiteración y produciendo pavor, en un lugar y en una época muy precisos, como lo es también el ambiente de Raimon. Ni tan solo en su primera canción su grito es un gemido, una queja, cerrado y acabado en sí mismo, como el de una bestia salvaje y herida de muerte, sino un clamor abierto al viento, contra el viento, un clamor poderoso y contenido a la vez, que acude, para dilatarse, para difundirse, al amparo de una conjunción adversativa y busca, desde ella, un inicio discursivo que conduzca, con algunas vacilaciones, por momentos a tientas, a una explicación. Alguien ha señalado que es inevitable, en el habla cotidiana, que cualquier objeto de conocimiento tenga una significación. Desde 1959 hasta este preciso momento, todas las canciones que Raimon produce, editadas o no, se alejan cada vez más del discutible canto inicial y son cada vez más intencionadas, expresamente

comprensibles, podemos aceptar que sencillas pero siempre elaboradas, incluso aventuraríamos que con una legítima malicia, con un imperceptible guiño de sobrentendidos, aparejadas y dirigidas al fin que se propone y que siempre consigue. No, la queja de Raimon ni por un instante fue ni es un «Urjammer». El «grito» vibra tan solo en su voz, reside en el secreto del estilo de su canto, tan peculiar, por no calificarlo de único. Incluso es un «grito» del que Raimon en todo momento es el dueño, un grito que Raimon gobierna con la máxima eficacia. ¿Comediante? ¿Y quién no representa, a gusto o a disgusto, en este grotesco, histriónico, hipócrita valle de lágrimas? Bien, comediante. ¿O por qué no un completísimo artista?

Y yo no le regatearía en absoluto el título de poeta. Se negligé con demasiada sórdida frecuencia que es lícito «decir» la poesía de muchas maneras. Incluso ciñéndonos a sus acepciones más admitidas, más agradecidas, al fin y al cabo más cómodas, ¿cómo no percibir un temblor de «lírica savia», de poesía refinada, en todas y cada una de sus canciones?

«Però nosaltres – al vent.» «En la terra, serem.» Se pregunta dónde irá la piedra lanzada para incluir, en su carrera parabólica, el grave o fútil destino del hombre. Declara que solo

queda la muerte cuando nos alcanza su flecha, que «a colps» morimos la vida. Y todos nosotros hemos visto que han hecho callar a muchos hombres llenos de razón. Por suerte, en esta hora feliz permiten parlotear a todo el mundo hasta el barullo, pero sospechamos que las voces y las opiniones se observan y se anotan en unas benévolas y muy minuciosas listas, guardadas en carpetas en policíacas escuelas estatales y en otras, también policíacas, que con sorna se autocalifican como libres. Y todo el mundo contento.

Las preguntas de «Disset anys», tan directas, no desencadenarán la hilaridad de nadie, y las espoleadas almas sucias no las combatirán más que con deyecciones de risitas de conejillo de Indias. La noche es larga —y es una noche vieja—, o envejecida, al acercarse la muerte al poeta, sumergido en su soledad. En estas palabras le acompañarían varios nombres egregios de la literatura universal.

Creo que en ella es válida, en cuanto a la letra, la «Cançó de les mans». En la siguiente, proclama las esperanzas y llora la poca fe. ¿Hemos añadido un poco más, nos ha crecido aunque sea en un escrúpulo, desde que Raimon así lo señalaba? Más adelante, recalca que la vida parece extraña y la muerte es esperada, pero lo dice «en términos generales», evita amoldarse

o refugiarse en estas «cogitaciones». Al contrario, desea un triunfo en la continuidad del trabajo y lo subraya en un rotundo canto a la vida.

Sigue una delicada canción de amor: es en un «tú» femenino con el que el poeta ama al mundo. Y el tema amoroso se reafirma en la canción inmediata, uno de los aciertos capitales del escritor, y se sigue con insistencia, pero con más contención, en «Si un dia vols», y de una manera más matizada, tal vez púdicamente dolorosa, en «No sé com».

¿A quién no ha conmovido, con una emoción auténtica, la «Cançó de la mare»? Es ella, su madre, que vive en el Carrer Blanc, en Xàtiva, que vivió siempre allí, casi hasta la fecha. Nosotros tuvimos el privilegio de saludar en su casa a esta señora, por suerte, mientras la mencionamos, sin más achaques que los de la edad. Por encima del Carrer Blanc se encuentra el castillo, con muchos fantasmas de prisioneros en su vasto recinto en escombros, entre ellos espectros con tantas desdichas a las espaldas que propiciaron que se nos secasen las efusiones lacrimales, desde nuestra lejana adolescencia y para siempre. Frente a la calle se extiende la ciudad, tan antigua, con superabundancia de hijos ilustres. Los primeros Borgia con cara y ojos, olvidadas las raíces aragonesas, dialogaban en Xàtiva,

con el demonio y con la Virgen, con una imparcial devoción alternada, en purísimo catalán. Nos imaginamos los dobles candorosos coloquios, en cuyo umbral sin embargo nos detenemos, con el delicado Raimon. Prevemos que él, al estrenarse un día u otro como historiador, instruido en aquellas y en otras conversaciones, se irá consagrando en una extensa obra de investigación creadora, si exhaustivos rastreadores coterráneos, con los trucos electronicocomputocibernéticos de los opulentos y regalados jesuitas de Los Ángeles, no le cierran el paso. Es mucho lo que Raimon debe a Xàtiva, pero es tanto por lo menos lo que ya debe la extraordinaria ciudad a este otro hijo suyo cauteloso y singular.

Monótona, en el temor, la lluvia de la «Cançó del que es queda», y por Raimon nos enteramos que la noche, cuando se abre como un viejo armario, nos trae la canción. En una hora nocturna, el poeta confiesa que escribe unos tristes versos inhábiles, una afirmación de modestia y de desánimo, una declaración que nosotros no compartimos.

El hombre al que han dejado solo, sin consuelo, mueve al grito a Raimon, los pájaros o las flores no le tientan, qué cosas. Al girar página, leemos en el cancionero un testimonio, muy benigno, de la clase de orden

que, impuesto por el dulce jolgorio de unas armas de juguete, obsequio de unos reyes magos, reinaba, sin vestigios de mordazas, sobre las palmas palmitas de nuestra cómplice conciencia nacional, cuando Raimon nació. A continuación, un cántico, espléndido, de ensalzamiento del País Vasco, ese país que tanto amamos, por desgracia hoy despeñado en la tragedia. Otra canción, no menos lograda, se inspira en cuatro ríos de sangre, y nosotros, piadosos, borramos sus nombres, para que los distraídos no los confundan con los edénicos. Detestamos el triunfalismo, depredador al acecho.

El poeta se obsesiona por las ambigüedades de la paz, que a menudo «sabe» a muerte, a cobardía y a vileza. También le obsesionan las del miedo, contra el que lucha terco, tanto, que lo trasciende siguiendo el curso de la oculta corriente de la ironía. Cuando mana el agua, convertida en fuente, el murmullo de su discurrir predica que el miedo es un lujo que nos será prohibido para siempre. Después, más allá de una canción sobre una ausencia, envuelta con una niebla de angustia, descansamos en «T'ho devia», muy celebrada por Manuel Sacristán. Este poema y «Com un puny», ambos de 1973, eran, hasta entonces, los más bien resueltos y más perfectos de Raimon, desde un punto de vista

estrictamente formal. Entre uno y otro, doce poemas más, de alcance muy diverso, pero ninguno sin sustancia, o gratuito, o manipulado «para entretenernos un poco». De entre ellos, quizá elegiríamos el que se dedica a Joan Miró. Cerraba la primera colección de Raimon, integrada por cuarenta y tres poemas, una laudatoria y loable composición, en la que alude a un viejo amigo y a una lucha común, compartida. Raimon ha conocido al amigo, a pesar del transcurrir de los años, «sempre igual com ara».

Ampliado el libro en 1976, acogía cinco unidades poemáticas más, dos de ellas muy dignas y otras tres, «Tristeses el nom», «Com una mà» y «Jo vinc d'un silenci», magníficas, modélicas, habiendo superado Raimon con creces, a nuestro criterio, los propios hitos anteriores.

Y aún contaremos, en dos *long plays* más tardíos, el último de 1979, doce aportaciones más del incansable artista, ninguna de ellas vulgar y algunas preciosas, o escalofriantes, o patéticas, o todo eso al mismo tiempo, como por ejemplo «Un lleu tel d'humitat», «L'única seguretat», «L'última llum», «Als matins a ciutat», «Perquè ningú no em contarà els seus somnis», de una notabilísimo aliento, y la muy curiosa «Y després de creure tant». Sesenta canciones

propias, si no nos equivocamos, en veinte años, sesenta canciones nada anodinas y muchas de ellas de un rango ante el cual se han inclinado todos los públicos de este planeta, taciturno o bullicioso, no es un balance esperanzador para el hambre de nuestros cocodrilos en ayuno, a régimen estricto de gimoteante envidia. De este banquete no probarán bocado. Mi más sentido pésame.

Íntima coherencia de Raimon. Él ha sido siempre fiel a una lengua, a un país, a su sangre, a su gente, a unos ideales no nebulosos, sino muy nítidos. Pero no ha sido ni quiere ser «hombre de partido», porque su pensamiento es demasiado amplio, honesto y libre. Desde esta amplitud de sensibilidad y de cultura, Raimon ha «servido» y ha cantado continuamente al grandioso clásico catalán Ausiàs March y también al resto de no tan encumbrados clásicos Anselm Turmeda, Jordi de Sant Jordi, Valeri Fuster, Joan Roís de Corella y Joan Timoneda, que utilizaron el mismo medio idiomático de March y provenían de los mismos aldeaños. Ha interpretado, además, a algún forastero, como por ejemplo el blando, cándido, ingenuo maestro valenciano Pere Quart. Y a otro, no maestro sino aprendiz, pero también valenciano, que no nombro porque estoy reñido con él sin arreglo posible.

Raimon, un fenómeno complejísimo. Raimon, anticonvencional, inquietante, insólito, ejemplar. Raimon, ¿un «clásico»? Por su rectitud ética, sí. Por la excelencia y por la más que probable perdurabilidad de su arte, también. ¿En el sentido de «normativo»? Yo creo que no, porque es inimitable e irrepetible. Que los jóvenes lo estudien y que lo tengan presente como piedra de toque, para que midan con él, por las reglas del juego del contraste, sus facultades y sus fuerzas. Pero que no lo quieran «continuar», porque no lo conseguirían, que no lo quieran «embestir», porque se estrellarían. Solo él se puede «continuar», y he aquí el porqué de su paro, momentáneo, en mitad de su camino. Necesita reunir y ordenar la obra ultimada, y Raimon se entrega resolutamente a esta labor, sin escatimar esfuerzos. Pero no enmudece. Que ni los generosos altruistas saurios ni tampoco los lentísimos quelonios adeptos a los coros de la pirueta del jilguero se apresuren a frotarse las manos: Raimon no enmudece, y se lo hago saber para mantenerlos tanto en un higiénico gimoteo como en la sana alegría del muy nuestro la la la. Aunque asumí a laudes que «nunca es tarde para una buena resolución», Raimon ha tomado esta, la de un reposo apropiado, sin embargo muy relativo, por adelantado, en un

oportuno rellano de la escalera de su tiempo. Horacianamente dotado de un juicio sutil para discernir las artes, Raimon identifica su expresión particular con su propia vida, a través del alambique de la razón, no socarrona pero sí distanciada, ajena a la confusión de las pasiones y a las trampas de los sentimientos superfluos. Y se comporta así, tal como corresponde a un hombre que ha asumido, decente y responsable, la representación de un muy difícil papel, dentro del marco equívoco del teatrino, de prueba pero no de ensayo, de esta nuestra existencia atolondrada y breve.

(Barcelona, julio de 1981)

JOAN FUSTER

(Artículo reproducido en *Raimon. Totes les cançons*, 1981)

Presentación

1
Veinte años son veinte años: muchos. Y más si los contamos seguidos y fecundos en una dirección de trabajo creador. De hecho, son toda una vida o, al menos, una gran parte de vida, que, aplicada tenazmente al propósito de realizarse a través del esfuerzo lúcido y difícil, bien merece una recapitulación provisional. La primera canción de Raimon data de 1959. Era —es— «Al vent». ¿Cuántas

canciones han venido después? Hoy quiere reunir las en este álbum, en nuevas versiones, tal vez definitivas. Nos encontramos, pues, con unas «obras completas», No «completas», por supuesto. Raimon aún nos debe más, y tendrá tiempo y voluntad para continuarlas, para aumentarlas, para ensanchar su evolución o intentar vías distintas. Es cosa suya, y es esperanza nuestra. Sin embargo, los veinte años pasados ya los puede mirar con la sólida convicción de haber cubierto una trayectoria estética y —¿por qué no?— política tan coherente como sugestiva. Con orgullo y todo. Y nosotros, el público...

Nosotros, el público, la «clientela» adicta o eventual, también lo necesitábamos. El mundo del disco se rige por unas leyes muy especiales, generalmente absurdas, y sobre todo aquí, en los Países Catalanes. ¿Cómo encontrar, hoy, esta o aquella grabación de Raimon, que ahora nos gustaría escuchar? A unos, por ejemplo, para rescatar en la memoria unas emociones lejanas; a otros, para descubrir los orígenes o los avatares de una figura casi legendaria de la lucha por las grandes reivindicaciones elementales; a todo el mundo, por la sencillísima operación de escuchar y volver a escuchar unas canciones espléndidas. La presente edición nos permite recuperar unas referencias

básicas: en su esfera, y en la nuestra, Raimon es un «clásico», ha pasado a ser un «clásico». ¿Parece exagerado el adjetivo? Personalmente, no creo que lo sea. Un clásico «vivo», afortunadamente. En las coordenadas culturales catalanas, y justo en los veinte años que cancelamos, un *cantautore* siempre fue algo más que un *cantautore*.

Hoy, hay gente que lo olvida: gente que, procedente del campo de la cultura y del inacabado combate civil, debería ser la más obligada a retenerlo. Y olvida que, si determinadas condiciones aparentemente «objetivas» han cambiado desde la muerte de Franco, la situación general no ha dejado de ser precaria, e incluso más precaria que nunca, si hacemos el planteamiento como es debido, descarnado e implacable. El fenómeno de la Nova Cançó, del que sin embargo Raimon fue una excrecencia insólita, constituyó un fermento útil, de un alcance popular restringido si se quiere, pero superior al de los libros y las revistas de élite y al de las propias publicaciones de apetencia mayoritaria y ahogadas en la clandestinidad, y ahora queda prácticamente extinto. ¿Qué ha pasado? No entra en mis cálculos analizar el problema en estos papeles. Las causas de la crisis son tantas y tan complejas que ni tan siquiera me atrevo a insinuar una conjetura. Atribuir todas las

culpas a cualquier conjuración de multinacionales discotequeras no sería satisfactorio.

De cualquier manera, el antifranquismo catalán, en lo que tenía de cierto y de activo, no se explicaría sin la contribución excitante de los cantantes. La constante represión de que fueron víctimas indica suficientemente que la dictadura intuía —sabía— con qué peligro se enfrentaba. No estoy nada seguro de que las cosas hayan cambiado tanto como para que podamos renunciar a un arma experimentada y fluida. El franquismo no ha sido vencido, ni apenas desplazado, y el episodio del 23 de febrero y las subsiguientes claudicaciones deberían ponernos alerta con respecto a veleidades tenebrosas. Por decirlo rápidamente: ¿es que el «Diguem no!» ha perdido vigencia? La pregunta no es inocente. ¿Y «D'un temps, d'un país»? ¿Y...? Se engañaría quien creyese lo contrario.

Lo malo es que o se engañan o nos quieren engañar. Cuando, a veces, oigo comentarios como «¡Eso ya está superado!» o «En este momento es pura demagogia», pienso que quizá vivamos cegados por una oscura confabulación de connivencias y de estupidez. Ahora volvería a ser higiénico y efectivo retomar canciones como «Diguem no!»,

como las otras, e implantarlas de nuevo en un contexto social que es a la vez el mismo y diferente, pero en el que el «grito» de Raimon se alza con sus virtudes originarias. En realidad, nunca había dejado de ser una admonición permanente. Él, Raimon, no ha sido el único: sí, el primero. Y él y todos los que, como él, erigieron en militancia el clamor por la libertad, por una libertad que no fuese un simulacro ultrajante sino una sincera propuesta revolucionaria, ¿han caducado? Más bien, ¿no parecen recién «estrenados»? Al menos, me lo parecen a mí.

Por otro lado, Raimon no es solamente el cantante «de protesta» que un día deslumbró a las modestas masas antifranquistas de los Países Catalanes, e incluso de fuera. Durante sus veinte años de «oficio», la «protesta» no lo podía ser todo: en definitiva, él, antes de «protestar», cantaba, y cantaba cuando «protestaba», y cantaba siempre. La canción, para Raimon, se convirtió en un vehículo expresivo de poesía. De la propia y de la de los otros. Un vehículo más expresivo que la propia poesía, al fin y al cabo. Porque la sacaba del papel impreso y la retornaba a la fuerza comunicativa de la música... Los veinte años recopilados en este álbum, en la suma final, son una vasta y reflexiva «acción» artística

sin precedentes entre nosotros. Los viejos trovadores debían contentarse con los juglares: Raimon disponía de micrófonos y altavoces, de discos, de cientos de miles de tocadiscos propicios...

2

Nació en Xàtiva en el año 40. Xàtiva es una ciudad venerable: de las más venerables del País Valenciano. Con mucha «historia». Quizá incluso con demasiada «historia». De todos modos, lo parieron en el Carrer Blanc, que está en las afueras, marginal al enjambre de papas, cardenales, obispos, aristócratas, teólogos y literatos que tanto ilustran el patriotismo municipal. Un poco más arriba del Carrer Blanc está el castillo, un castillo prisión, donde sufrió condena una cantidad insigne de gente. Al padre, carpintero de profesión, no le debían ilusionar mucho aquellos fantasmas. Era de la CNT. ¿O de Pablo Iglesias? No importa. Franco lo metió en otras prisiones, cuando acabó la Guerra Civil. Raimon —Ramon— fue un hijo tardío del matrimonio Pelegero-Sanchis. Para Raimon, probablemente, Xàtiva, su pueblo, no era la patria de los Borgia, ni la sombra del conde de Urgell, ni la del Encobert de las Germanías, ni el incendio punitivo de Felipe V. Cuando era un crío, Xàtiva era para él el Carrer Blanc: un vecindario humilde, de silenciosos y resignados trabajadores.

Fue un chico despierto, con buenas notas en la escuela. Con ayudas amables, becas oficiales y sacrificio familiar estudió el bachillerato, y después, en Valencia, la carrera de Filosofía y Letras. Su padre murió cuando Raimon aún era muy joven. Ha tenido —y tiene aún— una madre gloriosa: una mujer valiente e ingenua, que difícilmente podía comprender las veleidades intelectuales de su último hijo. En la Universidad, Ramon Pelegero i Sanchis fue un alumno aplicado y divertido. Tenía vocación de comediante, creo. La primera vez que le vi, y de lejos, debió de ser en 1959, cuando leía un poema de Ausiàs March, en un acto académico. Era un muchacho frágil, rubio, tímido. Eso sí: tenía una buena fonética. Y sabía leer versos medievales. Poco después corrió la voz que cantaba, y que incluso cantaba alguna canción —suya— en catalán. Un día le vimos cantar en público, y fue una sorpresa. Cantó «Al vent». ¿Era el año 60 o el 61? Mi memoria no es precisamente feliz. Es igual. Nos hicimos amigos, y los detalles de aquella peripecia ya los he contado en un libro.

Porque tan rápida fue la «ascensión» de Raimon como cantante, que en 1963 una editorial ya quería una «biografía» suya. En Valencia, entonces, «Al vent» nos hizo gracia. Los valencianos tendemos a ser

afables, pero también escépticos. En Barcelona, en cambio, el impacto fue sensacional. Actuó con un par de canciones —todo su repertorio— en una sesión del Fòrum Vergés, que es donde acudían los clientes de Els Setze Jutges y de la inicial Nova Cançó. El éxito inmediato de Raimon debió de ser por contraste: el grupo que, en el Principado, iniciaba la Nova Cançó cantaba con melopeas plácidas y con letras narrativas, y Raimon irrumpió con unos pulmones rurales, unas palabras sucintas y un acento dialectal imprevisto.

Y todo se aceleró enseguida. Entonces, la Nova Cançó eran Els Setze Jutges —que no llegaban a dieciséis—, un fraile y poco más. La mayoría derivaban de la canción francesa de tipo Brassens y, puestos a cantar, lo hacían con más buena fe que pericia. También Raimon se presentaba con una ingenua inexperiencia, pero les llevaba la ventaja de proferir «gritos» y de implantarse con una poesía abruptamente directa. Los otros, en Barcelona, ya tenían un público, el público que en aquella época podían tener, escaso y entusiasta, como era natural, dadas las circunstancias. De alguna manera, aquello se escuchaba con un «espíritu de resistencia», vinculado sobre todo a las ansiedades que la supervivencia del idioma

despertaba. Cuando Raimon se incorporó, la pequeña aventura de la Nova Cançó adquiriría un recurso de penetración popular complementario y, a la larga, infalible. No se le contemplaba como un cantante de *charme*: desde el primer día, él iba por otro lado, hacia otro lado. Con «Al vent» lo manifestaba... Una incipiente casa editorial de discos en catalán se apresuró a lanzar un *single* de Raimon. Fue en el 62, me parece. O en el 63. Ahora hace veinte años.

La etapa inicial de Raimon, como prácticamente la de todos los de la Nova Cançó, fue, a pesar de todo, difícil. Y mucho. La tentativa, de entrada, se encontraba con el gran obstáculo de no poder canalizarse a través de los medios regulares en el mundo del espectáculo. Cantar en catalán quedaba fuera de los circuitos del negocio, y había que acudir a las improvisaciones más heroicas, en locales deficientes o escondidos, y con unos honorarios mediocres. Raimon, por ejemplo, debió de plantearse pronto el problema de alguna clase de profesionalización como cantante, porque, en el fondo, eso, ejercer de «cantante», se le ofrecía como la oportunidad de ejercicio personal que probablemente una cátedra no le habría dado. Sin embargo, la progresiva aceptación popular de la «canción», poco a poco, suavizó los términos de esa angustia: al

menos, para Raimon y tres o cuatro más. Los cabezas de serie, que suele decirse. Si la Nova Cançó, si una «canción catalana», no ha llegado a formalizarse en tanto que ingrediente de reconscienciación nacional, tendría que buscarse la causa en profundas razones sociales.

Y no solamente era eso. Un par de ministerios de Madrid, valiéndose de la «censura» o alegando hipotéticas alteraciones del «orden público», se encarnizaron malignamente con la «cançó». Veían gérmenes de «separatismo» y la consideraban una insolencia «izquierdista», argumentos que servían para prohibiciones, multas, interrogatorios policíacos. Algunos de los animadores y de los peones de aquella furia dictatorial —el señor Fraga Iribarne, sin ir más lejos— hoy hacen elocuentes declamaciones «democráticas», con el afable asentimiento parlamentario de partidos que se autocalifican «de izquierdas». La vida es así, seguramente. Pero el mal que hicieron, que han hecho, que aún hacen, y más que harían si pudiesen, no podremos olvidarlo ni perdonarlo. Ellos castraron la «cançó»: intentaban castrar a toda la cultura catalana. Y les salió bastante bien. Aún no hemos, no digo superado, simplemente compensado, aquella criminal ofensiva. Y, para mayor inri, todo el mundo procura no hablar de ello.

Raimon no tardó en consolidar su nombre en los círculos internacionales donde convergían muchas «canciones» como la «canción catalana». En una de las pausas forzosas que le imponía el Gobierno español, saltó a París. El París de los cantantes, en definitiva, todavía era el Olympia, una sala que entonces condensaba un alto prestigio en la elección de los «artistas». Raimon fue uno de los primeros celtíberos, o el primero, que actuó en el Olympia. Después, Raimon ha cantado por todas partes: desde América del Norte hasta Japón, pasando por medio mundo. De esas actuaciones nos queda, como testimonio indicativo, una vasta discografía. Por supuesto que Raimon no es, ni podría ser, un cantante sujeto a la moda, supeditado a la moda. Ni es una curiosidad etnográfica: un catalán folclórico. En todas partes se ha presentado a pecho descubierto: como un «cantante» a secas, válido por sí mismo. Además, se presentaba como «catalán».

3

No sé si alguien que no sea catalanohablante podrá comprender qué es exactamente Raimon. Más aún: no sé si los catalanohablantes de hoy, al escuchar a Raimon, tendrán la misma «experiencia» que nosotros, contemporáneos de su epifanía. Había en juego muchos factores «extraestéticos»: marginales

al hecho estricto de una canción. O no marginales: esenciales. Y era el idioma, un idioma perseguido, estimado y deteriorado a la vez. Hablar en catalán, bajo la dictadura de Franco, ya implicaba fatalmente —e inconscientemente— una ira contra el régimen. Y si no una ira, al menos un desdén. La situación a la que nos abocaba el franquismo, con su estrategia represiva contra la lengua, producía como reacción un clima efusivo y al mismo tiempo desconcertado, en el cual podían adquirir entidad las más diversas y contradictorias propuestas de defensa. Un viejo verso del país decía: «Puix parla en català, Déu li'n don glòria!». Eso era notoriamente irracional. Pero también parecía inevitable. Los principios de la Nova Cançó tenían ahí sus raíces, y otras cosas más que, ahora, a distancia, ya solo sabríamos explicar por la carga emotiva que comportaban.

Un día, cantar públicamente en catalán se convirtió en una gallardía sin precedentes. Por otro lado, había en aquello, en el hecho de cantar en catalán, una posibilidad digamos «misional», susceptible de romper, de ir rompiendo poco a poco la costra de temor y de somnolencia que la dictadura había creado en torno al catalán. La canción tenía un alcance virtual mayoritario. A pesar de que estaba condenada a desarrollarse

en las catacumbas del fascismo, su proyección comprendía ya a sectores de la sociedad cada vez más amplios, y el disco la magnificó. De repente, se abría una alegría respiratoria. La letra impresa, restringida a la literatura más sofisticada o con ansias de serlo, tenía unos límites concretos; la canción los saltaba. El peligro aún era mínimo, pero en Madrid lo detectaron enseguida. Y, en este sentido, la incorporación de Raimon pesaba.

Els Setze Judges, hasta entonces, y, en bloque, siempre, habían dado cuerpo a una irritación mesocrática, típicamente barcelonesa, con poemas ligeramente sarcásticos, y se atenían a unos esquemas melódicos poco espectaculares, de modulación recitativa. Bien mirado, ellos fueron la «poesía realista» que, lanzada como programa entonces, no tuvo, en definitiva, más resultados, excepciones aparte. No se trataba precisamente de ningún «realismo socialista». Ni podía serlo. Raimon tampoco respondía al «dogma» estético postulado. Más bien se interfería con una insolencia inasimilable. Porque, al fin y al cabo, la «canción» no dejaba de ser «poesía», y, en el fondo, la única poesía que, si no era exactamente «social», por lo menos no era de «cenáculo». Todo eso se ha desvanecido piadosamente en la memoria de quienes lo vivimos. El saldo de la «poesía realista», en

catalán, fueron Els Setze Judges: el saldo positivo, quiero decir. Los futuros historiadores de la literatura catalana se negarán a reconocerlo.

Raimon empezó con «Al vent». «Al vent» y las sucesivas canciones, como «La pedra», como «A colps», nacían de una fermentación adolescente, no demasiado premeditada, y estallaban violentamente, por su propio carácter primario, en medio de la cálida y simpática tendencia «clase-media» de los cantantes de Barcelona. Involuntariamente, yo fui su primer exégeta, por razones de amistad, y dicen que definí aquello como «gritos metafísicos». Quizá sí; no me acuerdo. Pero eran «gritos» —otro estilo musical— y, sin duda, «metafísicos». «Al vent de déu, al vent del món...» «I qui sap l'home on anirà?...» La extracción social de Raimon, no precisamente pequeñoburguesa, y una experiencia familiar clara, le indujeron a plantearse «realistamente» su función de cantante. Y muy temprano. Serían el «Diguem no!», la «Cançó de les mans», el «D'un temps, d'un país»...

La fervorosa acogida que obtuvieron estas canciones de Raimon, mantenida hasta hoy, obliga a concluir que «daba en el clavo», y en un terreno palpitante de angustias colectivas. El grito perduraba: ahora el estilo del cantante, una ventaja

fónica o fonal que le privilegiaba en la Nova Cançó. Pero ya no era «metafísico». Raimon no tardó nada en asumir unas nociones evidentes del mundo, que le rodeaba —y «nosaltres no som d'eixe món!»—, y las traducía en palabras simples y lacerantes: el hambre, la sangre, el miedo, la libertad. La retórica era tan exclamativa como en «Al vent». Solo que Raimon había dejado de ser «metafísico» en sus canciones. No del todo: su querencia por Espriu lo desmentiría. Sin embargo, ¿quién no tiene una cierta querencia por Salvador Espriu y sus íntimas torturas ante la vida y la muerte? Es un resto «idealista». Pero ya nos lo perdonarán.

El hambre, la sangre, el miedo, y la libertad —la libertad debería ser la negación del hambre, de la sangre estúpidamente derramada, del miedo inclemente y cotidiano—, han sido constantes temáticas de la obra de Raimon. Y siguen vigentes. Cuando alguien promovió para Raimon la etiqueta de «la voz de un pueblo», tal vez decía más de lo que quería decir. Nacionalmente, sí; pero más que nacionalmente. *Pueblo*, en boca de Raimon, viene a ser lo que el jorobado de Gramsci llamaba *clases populares*. Y a partir de esta identificación con el «pueblo», con las «clases populares» —o, ¡ay!, «clases subalternas»—, las acusaciones de «populismo» o de

«demagogia» carecen de sentido. Hay que aceptarlas con el orgullo de una elección con todas sus consecuencias: si uno se decanta por el pueblo —por unas «clases»—, ¿por qué no ser «populista»? ¿por qué no «demagogo»?

4

«A l'any 40, quan jo vaig nàixer...» Era prácticamente el día después de la victoria de Franco. Raimon retendrá de su infancia la marca de la guerra. Él —en casa, en la calle, en la escuela— sufrió sus consecuencias dolorosas, y como él, toda una generación crecía cohibida por un desastre que no podía comprender. «Jo crec que tots, tots havíem perdut...» Será la generación que, poco a poco, tuvo que reflexionar sobre el fratricidio y negarse después a admitir la prolongación sorda, diaria, de la Dictadura, con unas decisiones nuevas. «No anirem al darrera d'antics tambors!», decía. La gente mayor, que había vivido las batallas y que vivía la represión en carne propia, tal vez no sabría nunca adoptar esa actitud: el tiempo, tan cruel, se encargaría de acorralarla en las añoranzas. Sí: todos habíamos perdido, pero algunos más que otros. Y, sobre todo, había que ver claro que «aquello» no se había acabado, no se acababa aún. Cuando Raimon lanzó al aire el grito del «Diguem no!» desde un resquicio impensable, cada

cual pudo identificarse, jóvenes y no tan jóvenes.

Porque la Guerra Civil no se había liquidado. Ni tan solo ahora, bien mirado. De cualquier manera, los estudiantes de Valencia, o de Barcelona, en la década de los 60, con unas asambleas inocentes, con alguna huelga esporádica, con una guitarra y una canción, se guisaban y se comían su revuelta. Raimon era entonces un estudiante, acababa la carrera, pasaba a ser un graduado sin trabajo. Justamente en mayo del 68, Raimon cantaba en Madrid. «Per unes quantes hores / ens vàrem sentir lliures, / i qui ha sentit la llibertat / té més forces per viure...» En París, simultáneamente, los chavales de La Sorbona se enzarzaron en una peripecia aparatosa. «¡La imaginación al poder!», gritaban. ¿Qué «imaginación» podíamos imaginar, aquí, nosotros, en aquel momento, situada en el «poder»? Ni en el «poder» ni en la «oposición». Nuestras urgencias eran a la vez más elementales y más realistas. «Per unes quantes hores...» Franco no era De Gaulle. Mejor dicho: el régimen de Franco era irrespirable, y De Gaulle funcionaba con las convenciones de la «democracia burguesa».

Si el Mayo —ahora con mayúscula— del 68 en París fue una «fiesta», y, al fin y al cabo, no fue sino una fiesta,

para nosotros fue un mes más: una rutina impotente, abrumada. «De ben lluny, de ben lluny, / arribaven totes les esperances...» Sí: de muy lejos las traíamos, como decía Raimon. Y eran más complejas. Más que las de París. La propia palabra *libertat* no sonaba igual en una parte y en la otra de los Pirineos. Aquello de «liberté, liberté chérie» no pertenecía al folclore local, por decirlo rápidamente. Es una lástima —histórica— que no fuera así, pero no era así. «I qui ha sentit la llibertat...» Incluso la módica libertad de cantar la libertad nos estaba prohibida: de cantarla o de oírla cantar. Y Raimon, inmediatamente después de «Al vent», ya replanteaba en sus versos la cuestión de la «libertat». Será una constante profunda de su obra, un tema que aparece aquí y allá con la vehemencia de las necesidades más agudamente vividas. No se trataba de un simple sentimiento ni de una abstracción teórica, sino de una fuerza de conciencia que surgía de la realidad cotidiana, de la angustia colectiva de entonces.

Un repaso de las letras de Raimon, asumidas como un conjunto unitario, nos ayudaría a ver que hay una continuidad segura en el desarrollo de las líneas de su actitud. Todo está ligado, a través de un proceso de meditaciones escrupulosas. No nos debe despistar

la elementalidad rotunda de la formulación: al fin y al cabo, Raimon escribe —canta— «canciones», y las canciones, por íntima exigencia de su alcance multitudinario, no pueden demorarse en filigranas sociológicas. Lo importante es el impacto inmediato, que solo puede producirse en términos esquemáticos y sugerentes a la vez. De todas formas, Raimon ha sabido introducir en cada canción referencias explícitas o implícitas que, relacionadas desde el origen, contribuyen a llevarnos a una conclusión global. Cuando Raimon habla —canta— de la libertad, esta libertad la vemos en seguida vinculada no solo a la represión policiaca y a sus resultados, como el miedo o la cárcel, sino así mismo incidiendo en un estrato de problemas previos, entre los que se encuentran, evidentemente, la lucha de clases y el esfuerzo por la emancipación nacional. ¿Qué libertad sería concebible, entre nosotros o en todo el mundo, si olvidásemos esas coordenadas?

«D'un temps que ja és un poc nostre / d'un país que ja anem fent...» Apropiarnos del «tiempo» y hacer un «país» son formas de hablar: lacerantes, además. Pero Raimon nos invita a pensar en la trama del mundo en el que nos vemos imbricados: en las contradicciones que conlleva y en las opciones que brinda.

Era su oferta, que no ha perdido mordiente. En aquellos años, los del tardofranquismo, todo el mundo lo aceptaba. Quizá lo aceptaba sin fijarse, lo que dio lugar a muchas ambigüedades. No era Raimon el único en puntualizarlo, ni tampoco las canciones fueron el camino más diáfano. Quizá aún no hemos salido de ese embrollo. Pero el hecho es que Raimon tuvo la lúcida habilidad de reunir en un solo mensaje una vivencia militante determinada. La única válida, aquí y entonces. Y clara. «No em mou al crit / ni ocells ni flors: / tu que treballes / de sol a sol...» Y el «país». Que ya no era la «patria» vaporosa y pirotécnica que nos habían legado los nacionalismos románticos: el «país» era una gente y su geografía, una sociedad, y una lengua, y una afirmación posible de hombres entre los hombres.

Raimon, tácitamente, lo enunciaba ya en 1963 con el «Diguem no!», una de sus canciones más populares *et pour cause!* Todo el antifranquismo posible quedaba condensado en ella, y en catalán. Traducido a cualquier otro idioma, bajo cualquier dictadura, el «Diguem no!» habría tenido idéntica validez, y la tendrá. En cualquier caso, el «Diguem no!» condensaba una confusa acumulación de aspiraciones «revolucionarias» imperiosas, y no resueltas. Durante años, entre nosotros, oír cantar o

cantar el «Diguem no!» equivalía a una suma subconsciente —o no— de «La Marsellesa», de «La Internacional» y de «Els segadors». La canción suplía al himno inexistente, Raimon no la había pensado como un himno, pero sus auditorios tendían a corearla. El «Diguem no!», lejos de ser una reliquia del antifranquismo, un fragmento de lucha nostálgica, no ha decaído en vigencias ni en seducción: las amenazas contra las que se erigía son difíciles de erradicar de una sociedad como la nuestra, y, si bien se mira, aún no han perdido el aire siniestro que tuvieron en el pasado.

5

¿De dónde sale Raimon? Hay en sus canciones un poso ideológico que se hace ostensible enseguida y que no engaña a nadie. Podemos suponer su origen, desde las raíces familiares —medio libertarias, medio socialistas— hasta las lecturas de una inquieta adolescencia y, después, su maduración a lo largo de un proceso de análisis personales y contrastados sobre los hechos de cada día, tan turbios. Raimon es un «intelectual». Sin embargo, su formación no coincidía con los esquemas mesocráticos que condicionaban a la mayoría de los universitarios de su generación. Las experiencias domésticas —un padre en la cárcel, angustias económicas, la miseria fosforescente a su alrededor— le

aportaban un contrapeso de «realismo» vigoroso. Y tenía que abrirle los ojos de un modo inmediato a los problemas de fondo. Podría haber caído en la trampa de una decisión sectaria. La esquivó. ¿Gracias a Gramsci? Una de las vías de introducción de Gramsci en los Países Catalanes ha sido Raimon, y todo el mundo lo sabe: lo sabemos, sobre todo, los que nos beneficiamos. Y eso ya es bastante significativo: la mención teórica.

Pero quizá ahora no hace falta afinar tanto. La traducción taxativa y en términos expeditos que de él hacía con la letra de sus canciones nos remite a una premisa radical: la fe en el hombre. Decir «fe», si se quiere, es un recurso de estilo. Desde una óptica racionalista, se trata de una apuesta por «el hombre» de cara al futuro, de una confianza que se siente convincente —y convincente por convencida— después de asumida como conclusión doctrinal. El caso es que Raimon empieza proclamándola. Ya en el mismo «Al vent» inicial. Sí: nacer y vivir, ahora, es un «gran plor», una ley biológica. Raimon añadía un «pero»: «però nosaltres, al vent!...» La proclamación de la vida se convertía en el impulso de su elocuencia. «Per a la vida s'ha fet l'home, / i no per a la mort s'ha fet!» Vendrá la muerte, un día: el poeta lo sabe, y no es la cuestión. Se trata de levantar contra las fatalidades, auténticas o presuntas, el único valor seguro que tenemos: esta vida frágil,

desprovista de trascendencias y al mismo tiempo rica en previsiones.

«Cal viure com si res, / com si res fos etern...» Porque nada es eterno. Una invitación al *carpe diem*? Sí y no. Raimon ha sido muy púdico cuando expone en canción su peripecia individual. Tiene muchas canciones de amor: de un amor directo y carnalmente gratificado. Hay en sus primeros poemas observaciones versátiles de la «metafísica»: en «Som», en «La pedra», en «Si em mor», en «La nit», en... La muerte codificada e inflexible pesa sobre él como sobre cualquier otro humano, y humano es que sea así. Solo que, de momento, el amor desplaza a la muerte: la remite al único estadio inapelable, el del «ser-para-la-muerte». ¿No fluían, un poco retrasadas, en aquellos años, y entre nosotros, las reminiscencias del existencialismo? Más aún: la certeza de morir, de morirnos, de tener que morirnos cada uno por nuestra cuenta, es una evidencia que sería estúpido esquivar. «I la vida sembla estranya, / i la mort és esperada. / I quin és el temps, / i quin el sentit?», se pregunta. «Quin absurd descans!», dice todavía: descanso y absurdo.

Raimon hace compatible esta visión, o vivencia, de la dialéctica «vida/muerte» tal como es sentida espontáneamente, con otra concepción que, si no la contradice,

la supera. No es que se trate de una superación satisfactoria: intenta ser «racional». Cuando el poeta dice «yo» quiere decir y dice «nosotros». La vida y la muerte, entonces, adquieren una objetividad distinta. Los sociólogos, los economistas, los políticos, corren el peligro de reducir las a frecuencias estadísticamente cuantificables: y esto es así en Marx, en Keynes o en cualquier otro. Y deshumanizan la vida y deshumanizan la muerte. Pero con una salvedad: la muerte siempre es inhumana. No la podemos descartar en lo que supone de angustia, de absurdo —«absurd descans»—, de límite implacable. Sin embargo, la vida, esa pequeña vida que se nos concede, ¿es «vida»? No la tuya y la mía, la de nosotros y la de vosotros: la de todos. ¡La consumimos bajo la férula de tantas coacciones! Las económicas, en primer lugar; las sociales, tan engañosas y alienantes en una sociedad de clases; las intoxicaciones ideológicas que son su consecuencia... ¿Qué es vivir? ¿Qué podría ser vivir?

«Lliures i en pau», canta Raimon. ¿Y quien no asentaría? «Com si res fos etern», de entrada. ¿Qué «libertad» y qué «paz»? La hermosa ilusión de la poesía de Raimon se exalta contra las falsificaciones de la «libertad» y de la «paz» que nos administran desde los centros de poder a los que estamos mayoritariamente

sometidos. «Libertad» y «paz» son dos palabras que han funcionado en todas las épocas, y con resonancias encantadoras y encantatorias (si se me permite la diferencia semántica). ¿Qué «libertad», por lo tanto? Cuando Raimon elaboraba sus canciones, la autocracia procuraba hablar más de «paz» que de «libertad», ¡y con motivo! ¿Y qué «paz», en efecto? Raimon la señalaba con el dedo: «de vegades la pau / no és més que por.. / No és més que por». Y, ¡ay!, «fa gust de mort», y «és com un desert». «Tanca les boques / i lliga les mans»; es la «paz» que hemos sufrido. Como tantas otras «paces» que registra la historia. Es una paz de cementerios, de prisiones, de mordazas. La otra paz, la «paz» que clama la voz de Raimon sería otra. Las «paces» oficiales, a lo sumo, «només et deixen les cames per fugir...» Para huir hacia una libertad que aún tenemos que inventar y no sabemos cómo.

Hay dos versos de Raimon que indican su íntima —creo— expectativa de predicación. Es aquello de «la sempre necessària lluita / contra el que ens separa». Raimon no ha sido nunca un canario pacifista. La palabra *lucha* abunda en sus poemas. De hecho, la «lucha» puede ser interpretada de varias maneras, y eso sí, siempre que se entienda que es «lucha». ¿«Contra el que ens separa»? ¡Naturalmente! Si la «vida» ha de

tener algún «sentido» —la muerte no lo tiene— tiene que ser a base de un esfuerzo de reconciliación. Hay cosas que «nos separan». ¿Cuántas?, ¿cuáles?: muchas. Nos separan las clases, nos separan las hostilidades nacionalistas, nos separan los prejuicios sexuales, nos separan las entelequias religiosas, nos separa el «yo no soy tú». La solución sería utópica, quizá. Pero el afán de propiciar una «libertad» y una «paz» que solo pueden ser la idea de no considerarnos «separados» ya es una preparación de la victoria. Y es el esquema de Raimon. Todo lo que «nos separa» continuará separándonos durante mucho tiempo: siglos y siglos. Raimon se ha sumado a los que desean acortar esa perspectiva. El público que le ha aplaudido, que se ha adherido, que se siente solidario, y que se sentirá, es consciente de que la «lucha» no se reduce a canciones. Pero las canciones ayudan, tanto o más que los discursos y los programas.

Y volviendo a la «vida»: «També som vida nosaltres, / amb els nostres silencis / i les nostres paraules, / amb les nostres cases fetes / de treball i d'esperances...» Raimon reitera: «i els homes, i els homes, i els homes...».

6

Me he referido indistintamente a «canciones» y a «poemas». Raimon es un poeta que canta sus poemas.

Pero se trata de poemas, los suyos, pensados para ser cantados. En cierta medida, un «cantautor» actual no hace más que retomar una tradición literaria tan antigua como ilustre, nunca desvanecida del todo, en la que la expresión oral se aliaba con la música, a menudo con el intento de conferirle un máximo de virtud expansiva. O no siempre: porque también la lírica minoritaria, en épocas —y ¿qué son los *lieder*?—, ha sido eso, lírica, en la acepción más estricta de la palabra. La «canción», hoy, tenía que ser otra cosa: tenía, tiene, un destino popular intrínseco, y de la sala de conciertos saltaba a la calle, a los micrófonos, a los discos. El fenómeno, aún no bien estudiado, implicaba una concepción diversa de la letra y de la melodía. En cuanto al aspecto musical, no me atrevo a decir nada: solo una observación fácil, y es que se trata de «otra música», distinta a la «culta», académica o de vanguardia. Y el poema, también. Es otro tipo de poesía.

No sé si algún día, en las antologías de la poesía catalana del siglo xx, Raimon tendrá un lugar o no. Todo depende de cómo se hagan las antologías. Pero no cabe duda de que el Raimon cantante es un Raimon poeta, y, asimismo, que el Raimon poeta no tiene nada que ver con la poesía, digamos, «oficial». Sería inútil establecer comparaciones que, por

principio, implicarían el problema de la «retórica» en el sentido multiseccular de la especulación con el lenguaje. Raimon se propone «dir les coses tal com són». Quizá también se lo propone el señor Foix o el amigo Brossa, como se lo proponían Riba, y Gabriel Ferrater, y Espriu. Pero no debemos confundir las especies. La «poesía» de Raimon tenía que ceñirse a una exigencia objetiva distinta: a un público distinto. Ese público, desarmado culturalmente, sensible a unas incitaciones vivaces, solo podía ser capturado por una muy determinada manera de «dir les coses tal com són». Y, a menudo, aún había que recurrir al eufemismo, al giro suave, a la obsesión de unas pocas palabras emblemáticas —paz o miedo, sangre o hambre, luz o muerte...—, porque la censura vigilaba. A Raimon, tenemos que situarlo desde su «función».

En el espectro matizado de la Nova Cançó, Raimon ha sido uno de los «cantautores» más directos. Un examen de su «poesía» permite ver enseguida hasta qué punto existe una indisoluble entidad entre los versos y la música: entre los versos y la manera de cantarlos, exactamente. Ha dicho «les coses tal com són», cuando le han dejado decir las. No le ha importado demasiado la «retórica». La versificación, en los textos de Raimon —en contraste

con otros «cantautores» catalanes—, no suele sujetarse a los esquemas de la contabilidad silábica ni a las decantaciones de la rima. Lo hace, pero como le conviene. Para él, el «poema» no es un poema para leer: es una canción, y la canción se abre a unas posibilidades extraliterarias efusivas. Un «lector» de Raimon no conseguiría, si se limitase a leer, entender a Raimon. Hay que escucharlo: tenemos que aceptarlo como cantante. Creo, como Manuel Sacristán, que es preferible oírle en directo —en vivo—: el disco es una secuela magnífica, pero secuela. La «canción» —como la ópera— es un acto irrepetible: cada vez es cada vez.

No sé si en la «letra» o en la «música», o conjuntamente, Raimon fue originalmente un «grito». Era un grito «Al vent»; es un grito el «Diguem no!». «No em mou al crit...» Y hay, en Raimon, móviles del «grito». «Tu em mous al crit...» No solamente este «tú»: la gran ira y la gran esperanza que conviven en la poesía de Raimon, ¿cómo podrían explicitarse «vocalmente» sino así, con gritos? Y el «grito» es la antirretórica. Literariamente, es el feroz exabrupto, el desgraciado lamento, la convocatoria al combate. Cuando, hablando de Raimon, y hablando Raimon —o cantando—, nos referimos al «grito» no es únicamente a una modulación energética de la

voz. Lo es: cuando Raimon canta, a menudo grita. Pero existe, en el fondo, otra concepción del grito: en la «protesta». «Tu em mous al crit...» Y «dir les coses tal com són», ¿no es también una necesidad del «grito»? Todos los «gritos» que los demás hemos sofocado en nuestra garganta, Raimon los ha proferido por delegación: ¿o no? Si nos hemos sentido identificados con él ha sido por eso: porque «gritaba» lo que nosotros no sabíamos o no nos atrevíamos a gritar.

Y no todo es grito en Raimon. En su obra hay canciones plácidas de amor —que son, probablemente, las mejor «construidas» desde el punto de vista retórico—, y hay ironía —como en «Societat de consum»—, y hay sarcasmo —«La muntanya es fa vella»—, y hay añoranza, en la «Cançó de la mare». En la poesía de Raimon, por definición, solo encontraremos nociones elementales. Él no quería proferir otras, porque con las que hacía suyas y exclamaba cantando se consolidaba la imagen de la reivindicación radical. Son los «Quatre rius de sang», y es «El País Basc», y «A un amic», y la «Cançó dels creients», y un «Aquell 18 de maig / a Madrid», y el «T'he conegut sempre igual»... Es poesía; es canción. La penetración de Raimon en la sociedad catalana, catalanohablante, ha sido decisiva. Él, como pocos

más, ha sabido qué podría ser una «canción», una canción revulsiva y afable, y por decirlo tópicamente, de «amor» y de «guerra». Nadie más que él podía iniciarla. Y provenía del Carrer Blanc... Yo creo que porque provenía del Carrer Blanc, de Xàtiva.

7

Raimon, cuando empezó a cantar, corría el peligro de ser clasificado como un «cantautor» militante. No quiso aceptarlo. Era, antes que nada, un «cantante», y la condición de cantante le brindaba unas oportunidades singulares. Una de ellas: la de ser vehículo de la «otra poesía», de la poesía libresca. Una enigmática afinidad le llevó a entusiasmarse con las «Cançons de la roda del temps» de Salvador Espriu, y con Espriu en general. Las «Cançons de la roda del temps» son un ciclo poemático de Salvador Espriu más bien lúgubre, torturado, obsesivamente fúnebre. ¿Cómo es que el joven Raimon lo eligió para confeccionar canciones «no-suyas»? Yo creo que, de entrada, Raimon quería probar que, como «cantante» y como «compositor», era algo más que un «artista» accidental. Y, sin duda, Las *Cançons de la roda del temps*, musicalmente, certificaron que Raimon no era solamente un «cantante de protesta» de éxito momentáneo. Pero ¿cómo explicar la «complicidad» Raimon-Espriu? Quiero decir, la de Raimon con Espriu.

Hemos podido ver que, después, Raimon ha musicado y cantado más poemas de Salvador Espriu: precisamente «poemas civiles», como «Indesinenter» o «El meu poble i jo», objeto un día de entusiastas ovaciones. Pero no deja de ser curioso que un cantante aparentemente vitalista como Raimon haya dedicado sus preferencias al Gran Poeta de la Muerte que —excepto Ausiàs March— ha dado nunca la literatura catalana. Y más que Ausiàs March. Espriu es un poeta fijado en los cementerios: en un cementerio, en «la casa de los muertos» y el jardín adyacente. Raimon tenía ese lado vulnerable. Como todo el mundo. Nos sabemos mortales, al fin y al cabo. Hay un aspecto de Raimon que coincide. Sin embargo, por encima de eso, el cantante fue consciente de que cantar los versos de un poeta como Espriu también era una responsabilidad suya. Le habían precedido muchos cantantes de otras lenguas. En Francia, el ejemplar próximo, de Villon a Aragon, de Baudelaire a Francis Jammes, una espesa cantidad de poemas se habían convertido en canciones. Era una forma de reintegrar al pueblo sus «clásicos». Raimon fue uno de los primeros en hacerlo entre nosotros. Con Espriu. Después con March, con Jordi de Sant Jordi, con Turmeda, con Joan Oliver, con Timoneda, con algún satírico subalterno de la Valencia del xvi...

Y no es que Raimon necesitara «letras». Tenía bastante con su propia minerva. Optaba por ponerse al servicio de una poesía que ya pertenecía a la «otra cultura» y que, a través de la canción, podía reconvertirse en «cultura popular». Raimon no ha sido el único. Pero Raimon ha puesto en ello un esfuerzo ejemplar. Los «poetas-poetas», a través de los cantantes, pasan a ser una posibilidad nueva: desenterrados de los libros, recobran el tono de la canción. Timoneda escribió versos para ser cantados, y Raimon los canta ahora con unas melodías que Timoneda no habría podido sospechar. Y Ausiàs March, el venerable March que ya había renunciado a una poesía cantada, y que solo fue módicamente cantado por algún polifonista del Renacimiento, ahora revive, fulgurante, en la voz de Raimon. Parecía imposible, y Raimon lo ha arreglado. Ha conferido a los poemas antiguos una eventualidad nueva. ¿Cuál era la tonada que el Marqués de Santillana admiraba en las estrofas de Jordi de Sant Jordi? ¿Y cuáles las de los poemas de Timoneda? Ausiàs March no escribía para ser cantado. Si Raimon lo canta es parcialmente... Y, en resumidas cuentas, ¿no es una aventura gloriosa?

Y pedagógica, sobre todo. Raimon, en esta parcela de su actividad, ha

querido añadir a su decisión política y social —la de su poesía— una promoción «instructiva». Para él, poner música y cantar unos versos de Ausiàs March también es un ejercicio de creación, y una manera de demostrar, y de demostrarse, que no todo empieza y acaba con el «grito». Cuando las serpentinas de la «música» maquinal, estandarizada, de las industrias multinacionales y de las sucursales discotequeras, condena al personal a un combinado de modas y de rutinas o *revivals*, queda en el aire la alegría de recuperar un trozo de cultura —¡de «poesía»!— de viva voz. La gente de letras piensa solo en la letra impresa, y no se equivoca. Pero en el mundo en el que nos movemos la letra impresa ha perdido la hegemonía. O solo la tiene en unos sectores especiales y de especialistas. Las culturas y los idiomas, si son «minoritarios» y se quieren salvar, deben recorrer a las mismas armas con las que los acojonan. No sé si los catalanohablantes hemos aplicado las eficacias que eran imprescindibles. Raimon lo ha hecho. Con March y con Espriu, por citar dos extremos.

El tiempo dirá si Raimon tenía razón o no cuando, haciendo una pausa en su obra, se dedicaba a extraer de los panteones de la erudición unos versos antiguos. En su voz, pasaban a ser versos nuevos: unas canciones diarias. Y, además de los poetas clásicos, los

actuales. Si Salvador Espriu es hoy un poeta —¡tan hermético que es!— «popular», en buena parte lo debe a las canciones de Raimon. La música, la voz, el ambiguo hecho de la canción ha incidido. Otro problema es si puede durar o no. Raimon será Raimon hasta que se quede afónico, y le sobrevivirán sus discos. Pero si lo que Raimon, y los demás, iniciaron, la Nova Cançó, la «canción catalana», una inédita «vía» de estimulación colectiva, se abandona por quienes más fruto tendrían que obtener, muchas aspiraciones se verán frustradas. En Francia dicen «todo empieza con una canción». Entre nosotros, no. Pero las canciones ayudan a «empezar». «...Però hem viscut per salvar-vos els mots, / per retornar-vos el nom de cada cosa...» Eso mismo. Y «Ara digueu: “Ens mantindrem fidels / per sempre més al servei d’aquest poble”» Las palabras son de Salvador Espriu; el «grito» es de Raimon. ¿Y qué es la «literatura»?

8

Desde el primer día, en el Fòrum Vergés, no recuerdo el año, pero a principios de los 60, Raimon arrancó de Barcelona su adhesión inicial. En Valencia, antes, solo le habíamos concedido una atención tangencial. ¿Como podíamos, en aquel momento, calcular las posibilidades de «Al vent»? Todo era germinal, entonces. Pero Raimon se impuso enseguida. Tardó

en «profesionalizarse»: en ser jornalero de su acción. Los obstáculos que le pusieron fueron angustiosos, y los ha arrastrado hasta hoy. Sin embargo, a pesar de todo, se abrió camino. En aquel instante, en la sórdida maniobra de la «oposición» —nacional, de clase—, era necesario un Raimon. No lo podían inventar, y fue providencial que subiese de Xàtiva. No era un «cantante regional». En todo el mundo le han acogido, le han editado discos, ha hecho recitales y, siempre, sin abdicar de su lengua. Un público se le multiplicaba, porque él era de los «homes plens de raó» que cantaba. Le escuchaban sin entenderle en la España carpetovetónica y en Japón, en París y en Estados Unidos, en Rumanía y en Alemania, en México y en Italia, y en más lugares. Pero en todas partes llevaba el mensaje de una afirmación clara. El franquismo lo «prohibió»: unos franquistas que aún mandan. Alguien, desde una modesta ilusión, lo calificó como «la voz de un pueblo». ¿Y no podría haberse dicho de él que era, a su manera, «un alçament de llum en la tenebra»? La tiniebla existía. ¿«Un alçament de llum»? Al menos, un alzamiento de voz: un «ara digueu!» que se convertía en «ara diguem!» y «digueu no!». Y un «digueu» solitario, palpitante, que confía siempre en el plural.

(Sueca, mayo de 1981)

ENRIC GISPERT

(Artículo reproducido en *Raimon. Totes les cançons*, 1981)

La música de Raimon

Es posible que para algunos la imagen política de Raimon haya dejado fuera de foco la incuestionable realidad de su poesía. De forma parecida, tal vez la belleza y la eficacia de las palabras suelen relegar a un segundo plano una música llena de validez y de intuiciones, una música interesante y admirable. De dónde sale, cómo se ha ido haciendo esa música, cuáles son sus valores: eso es lo que intentaré explicarme a mí mismo y a los que tengan la paciencia de seguirme.

Es este un trabajo aventurado porque, aparte de la módica competencia de quien escribe, y por más extraño que parezca, no hay apenas precedentes sobre el tema, considerado genéricamente. No se ha elaborado aún un estudio extenso y de conjunto sobre el fenómeno musical de la canción. Los ensayos referidos a los cantautores (horrible palabra) proliferan en los últimos tiempos sin que en papeles varios encontremos más que breves y vagas alusiones al ingrediente sonoro de las obras. Predomina la anécdota biográfica, no falta la contemplación del hecho literario, destaca la referencia sociológica. Sobre su

música, poco, prácticamente nada. Incluso en Francia, donde su egregia tradición podría hacer esperar una minuciosa disección del género. Cuando leemos, por ejemplo, el capítulo que Boris Vian dedica a la construcción de canciones, no podemos dejar de lamentar que la actitud deliberadamente antidoctoral de tan agudo y polifacético autor le privase de profundizar en la fenomenología de la creación. Tampoco se presta mucho a ayudarnos el área anglófona, aunque deben tenerse en cuenta algún excelente ensayo sobre The Beatles y varios manuales de composición de música popular. Tal vez hayan operado con éxito manidos prejuicios discriminatorios que únicamente consideran dignas de investigación las músicas con título de sabias, cultas, clásicas, etc., y curiosamente también las populares, en caso de que tengan más de trescientos años de antigüedad o procedan de lugares a tres mil kilómetros de distancia.

Pero la canción actual está aquí, a veces atractiva y perfecta, siempre superabundante. En términos sociológicos, habría que fundamentar esta persistente plétora en una necesidad melódica ampliamente experimentada, que encuentra hoy en la canción su recurso básico. Los compositores de vanguardia, a partir de Webern y de Varèse, han

abandonado el campo de la melodía. Músicos comerciales y poetas de la canción, melodistas populares, densos o ligeros, han tomado su relevo. Prácticamente sólo ellos crean melodías. Actualmente, la canción tiende a ser una sola, como en la época de los trovadores, como en el Renacimiento, cuando «It was a lover and his lass», «Tant que vivray» o «Bella, de vós som amorós» no eran canciones populares ni canciones cultas, sino simplemente canciones. Las mejores tonadas de nuestro tiempo están ganando una consideración similar, y es natural que algunos cantantes del género clásico hayan empezado a incorporarlas a su repertorio.

¿Qué papel musical juega la canción raimoniana en el maremágnum popular-comercial-moderno-poético-social-realista-textófero que llena incesantemente nuestra atmósfera auditiva? Es difícil de situar, porque se trata de un género muy personal, que a su originalidad añade varias aportaciones, sin adscribirse a ninguna de ellas. Persigue una amplia comunicación, se dirige inmediatamente a todos, pero no utiliza para tal fin los procedimientos habituales en la canción comercializada, no especula con el «gancho» bien colocado que caracteriza a este tipo de música. Al contrario, cuando aparece el

eslogan musical, inseparable del verbal, no lo hace por un cálculo formalista, sino por vía de síntesis, por necesidad. Raimon es un hombre profundamente ligado a una geografía, a un código hereditario, a la problemática de unos países. Pero está demostrado que no es un artista local e intransferible. Su música es operativa en todas partes, porque participa de corrientes estéticas universales y vigentes. No se ha dejado colonizar por programaciones al estilo de Nashville, pero asimila, como la mayoría de los músicos actuales, entre otras influencias, la de los norteamericanos de raza africana, que han redimido a los pobres blancos de su largo ayuno rítmico. Existe un gran paralelismo entre algunos rasgos distintivos de las músicas *beat* y las de Raimon: la reacción común contra la tendencia acaramelada y meliflua de la generación musical anterior, contra el formalismo estereotipado, contra la armonía blanda y sofisticada, contra el protocolo indumentario, contra todas aquellas características propias de una música dirigida a la satisfacción de una burguesía rutinaria. Se invoca, en cambio, el concepto visceral de la música, el grito, el esquematismo melódico y armónico, el estilo coloquial y libre, se reivindica la naturalidad de la camisa contra la imposición de la chaqueta. También participan de estas características los cantantes

folk, es decir, del pueblo. Una parte de las canciones de Raimon tienen otros puntos de contacto con las de estos autores pero, además de que las respectivas músicas no tienen ninguna semejanza, la cronología descarta cualquier posibilidad de influencia. Las primeras canciones críticas de Dylan, un año más joven que Raimon, salen al mismo tiempo que «Diguem no». Lo que coincide aquí es el concepto del género, la simplicidad de los instrumentos de expresión y la intensa participación del público. Se trata de un género profundamente diferenciado de la canción de distracción y de consumo: es lo que Sacristán ha definido como fiesta de concelebración, como instrumento de apoyo entre tensiones.

La aparición inicial de las canciones de Raimon, sencillas en su aspecto exterior y trascendentales en el contenido, su voz enérgica, no homologable con los habituales susurros de micrófono, la desnudez escénica del cantante, produjeron una gran sorpresa en nuestro ambiente de los primeros años sesenta. Nadie osaba clasificar aquel fenómeno. Raimon era ya un atípico antes de que se utilizase la palabra.

Gracias a Joan Fuster tenemos una excelente descripción de la atmósfera musical en la que se desarrolló la formación preliminar de Raimon,

flautista en una de las bandas de Xàtiva, tenor de coral, locutor y comentarista en la emisora local de radio. Esta etapa culmina con la adquisición de una guitarra, premio a sus éxitos de estudiante, la guitarra con la que, a los diecinueve años, tenía que componer «Al vent».

Xàtiva, ciudad de historia y de cultura, tiene algunos antecedentes musicales notables, vinculados sobre todo a las épocas medieval y renacentista. En el siglo XIV, los árabes establecieron una escuela de música. Los bailarines de Xàtiva tenían fama en el Renacimiento. En la iglesia de Sant Feliu podemos ver una de las primeras representaciones pintadas de la viola de gamba, instrumento que fue probablemente inventado en tierras valencianas y que propagó por Italia el séquito de los Borgia, originalmente asentados en Xàtiva, y uno de los cuales, además de santo, era músico. También es de Xàtiva el linaje de Luis Milán, primer gran maestro de vihuela. Los gloriosos recuerdos de la ciudad se han ido desvaneciendo en el aire, y Felipe V, entre otros, se ocupó de reducir a cenizas todo lo que pudo. Pero seguro que en la ciudad aún habitan algunos fantasmas musicales, unos invisibles, otros petrificados en el orden arquitectónico de las casas de la calle de Moncada. Es fácil suponer que un niño sensible los

intuía, del mismo modo que captaba la ornamentación melódica de las albas y de las canciones de trilla, y la muy rítmica de las danzas de La Costera. Las experiencias de la banda, la lectura musical o la inmersión en las combinaciones sonoras debían de plantear a la fuerza una serie de reflexiones en el joven flautista. Raimon todavía añora a veces los trinos de su adolescencia, y a ratos perdidos hace sonar la travesera. También la coral debió de dejarle una huella más o menos consciente. No podemos imaginar que no le impresionaran de alguna manera, en aquella edad, los impulsos iniciales de «L'Empordà» de Morera y el solemne saludo al «palau del vent».

Pero era en la discoteca de la radio donde Raimon podía adquirir una información actual y extensa sobre géneros y tendencias muy diversos, desde The Everly Brothers y Modugno hasta Stravinsky. Probablemente también en la labor de piloto de discos encontró sus maestros de canto. Frankie Laine le daba lecciones sobre el uso del diafragma, y Lorenzo González, a un nivel más doméstico, le confiaba secretos sobre la ligadura expresiva y la modulación fonética. Raimon hacía imitaciones estupendas de los cantantes en boga, lo que quiere decir exactamente que sabía asimilar su técnica. Más adelante, en el periodo

universitario, el panorama se amplía sobre todo en el campo de la canción francesa. Brassens, el repertorio de la Greco; pero también jazz, música barroca y contemporánea. Cuando Raimon comienza a hacer canciones y a cantar en público, le acompaña un denso bagaje de recursos vocales y de vivencias auditivas, un bagaje que no tiene mucho que ver con la música que las grandes editoriales de discos promovían desde mediados de los años cincuenta a fin de resolver el necesario relevo del caduco jarabe del Tin Pan Alley y abastecer a un público generacional e ideológicamente nuevo. Raimon captaba, como todo el mundo, el flujo ingente del *rock*, traducción blanca del *rhythm and blues*, e incluso utiliza alguna de sus apariencias como vehículo, de la misma forma que asimila otros ingredientes de la música popular. Prefiere, sin embargo, leer los originales a las traducciones. Escucha a Mahalia Jackson, Ray Charles, Vivaldi, Gesualdo. La música preclásica le tiene fascinado.

Quizá sería mejor pasar por alto cualquier tentativa de definir el más natural de los elementos que Raimon pone a contribución en sus canciones: el timbre, la voz. Si la música tiene algo indescriptible, que se signifique solo por ella misma, es el timbre. La voz debe sentirse. Sin embargo,

constatamos algunas evidencias. Por ejemplo, si Raimon fuese un cantante académico, diríamos que es tenor. Probablemente, tenor dramático. Como el micrófono le ahorra esfuerzo y le permite aprovechar mejor los graves, la tesitura de sus canciones va del la_1 al sol_3 . En algún caso baja hasta el fa_1 sostenido. Más de dos octavas, pues, es decir, un registro excepcional dentro del género no académico, en el que muchos de los cantantes apenas tienen la extensión de una octava. Los lectores estarán de acuerdo en que nos encontramos ante una voz espontánea, robusta y flexible, capaz de desplegar una gran cantidad de decibelios o de emitir *pianissimi* vaporosos. A pesar de la sobriedad expresiva del cantante, debe resaltarse también su gran dominio de las inflexiones, la facultad, por ejemplo, de ampliar el *vibrato* manteniéndolo bajo un firme control.

Las peculiaridades de la lengua propia de Raimon son y hacen también música. Cada habla tiene su ritmo propio, su sonido particular, su melodía, su estructura discursiva, e incluso su dinámica. Estas características, bastante significativas en la expresión oral, son un punto de alijo imprescindible en la palabra cantada, que no tiene que perseguir una creación autónoma, sino una ampliación prosódica y semántica. Las palabras de nuestra lengua tienen

un sistema de acentuación binario, y al combinarse crean una serie de altibajos de intensidad y de cambios de timbre. Lo dice el ilustre Joan Coromines. La articulación de las consonantes es relajada, y el sistema vocálico muy matizado. El conjunto del idioma tiende a la concisión, es poco retórico. Abundan los monosílabos (un detalle precioso para la elaboración de canciones). En algunos aspectos, nuestra fonética recuerda a la inglesa, lo que el citado filólogo relaciona con una tendencia común a las actitudes familiares y llanas propias de dos pueblos tradicionalmente comerciantes y democráticos. Todo ello queda apuntado de cara a las reflexiones que cada cual quiera dedicar al tema de la acción de la lengua de Raimon sobre su música, tema que merecería un estudio específico. Asignémosle de momento algunas observaciones esporádicas. La consideración de la prosodia es uno de los criterios que nos puede ilustrar sobre la evolución de nuestro cantante en el sentido de una depuración progresiva. Y no es que en sus primeras canciones las palabras no estén del todo ajustadas a la música, sino que en obras posteriores el encaje es cada vez más perfecto y pulido. Sobre el uso eficaz de los monosílabos, será suficiente recordar que ha permitido producir canciones como «Al vent» o «La nit». En cuanto a la concisión,

lengua y cantante se identifican estrechamente. El matiz que Raimon imprime a sus vocales es tan notable que ha producido verdaderos entusiasmos fonéticos, como el que demuestra Josep Pla en uno de sus *Retrats de passaport*. Pero debe subrayarse que la fonética de Raimon corresponde a una variedad de la lengua especialmente distinguida. Ni sus propias letras ni las de los clásicos alcanzarían tanta definición, tanta rotundidad musical, si fuesen pronunciadas con la dicción oscura y negligente que a menudo enturbia nuestro dialecto barcelonés.

Tenemos, pues, a Raimon con una guitarra en las manos, y con unos conocimientos muy poco académicos, producto casi únicamente de libres experiencias auditivas. Le será de poca utilidad el solfeo aprendido en la banda, no cree que un aprendizaje escolástico del instrumento o el entrenamiento en el oficio armónico de la música clásica sirva de mucho para lo que le interesa. Después de escuchar las canciones de Raimon, es fácil caer en el peligro de pensar que tenía toda la razón. En definitiva, cuando se trata de formas musicales breves, y cuando uno se ha decantado por reducir al mínimo indispensable la función de los acordes, la armonía puede ser resuelta válidamente de una manera empírica, poniéndola en acción y decidiéndola sobre la

marcha. Y cualquier criterio sobre la complejidad armónica tiene actualmente una justificación, si tenemos en cuenta que las músicas de muchas culturas no occidentales funcionan sin intervención de lo que entendemos por armonía, y que, en el otro extremo, nuestra espesura sonora explica la reacción primitivista de algunos compositores contemporáneos. En cuanto a las técnicas de escritura musical, conviene igualmente prescindir de puntos de vista rutinarios. La notación no es nada más que un procedimiento mnemotécnico, ignorado también por muchas culturas, cuya necesidad disminuye proporcionalmente a la extensión de las obras. La era electrónica permite sustituir en muchos casos la función de la partitura por la del magnetófono, herramienta fundamental para los autores de canciones, a los que suministra un texto absolutamente fiel en vez de la notación escrita, que es aproximativa. Finalmente, para redondear esta serie de obviedades, hay que recordar que los ritmos propios del acompañamiento de una canción actual se aprenden mejor con la práctica que con la lectura. Por supuesto, el propósito de las presentes observaciones no es subestimar las ventajas de una formación académica, sino aclarar por qué probablemente Raimon no la necesitaba para pasar

a ser un músico de la canción, para llegar a escribir melodías absolutamente espléndidas.

La guitarra y sus antepasados del mismo tipo son los instrumentos más tradicionalmente utilizados en el acompañamiento y en la composición de canciones. El sonido flexible de las cuerdas pinzadas, sus cómodas dimensiones y, sobre todo, el estrecho contacto con el cuerpo y con los dedos dan a la guitarra una gran capacidad rítmica y expresiva. La colocación de los trastes y la afinación de las cuerdas están calculados para obtener con máxima facilidad los acordes básicos y su encadenamiento. Como el esquema melódico de las canciones es una proyección horizontal de la marcha armónica, podemos comprender que un instrumento tan bien dotado para ejecutar acordes se adecua inmejorablemente a la producción de melodías. El punto de partida es una secuencia de acordes. Notas escogidas entre las que forman estos acordes y presentadas siguiendo la sucesión armónica forman el esqueleto de la melodía. La melodía completa se obtiene añadiendo a este esquema otras notas que llenan los intervalos o hacen mínimos desplazamientos alrededor de sus sonidos básicos.

Tal vez un ejemplo pueda aclarar este galimatías fundamental. Nos proponemos componer una canción

que titularemos «Al vent» y que estructuraremos sobre la base de los acordes de *la* menor, *re* menor y *mi* mayor. El acorde de *la* contiene las notas *la*, *do* y *mi*. Sobre esta armonía empezaremos a cantar el texto, adjudicando un *mi* grave y un *mi* agudo a las palabras del título. Con el mismo acorde cantaremos «la cara al vent, els ulls al...», donde a la primera y tercera sílabas corresponderán un *do*, mientras que «vent», «els» y «al» vuelven al *mi* superior y las sílabas restantes se mueven respectivamente hacia el *re* y el *fa* vecinos. La tercera cita del viento inaugura el acorde de *re* menor, compuesto por *re*, *fa* y *la*. Ponemos un *re*, que se repite en «les mans...». Sigue una caída al grado inmediatamente inferior y el retorno al acorde de *la*, con un *mi* nuevamente en la melodía. Etcétera. El acorde de *mi* aparecerá más adelante, con las correspondientes consecuencias melódicas. Este es el procedimiento, y si alguien objeta que la mayoría de las notas están pensadas antes del acorde en el que se apoyan, hay que aclarar que en este género de composición todos los sonidos obedecen a una armonía implícita, y el hecho de identificar el acorde después de las notas que se relacionan con él no altera el orden lógico del proceso.

Así se hacen las melodías de Raimon. Pero eso solo es el reglamento del juego, o una parte, ya que no

hemos hablado de la duración de los sonidos y de la articulación del ritmo. Ahora comienza la partida, este es el momento en el que el estilo del jugador se definirá mediante su elección ante las situaciones complejas. ¿Y cuál es el estilo, la personalidad musical de Raimon? Hemos dejado apuntados algunos de sus rasgos distintivos, de los que unos pocos relacionan a nuestro cantante y autor con corrientes de su tiempo o de su país, y otros son más individuales. El examen de las variantes de forma y de procedimientos que cohabitan en una obra tan diversa y matizada pueden suministrarnos nuevos datos.

Partiendo de los elementos que desde su circunstancia ha ido seleccionando, Raimon despliega una gran variedad de procedimientos. Hay un enorme contraste entre el duro esfuerzo de creación desarrollado en las *Cançons de la roda del temps* y la desenvoltura paródica de «Societat de consum», entre el contenido recitativo inicial de «Diguem no» y el clamoroso himno de su estribillo, entre la austeridad melódica de «De nit a casa» y la corriente generosa de «Veles e vents». Si alguien intentase sistematizar toda la gama de subgéneros incluida en las canciones de Raimon, llegaría aproximadamente a la siguiente clasificación: canciones aria (melodías líricas), canciones himno (melodías épicas), canciones recitativo (con

predominio de la declamación sobre el movimiento melódico) y canciones parodia (melodías con referencias a estilos no personales). Las canciones aria comenzarían con «Som» y acabarían por ahora con «He mirat aquesta terra». «Al vent» sería musicalmente un himno, a pesar del texto meditativo, y aun lo sería la muy reciente «Potser arran de l'alba». Los primeros fragmentos recitativos se encuentran en «A colps», pero hasta «Quan jo vaig nàixer» no tenemos un ejemplo puro de canción recitativo, subgénero que ha conformado últimamente «Qui té anguila per la cua». Por último, «La pedra» podría clasificarse como una parodia *western*, y «I beg your pardon» representaría la última canción parodia escrita hasta el momento por Raimon. Pero estas cuatro categorías, y muy especialmente la recitativa, se presentan a menudo de forma combinada. El recitativo, dentro una amplia gradación que va desde el pregón sereno hasta el paroxismo, es quizá el procedimiento más característico de Raimon, el que, proyectándose sobre otras fórmulas, le imprime la más alta dosis de personalidad.

Por lo que respecta a las estructuras formales, la canción de alcance popular todavía parte del antiguo y feliz esquema de contraste estrofa-estribillo, ampliándolo con diferentes permutas. El énfasis recae sobre

el estribillo o sección principal, y con frecuencia la estrofa tiene un papel accesorio de preparación, o de transición. La clásica *song* de Broadway presenta la forma AABA, en la que A es la sección principal y B hace de puente para el último estribillo. Los grupos *beat* prefieren la estructura ABAB, donde A representa la estrofa y B el estribillo. Estas son las dos formas fundamentales de la canción actual, de las que derivan, por adición de un tercer elemento C, otras secuencias, como ABC, ABAC y ABABCAB. Raimon no utiliza prácticamente nunca la fórmula de la canción ligera americana, y poco la secuencia predilecta de los *rockers*. Suele empezar directamente por la sección principal y no la repite inicialmente. A veces hay un solo tema con pequeñas y sutiles variaciones. Esta última es la configuración general de las canciones de amor de 1965, exceptuando la primera, y también es la estructura de piezas como «Sobre la pau», «A Joan Miró», «Morir en aquesta vida», «Qui té anguila per la cua» y las dos últimas canciones de Espriu. Desde un principio, sin embargo, abundan las formas ABA o ABABA, es decir, estribillo-estrofa-estribillo, esencialmente diferenciadas de las que dominan la música de consumo. La elección es significativa, y coherente con la actitud general de Raimon: va directamente al núcleo de la obra, pero no lo reduplica para favorecer el

engarce del tema, ni calcula potenciar el efecto mediante una estrofa preparatoria, siguiendo las recetas infalibles de la canción comercial. Es curioso observar que la forma musical puede declarar los móviles de la creación tanto como el texto. Prácticamente solo en determinadas canciones himno ha adoptado Raimon el esquema ABAB. Fijémonos en «Diguem no», en «Contra la por» o en «Jo vinc d'un silenci». El objetivo de estas canciones no es la exposición de una meditación o de una descripción, sino conseguir una concienciación inmediata y eficaz. Raimon se propone aquí inculcar unas ideas que piden acción, y por ello su perspicacia le lleva a esgrimir excepcionalmente la fórmula acreditada con la que otros obtienen éxitos de muy diferente signo.

Muchos puntos del tema quedarán evidentemente sin desarrollar: algunos, por falta de método de quien intenta hilvanar este escrito; otros, porque parecen poco relevantes. Probablemente no sería muy útil extenderse en el análisis de ritmos y sistemas de acompañamiento, que cumplen en este caso un papel simple y funcional. Eso sí, presentan una muestra notablemente variada, desde el plácido arpeggio donizettiano hasta violentos efectos de guitarra-percusión, pasando por pautas vagamente relacionadas con los ritmos de moda.

Por último, tal vez convendría hacer un repaso de la evolución musical de Raimon desde la perspectiva de los aspectos más personales, como son la melodía y la armonía que la canaliza.

La primera etapa de Raimon (digamos 1959-1967) es la más sostenidamente melódica, no solo en cuanto al movimiento de las notas, sino también a la manera de decorarlas con inflexiones y ornamentaciones. Ello obedece quizá a una cierta parquedad verbal. Aún hay pocas palabras, y una gran parte de la significación se tiene que suplir con la música. Debe señalarse, sin embargo, que esta afirmación de la actividad melódica no tiene connotaciones positivas ni negativas por lo que respecta a la calidad. Se trata de un detalle puramente estadístico. Las dos canciones iniciales son excelentes trabajos sobre las funciones de tónica, dominante y subdominante, ampliadas en «Som» a las regiones de submediante y supertónica (no dejen de leerme: más adelante encontrarán algo comprensible). «A colps» ya es una canción renovadora. Además de que comparecen partículas recitativas en compromiso con las ariosas, esta canción inaugura la forma monotemática. La armonía, en tono menor, incorpora el acorde de séptimo grado natural. «Disset anys» inicia el cromatismo, y «La nit», una tendencia

modal muy ibérica. Las *Cançons de la roda del temps* representan un periodo de experimentación muy fructífero. Por primera vez, Raimon musica poemas de otros, lo que le obliga a replantearse los procedimientos utilizados hasta entonces, que se demuestran insuficientes ante la magnitud de los textos. Este ciclo, que cruza la frontera del normal concepto de canción dirigida al gran público, es apasionante por su ambición, por la tensión creadora que se intuye, por el esfuerzo de desnudez al servicio de las palabras. En la primitiva versión, con acompañamiento de guitarra sola, algunas de las piezas podían parecer ásperas y tentativas. Seguramente la orquestación modificará estas impresiones. Pero desde el primer momento brilló el esplendor de la «Cançó de la plenitud del matí», construida sobre acordes de un fragmento del *Misteri d'Elx*, la «Cançó del matí encalmat», con extraordinarios melismas ornamentales y una magnífica marcha armónica, donde Raimon copia anteriores temas propios, y la «Cançó del pas de la tarda», llena de beatitud emotiva. Estas canciones tienen generalmente formas complejas, y su textura melódica y armónica explota progresivamente recursos modales. A partir de entonces queda abierto el camino a obras que prescinden de los acordes de dominante y subdominante,

con las consiguientes derivaciones melódicas. «Inici de càntic» es otra musicalización de Espriu, de profunda casta, en la que el difícil problema de forma queda magistralmente resuelto. Simultáneamente, en este periodo tan fértil, Raimon compone sus primeras canciones de amor, en las que son perceptibles los frutos que recoge en la búsqueda de nuevos procedimientos. En «No sé com» utiliza acordes disminuidos en perfecta aplicación expresiva. El ciclo de canciones de amor encuentra una bellísima prolongación con «En el record encara», de melodía estrictamente modal. Dos impresionantes pregones histórico-políticos cierran esta primera etapa de Raimon: «Quan jo vaig nàixer» y «Quatre rius de sang», recitativos trágicos y paroxísticos. Son de estructura semejante, pero el segundo, una de las obras más extraordinarias de nuestro cantante, ofrece una introducción que potencia el efecto del estribillo.

En 1967, la seria crisis que afecta a la vida de Raimon, y que se debe explicar en otro lugar, repercute profundamente en su labor de creación. Aparecen en las canciones los reflejos del desengaño, de la indignación, de la cautela, de la ironía, del repliegue lírico con el que el autor reacciona ante la situación. «Sobre la pau», «T'ho devia», «Morir en aquesta vida» y las primeras musicalizaciones de nuestros clásicos son ejemplos de

su nueva actitud. Raimon escribe canciones exactamente con dos acordes y cuatro notas, como «A Joan Miró» y «De nit a casa». Parece como si en algunos momentos se convirtiese en un escéptico de la música, a pesar de que determinadas fechas, un 13 de marzo, un 18 de mayo, le devuelvan a su antigua fe. La verdadera reacción se opera con la práctica de una ironía cáustica («La muntanya es fa vella», «Societat de consum») y con el recurso a la lectura musical de Ausiàs March. Las obras caracterizadas por la censura irónica seguirán el procedimiento imitativo de la canción parodia, un método del que se derivan resultados tal vez más ingeniosos que musicalmente trascendentes. Es el ejercicio de musicalización de los clásicos el que, como ocurrió con el realizado sobre los textos de Espriu, dará lugar a una nueva revisión de métodos y a un nuevo impulso creador. Raimon entra en un periodo de madurez, de equilibrio, de acrecentado dominio de los medios y de síntesis de los procedimientos. Esta etapa, que ya es la actual, se estrena con la composición de «Ves e vents» (1969), una canción de proporciones impecables, en la que la música es casi tan clásica como la letra. Raimon resuelve la musicalización de los decasílabos con una facilidad sorprendente. La armonía no es innovadora, más bien al contrario, pero los acordes de supertónica y de séptima de dominante están colocados con tanta

gracia y oportunidad que la impresión es de una absoluta plenitud sonora. La melodía tiene un vuelo delicioso, y la forma se desarrolla por medio de dos secciones alternativas, cada una de las cuales comprende una estrofa del poema. ¿Inmejorable? Raimon aún llegará a logros más completos en recentísimas musicalizaciones de Ausiàs March. Escuchen, por ejemplo, «No pot mostrar lo món menys pietat», en la que una tercera sección, a modo de coda, corona la estupenda construcción.

El trabajo sobre decasílabos renacentistas ha tenido una serie de secuelas, entre las que una de las más curiosas es la composición sobre la misma métrica y formas musicales semejantes, a partir de poemas originales de Raimon. Es el caso de «Com un puny», «T'he conegut sempre igual», «Perquè ningú no em contarà els seus somnis» y «L'última llum». La primera de estas canciones es conceptualmente como un eco de «Ves e vents», a tres años de distancia. Pasamos a «Perquè ningú no em contarà els seus somnis», originalísima pieza de declamación donde los intervalos de tritono traducen las sensaciones de incomunicación. Esta canción, con «Com una mà» y «Un lleutel d'humitat», pone en juego un tipo de recitativo que, descansando sobre armonías muy sugestivas, se desplaza a distintos niveles, como reteniendo la posibilidad de convertirse en aria, en

desatada melodía. Es un método muy raimoniano, síntesis de experiencias anteriores, enormemente concentrado y expresivo.

Raimon ha ampliado temas y estilos, pero no abandona del todo otras maneras constantes en su obra. «Qui ja ho sap tot» y «Jo vinc d'un silenci» siguen respectivamente la trayectoria musical de piezas como «18 de maig a la Villa» y «D'un temps, d'un país».

Entre las últimas musicalizaciones de poetas clásicos, «Qui té anguila per la cua» es una de las muestras más raramente originales y exquisitas de la producción de Raimon. Sigue el sistema de recitativo monotemático a niveles cambiantes, basado en disposiciones armónicas próximas que modulan abruptamente, produciendo efectos inquietantes de ascenso y descenso. De un modo semejante está estructurada la canción sobre el último poema del *Llibre de Sinera*, de Salvador Espriu. La insólita secuencia de los acordes, todos ellos menores, imprime un profundo patetismo a esta pieza, última de las compuestas por Raimon en el momento de ser registrada la obra completa.

Ahora Raimon se para en el camino para poner en orden todas las canciones que el viento de los años ha ido esparciendo. La catalogación de una obra tan coherente como esta permitirá seguramente entenderla

y valorarla mucho mejor que hasta ahora. También la nueva instrumentación podría tal vez iluminar aspectos musicales poco conocidos. La música de Raimon aún nos depara muchísimas bellas sorpresas. Dedicuémosle atención.

NÈSTOR LUJÁN

(Publicado en *Avui*)

El gusto de la libertad

Conocí a Raimon, que el próximo día 23, en el Palau Sant Jordi, conmemora los treinta años de la edición de su primer disco, en su primera visita como cantante a Barcelona. Eran los tiempos de los primeros Setze Judges —Miquel Porter, Remei Abella, a los que pronto se sumaría Francesc Pi de la Serra— y recuerdo que fue mi cuñado, Josep Maria Espinàs, tan atento a todo cuanto significase la revelación de nuevos valores, quien primero me habló, y con entusiasmo, de él, de aquel joven estudiante de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia que había conocido en Castellón. Cantó por primera vez en Barcelona, si no me falla la memoria, la noche de la concesión de los premios de literatura catalana de 1962. Fueron una gran revelación sus canciones «Al vent», «La pedra», «Som». Gozaba de un claro magnetismo como cantante, una hermosa, esbelta y desafiante actitud

vital. Su creación «Al vent» poseía el don, como dijo de «La marsellesa» el compositor Getry, de infundir al espíritu del hombre «el gusto de ser libre». Era una canción clamorosa, gritada, palpitante. Después, sin dejar la vertiente del clamor, Raimon se inclinó hacia un canto más meditativo, en ocasiones dolorosamente preocupado. Pero difícilmente podremos olvidar al Raimon de veintitrés años, con su guitarra, su mechón rebelde, su voz libérrima. Era la revelación de una poesía, de una actitud poética y comprometida.

Pienso en la importancia espiritual que ha tenido la canción entre nosotros. No hay nada nuevo en la imbricación de la canción con la vida y la historia de los pueblos. En Francia, Guy Breton ha explicado en diez volúmenes la historia de la vida amorosa de su país a través del canto. Francia ha sido, es cierto, un país cantor político y social por excelencia. El siglo XVIII sería inexplicable sin la buena decena de tomos de canciones de Clairambault-Maurepas, que son la más divertida y aleccionadora lectura. Y así, en Francia pudo decir Chamfort que el *Ancien Régime* era una monarquía absoluta endulzada con canciones. En el país vecino, la caída del régimen no acabó con las canciones y en la época romántica —los años de Béranger— existían en París no menos de cuatrocientas sociedades de canto

autorizadas, amén de los cantantes de la calle. La canción ha sido en todo momento el gran recurso moral de Francia. Lo ha sido en muchísimos otros pueblos en momentos difíciles.

La canción es algo eminentemente popular, un arte al aire libre, en el espacio abierto. Sin embargo, como a menudo se ha dicho, la oposición radical entre poesía popular y poesía culta es una antítesis artificial y casi siempre equívoca. Cualquier poesía puede ser popular cuando su forma y su expresión alcanzan suficiente impacto para ser retenida por la memoria colectiva, que entonces la conserva y, en algunos aspectos, puede mejorarla. Como ha escrito Claude Roy, un texto se convierte en popular cuando quien lo escucha o lo lee no se pregunta de quién es, sino que le interesa lo que dice. Y lo que diga debe ser un sentimiento común, una verdad compartida, una identidad profundamente compartida con los pueblos que la escuchan. Entonces la canción puede durar, ser útil, servir de reconfortante, constante y generosa esperanza.

Así ha pensado siempre Raimon que debía hacer con su obra y con la de nuestros grandes poetas, los viejos amigos del pueblo, «ab tots los bons que em trob en companyia». Que son los poetas clásicos, Ausiàs March, Anselm Turmeda, Jordi de Sant Jordi, Valeri Fuster, Joan Roís

de Corella y Joan Timoneda. Y los contemporáneos, Salvador Espriu y Pere Quart. A ellos ha cedido su fuerza melódica, con su voz los ha acercado a la realidad cotidiana, al mundo limitado y áspero donde vivimos.

No me ha extrañado el éxito de Raimon, que a los cincuenta y tres años vuelve la vista atrás, tal vez con nostalgia. De Pierre-Jean de Béranger, el gran cantante del siglo XIX, se dijo que con sus pequeñas obras maestras había llevado la felicidad a miles, a centenares de miles de personas. De Raimon podríamos afirmar que sus canciones han seducido por su preocupación, por su reflexión profunda, también a miles de personas. Que no es, posiblemente, sino una forma de felicidad en el sentido superficial de la palabra, un vehículo de conocimiento y de identificación con ideas y sentimientos que se comparten auténticamente en aquella turbadora y esencial «oscura raíz del grito» de la que hablaba el poeta.

(10 de abril de 1993)

JOAN OLIVER (PERE QUART)

(Artículo difundido en el *Aplec Paret-Delgada*)

Encuentro con Raimon

Conocí a Raimon el otoño pasado, en Madrid, donde un grupo de escritores

catalanes asistían a un cierto congreso internacional de literatura. Poetas, novelistas, dramaturgos, ensayistas de diversas lenguas occidentales, en número de un centenar, nos juntamos casi escondidos en el subterráneo de un hotel, unas cuantas horas diarias durante una semana, a fin de escuchar y discutir libremente media docena de ponencias más o menos interesantes sobre un tema literario de viva actualidad. Muy bien; me parece que no hay nada que decir.

Pero desgraciadamente, y ya en un principio, se produjo un incidente bastante penoso, del cual fue víctima un entrañable amigo mío, nobilísima y animosa figura de las letras castellanas. El presidente de aquella asamblea, llevado de un amor propio insensato, cometió con él una flagrante injusticia que venía a agravar de manera incomprensible la situación personal de mi amigo, el cual era objeto, aquellos días, de una furiosa campaña pública de descrédito. Soy un hombre quizás demasiado sensible a las injusticias —no por virtud sino por experiencia— y aquel episodio me causó una profunda pena y un asco incondicional.

Y en este estado de espíritu conocí a nuestro joven trovador. En una de las últimas sesiones del congreso, los catalanes conocimos de súbito la presencia de Raimon entre nosotros. Declaro que sus palabras y su postura fueron para mí un lenitivo de eficacia inmediata. Lo encontré tan sencillo,

tan vivaz, con un aire tan genuino y tan límpido, tan alegremente propenso a la amistad y a la comunicación, y al tiempo tan serio y consciente de su popularidad —una popularidad ganada con tanta pureza, como por vocación de un destino benigno, diríamos— que el simple e inesperado fenómeno de su compañía borró por arte de magia los negros pensamientos y los resentimientos de los cuales hacía tres o cuatro días que no me podía despegar. Las antiguas grietas de mi fe en «nosotros», los hombres, entonces especialmente reabiertas, experimentaron una saludable cura.

Al cabo de dos días se clausuraba la reunión y a uno de los nuestros se le ocurrió la feliz idea de rogar a Raimon que nos cantara aquel día sus letras. Encontramos una guitarra y traducimos las canciones al castellano y al francés, a fin de leerlas en estas lenguas antes de su ejecución. La cosa fue muy bien y el improvisado recital fue un pequeño éxito cosmopolita.

La conversación, el talante, el estilo del hombre, del poeta y del cantante me convencieron. Su éxito me parecía muy legítimo. Me daba cuenta de que Raimon venía a ser hoy para nuestro País una criatura providencial. ¡Podría suplir provisionalmente tantas cosas arrinconadas por fuerza, llenar tantas lagunas en el campo más vasto y

abierto —y más desatendido— de la comunidad! No habíamos encontrado una *vedette* de la canción popular. De estas *vedettes* siempre habrá; no es necesario preocuparse. Raimon no era uno de tantos ídolos de temporada, complacientes de forma y bajamente interesados en alimentar las apetencias de una masa frívola, juguetes de una boga internacional. Era, efectivamente, algo muy diferente. Y por eso era necesario bendecirlo y animarlo.

(La Selva del Camp, 14 de junio de 1964)

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN
(Artículo publicado en la revista *Serra d'Or*)

Raimon y la cultura abierta

«La aparición inicial de las canciones de Raimon, sencillas en su aspecto exterior y trascendentales en el contenido, su voz enérgica, no homologable con los habituales susurros de micrófono, la desnudez escénica del cantante, produjeron una gran sorpresa en nuestro ambiente de los primeros años sesenta. Nadie osaba clasificar aquel fenómeno. Raimon era ya un atípico antes de que se utilizase la palabra.» El excelente estudio musical sobre Raimon que acompaña a la edición de *Raimon: Totes les cançons* da suficientes notas para situar

la aparición de Raimon entre los gentiles, a principios de la década de los sesenta, entre contubernios de Múnich, huelgas de Asturias, Dúo Dinámico, feroces represiones franquistas y muerte política y física de don Gabriel Arias Salgado. Veinte años después, Raimon nos ofrece unas primeras obras completas, un balance en medio del camino, propuesto como una clarificación ante los demás y para sí mismo.

Pocas veces un cantautor ha tenido la voluntad de una reflexión autocrítica que le llevase a replantearse toda su obra. Eso puede hacerlo un escritor, sobre todo un poeta, sin otro instrumento que su evolución y su pluma. Pero un cantautor necesita, para expresarse, un montaje industrial y comercial que nunca favorece ni el tiempo ni el espacio para el deseo autoclarificador. La industria y el comercio del disco exigen productos, no depuraciones de obra; reclaman la constancia de la presunta mercancía, no el perfeccionismo. Raimon ha tenido que invertir en sí mismo tiempo, dinero, espacio, para hacer este balance de veinte años de cantante y autor. El suyo es un acto cultural riguroso, consecuencia de una práctica cultural rigurosa, que se ha producido en el marco del fenómeno más importante de la cultura popular ibérica de la posguerra: la Nova Cançó catalana.

Han abundado, y abundan, las reflexiones sobre el porqué y para qué de la Nova Cançó. Desde Madrid dicen que es consecuencia del apoyo de la burguesía catalana, apoyo ideológico, económico, político. Si acercasen un poco más la lupa a esta esquina del Estado, descubrirían que poco ha invertido la burguesía catalana en la Nova Cançó y constatarían, en cambio, el decidido apoyo popular (con todas las consecuencias del adjetivo popular) recabado por un fenómeno que ha permitido la identificación crítica de amplios sectores de la sociedad catalana. Pero, más que a esta cuestión, quiero referirme a la de la tipificación cultural de Raimon, posible sobre todo a partir de este primer balance de su obra.

Hijo de la cultura de masas, de la memoria popular y de la élan de la emancipación a través de la cultura, Raimon es una de las primeras muestras de una cultura abierta. Los estudios incluidos en *Raimon: Totes les cançons* aportan un detalle de influencias y de asimilaciones que parece un ejemplo de enumeración caótica, según los códigos críticos de la neoestilística: The Everly Brothers, Modugno, Stravinsky, Mahalia Jackson, Ray Charles, Vivaldi, Gramsci, Antonio Machín, Espriu, Ausiàs March... Se podrían añadir aún cientos de puntos de referencia cultural para este mundo pluriorientado en el

que se mueve un responsable heredero de las vivencias de las calles de barrio y de los claustros universitarios.

Antes de llegar Raimon, y con él un pequeño censo de creadores de origen popular, corregidos y aumentados por la disciplina universitaria, la cultura del país iba por barrios, era aristocrática o plebeya según sus consumidores. Desde los años cincuenta y sesenta estas barreras, tan inútiles como frustrantes, se desbordan y cae en el crisol de la creatividad toda la riqueza de culturas y subculturas, sin más filtro que el de una conciencia crítica selectiva de lo que culturalmente hace avanzar y de lo que culturalmente paraliza o devuelve al pasado. Esta es la disposición cultural de Raimon, conciencia crítica de arcilla noble donde quedan impresas las mejores huellas del espíritu humano, tanto si los pies son de catedral gótica como si son pies de *ghetto* neoyorquino.

Universalidad y generalidad en la asimilación cultural al servicio de la recuperación de la identidad de un pueblo en lucha contra el fascismo, por lo que el fascismo tiene de dictadura de clase y por lo que tiene de corruptor de identidades personales y colectivas. Pero sería un error limitar el valor de Raimon al papel cumplido en la lucha por la identidad popular frente al franquismo, porque en Raimon hay una propuesta emancipadora que

no se acaba con la lucha contra el franquismo, que no acepta el *happy end* en la historia individual ni en la colectiva, que asume el elemental principio dialéctico por el que todo fin supone un comienzo. Y esta es la verdad dominante que destaca sobre el resto de las verdades estéticas, políticas, éticas, culturales en suma, de *Raimon: Totes les cançons*. Raimon ha crecido desde hace veinte años a través del mejor de los procedimientos. No ha crecido añadiéndose elementos externos, sino a partir de sí mismo, en uno de los esfuerzos por crecer más obstinados que conozco.

Obstinado y difícil, porque la coherencia de Raimon ha suscitado irritaciones, descalificaciones e incluso intentos de asesinato del artista y de su obra. Asesinato feroz, porque han intentado enterrar a Raimon en vida. Y muchas veces. Obstinado y sutil, Raimon nos ofrece este baúl cargado con ciento dos canciones de amor y de terror, de vida y de muerte, con la colaboración de los maestros Ros Marbà y Manuel Camp, con el acompañamiento intelectual de Salvador Espriu, Joan Fuster y Enric Gispert, con veinte años de reconstrucción de la razón y de construcción de una poética. Todo ello por el módico precio de cuatro mil quinientas pesetas.

(Barcelona, enero de 1982)

ROBERT ARCHER

Raimon y la poesía medieval

El papel que me toca hoy es hablar de una de las vertientes de la obra de Raimon que el año 1968 aún no se había manifestado y que, por lo tanto, no podía figurar en el programa del concierto de la Complutense de aquel año. Me refiero a su larga labor de crear versiones musicadas de textos poéticos en lengua catalana de los siglos xv y xvi, escritos principalmente por autores valencianos. De hecho, no llegó a publicar su primera canción de este género, la ya famosa “Veles e vents” de Ausiàs March, hasta el año siguiente del concierto de Madrid. Pero, si en esta mesa redonda sobre “Arte y compromiso social”, el título anunciado en el programa, me limito a este tema, no es por capricho, sino porque este aspecto de su obra ha ido constituyendo desde el 68 una faceta –diría que– fundamental del compromiso social de Raimon, de manera parecida pero no del todo idéntica a sus versiones de los poemas del gran poeta catalán Salvador Espriu.

Esta parte de su obra abarca un nutrido número de poemas. Hay canciones basadas en textos de poetas

que no conocía casi nadie salvo unos cuantos filólogos especialistas, y éstas son un especie de obra de rescate del olvido a que injustamente estaban condenadas. Textos escritos por Joan Timoneda, Joan Roís de Corella o Valeri Fuster, jocosos y divertidos algunos, de bellas imágenes otros, adquieren en sus versiones musicadas vida y sentido actual, mientras las conmovedoras coplas de Jordi de Sant Jordi sobre su aprisionamiento después de la batalla de Ponza, ya perdida hace siglos la tonada original con que el autor las cantaba, recuperan la identidad musical que siempre habían tenido.

Pero el poeta que más se ha beneficiado de la atención de Raimon es el gran valenciano Ausiàs March (1400-1459). El hecho de que sean ya diecisiete canciones con textos de March nos da indicios muy claros de la importancia que tiene su obra para Raimon.

Quisiera entonces comentar algunos aspectos de la importancia que esa labor en torno a March representa para la difusión de sus poemas y el conocimiento de los enormes logros de la lengua en que escribió hace tantos siglos. Y deberíamos tener en cuenta que no se trata de un poeta cualquiera de interés puramente local en Gandía o Valencia, donde éste vivió y murió, o en la nativa

Játiva del cantante. Estamos ante uno de los grandes poetas de la Europa del xv. En lo que a la Península Ibérica se refiere, es, sin lugar a dudas, el poeta de más poder expresivo antes de la segunda mitad del siglo xvi. Incluso hubo un momento en la historia literaria (hacia 1550-1580) en que Ausiàs March fue considerado el gran poeta nacional de la España imperial hasta que Garcilaso asumiera más tarde ese papel. Pero, como dijo Juan de Resa, el capellán de Felipe II, quien editó las obras de March en el sorprendente lugar de Valladolid en 1555, la gran desventaja que tenía Ausiàs March cara al futuro era que había escrito en lo que Resa llamaba “la cárcel de la lengua lemosina”, refiriéndose a la peculiar forma literaria de la lengua vernácula en que escribía sus versos.

La gran aportación de Raimon ha sido sacarle de esa “cárcel” a la que en gran parte seguía condenado en el momento en que empezó a musicar a March –momento en que su lengua nativa padecía los efectos de otra encarcelación– y ponerle en la calle donde todos lo conocieran. Desde entonces tal ha sido el impacto de su March musicado que para los que leemos al poeta valenciano por gusto ya es casi imposible recordar algunos de los poemas sin sentir la presencia de la música y de la voz del cantante.

Sobre estos dos aspectos, la **música** y la **voz**, quiero hablar un poco más. Primero, la música. Es curioso constatar que Raimon ha musicado diecisiete textos marquiianos que en su forma original no estaban destinados a ser cantados. March escribía para ser leído, más probablemente recitado, pero no cantado (salvo quizá sólo uno de los 128 poemas). El March de Raimon es, por supuesto, un March muy seleccionado de acuerdo con unos criterios que impone necesariamente su traslación a la canción moderna: 1) *la duración*: cuando no se trata de un poema breve de una sola estrofa, ha seleccionado estancias clave del poema (es el caso de “Veles e vents”); 2) la belleza y fuerza de las *imágenes* (y no todos los poemas de March tienen estas imágenes); y 3) el *impacto fónico* de las palabras que componen el poema. Lo que quisiera resaltar en la aplicación de estos criterios a los textos es que Raimon nos proporciona una **lectura** de los poemas, una auténtica interpretación en sentido literario, y no sólo musical. Lo es por fuerza, porque March no es un poeta fácil: en cada poema musicado, a veces con la ayuda de los grandes maestros como Martín de Riquer, el cantante ha tenido que llegar a sus propias conclusiones no sólo sobre cómo hacer cantable el texto de March sino también sobre su

significado. Al mismo tiempo, la interpretación musical que realiza salva ese gran abismo que nos separa del mundo del siglo XV, y en este sentido la perspectiva que él nos proporciona en su capacidad de lector cantante de March es única e iluminadora. Y esto no es nada fácil cuando se considera que casi todos los poemas giran en torno a unos convencionalismos medievales sobre el **amor** que, a fin de cuentas, no tienen nada que ver con la manera en que vivimos o amamos actualmente, ni siquiera con ese amor que Raimon canta en sus canciones con letra propia, aunque sea citando versos de March como en “Com un puny”.

Lo que sorprende es que, a pesar de lo ajeno a nosotros que nos puedan resultar los referentes convencionales de la obra de March, Raimon logra convencernos de que sus poemas sí que nos dicen algo importante y pertinente para nuestras vidas. Y es que las versiones musicadas desvelan el sentido latente de esta poesía de tiempos tan remotos: las palabras del siglo XV se plasman en un sentido cuya inmediatez ya es del todo innegable.

Insisto: son una auténtica interpretación **literaria** además de musical, y como tal es una interpretación de la que a veces

uno puede diferir. Para dar un ejemplo: mientras la música que Raimon creó para “Veles e vents” me seduce el oído, me hace soñar con un soleado viaje mediterráneo, y para mí nunca llega a sugerir la pesadilla apocalíptica que transmiten las palabras de March. No quiero decir con esto que esté equivocada la visión que Raimon tiene del poema: lo menciono como muestra de cómo su interpretación es, aunque musical, también necesariamente literaria. Otro ejemplo es la versión que hizo –para mí toda una revelación– de uno de mis poemas favoritos, el breve “Quan a Déu plau que la fusta peresca”. Su lectura musical me obligó a entender el mensaje que contiene sobre lo totalmente imprevisible que es la vida con menor pesimismo y mucho más resignación estoica. Como en tantos otros contextos, su música inspira la esperanza.

Luego la función de la *voz*. Esa voz tan conocida es la de un hombre que también sabe cantar el valenciano del siglo XV con una fonética que poco se diferenciaría de la que tenía Ausiàs March. La importancia del aspecto fónico de la poesía de March es evidente a quien quiera leerlo en castellano: se pierde gran parte del impacto del original, incluso en las excelentes versiones de José María Micó. Es que March, en su

valenciano del XV, es irreplicable, intraducible. Incluso cuando se le lee en el catalán de Barcelona, no es lo mismo que escuchar una versión en el valenciano de uno de los pueblos de la Safor o de la cercana Játiva. Todas las versiones musicadas de Raimon nos restauran plenamente la experiencia auditiva del original.

Pero no quiero convertir a Raimon en un mero crítico literario, que ya hay de sobra en el mundo. Si he hecho tanto hincapié en su trabajo sobre Ausiàs March es porque es una manifestación más de su compromiso social a través del arte. Es el intento de concienciar a los valencianos, a los otros catalanohablantes y a los españoles en general del poder expresivo y único que su lengua ha tenido desde el siglo XV y que sigue teniendo, pero también de hacerles conocer un patrimonio de gran valor humano que es común a todos.

Y para todo esto merece nuestro profundo agradecimiento.

ANTONI FURIÓ

Hace cincuenta años

Las canciones, como la música, la literatura y el arte en general, tienen más de una vida. La del momento en

que se compusieron, muy determinada por la circunstancia precisa del autor y de lo que quería expresar, y la de los infinitos momentos en que se vuelven a interpretar y escuchar mucho tiempo después por personas que no vivieron aquel primer momento, que quizá ni tan siquiera habían nacido aún, y que las sienten como propias, como si se hubiesen escrito expresamente para ellas y para ese nuevo y preciso momento, porque continúan teniendo la capacidad de conmover y porque transmiten toda la emoción que el autor les supo imprimir. «Al vent», una canción bellísima y perfecta por la rotunda energía que desprenden sus frases simples y rebeldes, por la profunda emoción contenida que estalla finalmente en un gran grito, es más que una canción generacional, más que la crónica sentimental de una generación, la que vivió y luchó durante el final del franquismo. También es más que una canción en catalán, la primera que se volvía a escuchar en el País Valenciano que no fuera en un sainete o un acto folclórico después de tantos años de franquismo, y que permitió que Raimon y, tras él, muchos otros se pudiesen profesionalizar como cantantes. Es sobre todo un grito absoluto de rebeldía —«un grito metafísico», como la supo definir Joan Fuster—, un grito existencial y esperanzado contra toda injusticia y no solo contra el franquismo, que casaba bien con la lucha de los movimientos

estudiantiles de la época, pero también con el espíritu de los *angry young men* británicos y de los jóvenes existencialistas franceses, y que aún conserva toda su fuerza expresiva y sugerente, transgresora. Los jóvenes que la escuchan hoy por primera vez, sobre todo si son inquietos y *enragés*, como tienen o tendrían que ser siempre los jóvenes, se quedan tan cautivados y excitados como los que la escuchamos hace ya muchos años, como nos cautiva y nos incita todavía cuando la volvemos a escuchar.

En 1959, ahora hace ya cincuenta años, el año que Raimon escribió «Al vent» sin saber aún que esta canción le cambiaría la vida, y nos la cambiaría también un poco a todos, Fidel Castro tomaba el poder en Cuba, el papa Juan XXIII anunciaba la celebración del Concilio Vaticano II y Günter Grass publicaba *El tambor de hojalata*. Más cerca, Franco inauguraba el Valle de los Caídos y en el País Vasco se fundaba Euskadi Ta Askatasuna. Cinco hechos diversos que, como «Al vent», definen no solo el momento en el que se produjeron, sino sobre todo el que se iniciará con la nueva década. A un periodo tenebroso, de hambre y represión en España y de guerra fría en el mundo, gracias a la que pudo sobrevivir el régimen, seguiría otro de mayor distensión internacional, de crecimiento económico y de gran agitación política y cultural. El año

1959 fue también el año del Plan de Estabilización, que ponía fin a la autarquía de la posguerra y ponía las bases para el desarrollismo de los años sesenta, para aquel intento último y vano del franquismo de conciliar la modernización económica y la dictadura política.

En 1959, cuando compuso «Al vent», Raimon todavía no tenía diecinueve años ni se llamaba Raimon. Era un joven de pueblo, inquieto, con ganas de comerse el mundo y que ya había hecho de todo —había tocado el oboe en la banda de Xàtiva, la Música Nova, de la que su padre había sido presidente; había trabajado como locutor en la radio local; había intentado estudiar teatro en el conservatorio— antes de poner los pies en la Facultad de Filosofía y Letras de la vieja universidad de la calle de la Nave. Una elección poco usual —sobre todo para un joven de pueblo que desertaba del taller de carpintería familiar y no podía permitirse demasiadas alegrías financieras—, porque la mayoría de los estudiantes de la época seguían decantándose por derecho y medicina y porque la salida profesional no podía ser más incierta. Había que tener vocación para cursarla, y Raimon y sus condiscípulos, muchos de ellos mujeres, la tenían. En la universidad de finales de los años cincuenta, Ramon Pelegero, *el Pele*, era

también uno de los pocos estudiantes que hablaba en valenciano. Muchos otros sabían hablarlo, sobre todo los que venían de los pueblos, hijos de médicos y abogados, pero no lo utilizaban en el aula o en la cafetería, porque se avergonzaban. El valenciano era una lengua rural y también, en la Valencia de la época, el habla de las clases subalternas; en ningún caso, el de las futuras élites cultas y educadas.

La Universidad de Valencia, un yermo intelectual y moral durante los peores años del franquismo, de la que habían sido liquidados los mejores profesores —depurados, exiliados, encarcelados o directamente asesinados, como el rector Juan Bautista Peset—, sustituidos por otros afectos al régimen, comenzaba entonces a cambiar, a mostrar los primeros signos de renovación. A ello contribuyó en gran medida la llegada de algunos catedráticos demócratas y catalanistas, como el latinista Miquel Dolç, el arqueólogo Miquel Tarradell y el historiador Joan Reglà, que enseguida contactaron con Joan Fuster y protagonizarían con él el gran momento que viviría la historiografía valenciana en los años sesenta. Y también las primeras generaciones de estudiantes valencianistas, aquellos que hacían cosas y en los que confiaba Fuster para «reinventar» el país. Ellos —Aracil, Cucó, Eliseu Climent,

el propio Raimon...— serían, en 1962, los primeros destinatarios de *Nosaltres els valencians*. La lucha de estos jóvenes, inquietos y rebeldes, no era solo antifranquista. Luchaban por la democracia, pero también por el fin de la explotación de los más desvalidos, por la lengua y la cultura del pueblo, por una sociedad más justa, más tolerante y más moderna.

Todo ello, en un país aún agrario y tradicional que, en los años sesenta, experimentó una profunda transformación con la mecanización del campo, la industrialización y la urbanización, se expresaba primordialmente en una clara voluntad de modernización. De modernización política y cultural. Raimon y sus condiscípulos querían ser modernos y querían modernizar el país. Se peinaban a la francesa, con el flequillo caído, fingían un aire indolente y escuchaban canciones francesas (Brassens, Brel, Ferré...), italianas y norteamericanas (música negra, sobre todo). O las cantaban. En el tercer curso de la carrera, un hermano le regaló una guitarra y Raimon empezó a cantar y a acompañarse con ella. Cantaba «Les feuilles mortes», de Jacques Prévert, y también, muy pronto, una canción propia, «Al vent», que sorprendió a todos y, probablemente, también a él mismo. Y, de «Al vent», nació Raimon.

Raimon —la idea del nombre fue de Eliseu Climent, que ya estaba allí— expresaba lo que todos querían decir y, sobre todo, recuperaba para el valenciano, para el catalán del País Valenciano, la dignidad perdida. La lengua del pueblo, la lengua de casa, la lengua desdeñada, pasaba a ser de repente una lengua normal, moderna, apta como vehículo de cultura. De avergonzarse y hablarla a escondidas, los jóvenes universitarios pasaron a utilizarla con orgullo y sin complejos. Al principio, Raimon todavía pensaba que era posible compaginar la canción con los estudios y, más tarde, con la tesis doctoral. Quería trabajar sobre el movimiento obrero en el País Valenciano y aspiraba a una plaza de ayudante en la cátedra de historia contemporánea. Las cosas se precipitaron en 1962, el año de *Nosaltres els valencians* y de *El País Valenciano*, de Joan Fuster. Aquel año, Raimon cantó en Casa Pedro, la tasca donde se congregaba la intelectualidad autóctona y donde Fuster y Vicent Ventura organizaban un concurso literario que culminaba, la noche de concesión del premio, con una pequeña fiesta y un espectáculo. En 1962, el espectáculo fue Raimon, aquel cantante de Xàtiva de quien todos hablaban, pero que Fuster aún no conocía. Fuster, que sería a partir de entonces su inseparable. Unos meses más

tarde, en octubre, Raimon cantaba en el III Encuentro de la Juventud del País Valenciano, en Castellón, donde entró en contacto con Els Setze Jutges, y, poco después, en diciembre, y gracias a estos contactos, actuaba en Barcelona, en el Fòrum Vergés. La primera vez que cantaba ante un público que había pagado para escucharle. El éxito fue rotundo e insospechado. Y enseguida vendría el primer disco, *Al vent*, el Festival de la Canción del Mediterráneo, el recital en el Teatro Principal de Valencia, lleno a reborar, en la Navidad de 1963... De una actuación a otra, de un disco a otro, casi sin percatarse, Raimon se había convertido en un cantante profesional. Y eso es lo que ha sido siempre. Aquella canción, «Al vent», le cambió la vida hace cincuenta años. Y nos la ha cambiado también, un poco, a todos nosotros.

EDUARDO GALEANO

Texto para Raimon

Según cuentan los cuentacuentos, en los antiguos tiempos del mundo estaba el aire sucio de polvo, y el dios del viento sopló, y limpió el aire, y por ese camino llegó la lluvia, y la lluvia llovió.

Hace medio siglo, el viento sopló, en lengua catalana, por boca de

Raimon, y el aire quedó limpio de polvo, y así el viento abrió camino a la lluvia, y la lluvia llovió sobre el mundo seco.

CARLES GÁMEZ

Y en eso llegó «Al vent»

Cuando Raimon empezó a cantar «Al vent» allá a principios de los años sesenta, los primeros oyentes sintieron la sensación de estar escuchando algo completamente nuevo. Una voz que «desentonaba» con todo lo que se escuchaba en aquellos momentos, un paisaje musical que se dilataba entre la canción española más rancia, la herencia sudamericana y los ritmos más modernos que empezaban a abrirse camino en grupos como The Platters o, desde Francia, Gilbert Bécaud y otros intérpretes. «Al vent» se recibía, de entrada, como una ventada de libertad de expresión. El fenómeno ha sido recogido con pelos y señales por el escritor Joan Fuster en la primera biografía, y pieza capital en la bibliografía del cantante de Xàtiva, *Raimon* (Editorial Alcides, 1964). En aquella canción, sin saberlo el propio autor, se encerraba toda una conspiración cultural que iba a desencadenar un seísmo en cadena como los 600 que salían desde la factoría de la Zona Franca de Barcelona. Estaba la lengua, una canción cantada

en «valenciano» y alejada de los tópicos literarios autóctonos, que proyectaba un idioma regenerado y «moderno»; había también un mensaje tejido con los interrogantes propios del fin de la adolescencia, pero perfectamente asumible para otros segmentos biológicos. La prueba está en el impacto que tuvo de inmediato la canción en auditorios muy distintos y del que ha quedado constancia en algunas de las memorias y crónicas que se han prodigado en los últimos años sobre los años sesenta y los inicios de un nuevo periodo de resurgimiento cultural. Estaba la interpretación abrupta y aérea. Raimon, como otro cantante «revolucionario», Domenico Modugno, lanzaba al aire su canto libre como la nave que había puesto en órbita al cosmonauta, Yuri Gagarin. Cantar quería decir también el empleo expresivo de la voz, con su sello, con sus registros y, también, con sus «defectos». Un año antes de la «génesis» de «Al vent», en 1958, Domenico Modugno había conmocionado la escena musical italiana con su triunfo en el Festival de San Remo y la canción «Volare» —«Nel blu dipinto di blu»— que iba a abrir una nueva época en la canción popular italiana de posguerra.

«Al vent» estaba a punto de inaugurar entre nosotros toda una nueva canción que, primero en

Cataluña, el País Valenciano y las Islas Baleares, acabará por iluminar el nacimiento de otras nuevas canciones que transformarán el paisaje de la música popular española y, lo que es más significativo, la gestación de una nueva sensibilidad. El país hará el tránsito de las canciones melodramáticas de Raphael a las baladas cotidianas de Joan Manuel Serrat. La emergencia de una canción con cara y ojos que irradia otros campos musicales como el del *rock* y la llamada «música ligera». En la voz y las canciones de Raimon, otros intérpretes van a encontrar sus propias voces. Sin la excepción «Al vent» y la figura de Raimon, este impulso inicial de la Nova Cançó no hubiese existido, ni tampoco la consolidación del movimiento musical. Tampoco se podría entender la irrupción de las otras nuevas canciones del Estado español que comenzaron a aflorar; en Euskadi, el grupo Ez Dok Amairu, con la figura patriarcal de Mikel Laboa. El desaparecido cantautor vasco pasará una temporada en Barcelona, donde estableció vínculos con la gente de la Nova Cançó, hizo amistad con Raimon e incluso versionó algunas de sus canciones. Ez Dok Amairu copian el modelo colectivista de Els Setze Jutges y añaden otros ingredientes, como el teatral y el plástico. En Galicia, a raíz de un recital en la Universidad

de Santiago de Compostela de Raimon, en 1967, se configura un núcleo de jóvenes cantantes de origen universitario que reivindican una canción comprometida y en gallego; en Madrid, el nacimiento de la llamada Canción del Pueblo y, después, del grupo La Trágala; en Aragón, la figura de un José Antonio Labordeta y todo lo que supone para la aparición de una canción de carácter crítico y popular; en Occitania, el cantautor Martí, etc. Paradójicamente, será el grupo más híbrido y superficial, la llamada Nueva Canción Castellana, una ensalada musical compuesta de nombres como Luis Eduardo Aute, Mariano Díaz, Massiel o María Ostiz —todos ellos han hecho su reciclaje a marchas forzadas como «cantantes creadores»—, el que consigue un mayor éxito popular a partir de los parámetros estilísticos marcados por Raimon, Serrat y la Nova Cançó y el apoyo decisivo de los medios de comunicación, la radio y la televisión estatales, instrumentos que para los cantantes periféricos eran difícilmente abordables o, cuando menos, vetados, como en el caso de Raimon. En 1964, el cantante aparece por primera vez en la televisión pública en el programa *Gran parada*, uno de los programas musicales de la televisión, el artefacto que estaba transformando el paisaje social de la España franquista. A raíz

de su triunfo en el Festival de la Canción del Mediterráneo en 1963, un éxito clave para el desarrollo de la canción en catalán, Raimon se convirtió en el símbolo del cantante joven, representante de una juventud «inquieta» e inconformista. Después de esta primera aparición se abre un largo y forzoso paréntesis hasta 1977 y su retorno con un programa especial en el circuito catalán de TVE. Las relaciones entre Raimon y la televisión, primero con TVE y después con las autonómicas, estarán siempre marcadas por la excepcionalidad y la intermitencia.

A mediados de los años cincuenta la escena musical norteamericana se ve sacudida por el tsunami *rock & roll*. La evacuación del nuevo estilo, con el baile como elemento liberador, supone la consolidación del mito de la juventud, que después continuará durante la década siguiente, The Beatles y el «nunca envejecieron» como divisa. Gracias al *rock*, la juventud ganaba independencia y visibilidad. Cuando Raimon ensaya sus primeros escarceos musicales con «Al vent» como canción epifánica, forma parte de esa nueva juventud que pugna por hacerse un sitio. Una juventud que ya no ha vivido en primera persona la guerra civil y, por lo tanto, ha perdido los miedos de sus antecesores, reglamentada en una sociedad bajo vigilancia y en un país

sometido a una dictadura. Un Estado autoritario que empieza a vivir cierto «deshielo», gracias al nuevo marco económico y accidentes como el turismo. La propia televisión, y también la radio, acabarán por ejercer también de caja de resonancia de los nuevos tiempos.

Después del primer impacto que ha supuesto el *rock and roll*, que en la España franquista llega insonorizado y con la figura edulcorada del Dúo Dinámico, el mundo vive otras conmociones melódicas. En Brasil, a finales de los años cincuenta, se produce el fenómeno de la Bossa Nova, la música urbana que combina la tradición con los sonidos del *jazz*. En 1963, el mismo año en el que se publica «Al vent», la Bossa Nova se extiende gracias al triunfo internacional de *The girl of Ipanema* con pasaporte norteamericano. También a finales de los años cincuenta, en Italia, comienza a alimentarse lo que Umberto Eco definirá como «la canción diversa». En Turín se constituye Cantacronache, en el que colaboran músicos, letristas o escritores como Italo Calvino, y que quieren proyectar sobre la canción popular los contenidos de la crónica cotidiana, que más tarde, con la colaboración de otros músicos, dará lugar a uno de los grandes revulsivos musicales de

la canción popular italiana de la posguerra, el Nuovo Canzoniere Italiano, y espectáculos históricos como *Bella ciao* (1964) o *Ci ragiono e canto* (1966), con dirección de Dario Fo. Contemporáneamente, en otra parte del país, en Génova, se forma otro grupo musical que será conocido como la Scuola Genovese y del que forman parte Gino Paoli, Luigi Tenco, Umberto Bindi, Sergio Endrigo y Fabrizio de André. Los cantantes de este grupo son los primeros en ser bautizados con el nombre de *cantautores* y los que consiguen los primeros grandes éxitos de la «nueva canción» italiana. A su imagen bohemia y exponente de ese malestar juvenil, el mismo *malessere* que aflora en los temas «existencialistas» de Raimon, hay que añadir unas excelentes baladas de índole sentimental o costumbrista que se abren camino entre el gusto de la gente, como producto de novedad. Incluso algunas de ellas, como «Sapore di sale», conseguirá traspasar la frontera tricolor y hacerse un sitio en el *hit parade* español entre «El porompompero» de Manolo Escobar y «La novia» de Antonio Prieto.

Mientras los primeros Jutges, y otros que llegarán después —Guillermina Motta, Serrat—, habían hecho hincapié en el modelo de la canción francesa, el cancionero raimoniano

abre nuevos frentes hasta ahora desconocidos. Si, en los Estados Unidos, Bob Dylan encabezaba la renovada *folk song* —que dejará para buscar otros territorios— e inaugura una nueva canción de denuncia y contenido lírico que se etiquetará como *protest song*, Raimon creaba la primera canción de contenido antifranquista, «Diguem no». Una ruptura con las baladas domésticas de Els Jutges, que después continuará en otros frentes: la musicalización de la obra de Espriu y las *Cançons de la roda del temps*, un disco *extraterrestre* para la época; su trabajo, a modo de un *work in progress*, con los clásicos, que dejará un álbum solar como *Per destruir aquell qui l'ha desert*, etc. Un trabajo de creación al margen de modas y dependencias que ha llegado hasta nuestros días. Un clásico vivo, como dijo Joan Fuster.

MARC LEGRAS

De un Olympia al otro

Raimon visto desde París

La canción es siempre una constatación, un grito, la expresión de un estado de ánimo. En cualquier lengua. A veces golpea como un rechazo necesario, alguna vez lleva el duelo de legítimas esperanzas burladas, siempre reafirma la esperanza de un nuevo mañana. Como cualquier otra forma de expresión artística, tiende a conjugar lo universal:

el corazón, lo imaginario, la razón de la humanidad.

La canción nace de la urgencia experimentada por su autor. Fruto de las circunstancias, de su inspiración, de su control de la palabra y de la nota, sin la voz que la conducirá al reencuentro de los contemporáneos la canción podría quedar reducida a un asunto de orden privado. Desde los tiempos de los trovadores, esta voz ha sido, sobre todo, la de su autor. Algunos estribillos o algunas estrofas grabadas en nuestros recuerdos nos remiten siempre a tal o cual acontecimiento personal. Esas mismas estrofas pertenecen igualmente a la memoria colectiva. Como la huella emocional de un momento compartido, intensamente vivido, en el cual cada uno se habrá alimentado de la esperanza, de la felicidad, de la fuerza del resto de los presentes.

Como las de Brel, Brassens, Ferré, Barbara o Moustaki, las canciones de Raimon jalonan mi memoria.

Constituyen muchas de las referencias de la historia que desde los años sesenta se escribe al otro lado de los Pirineos. De los siniestros estertores de la dictadura a la tan esperada emergencia de formas democráticas. Sorprendentemente la primera persona que mencionó el nombre de Raimon en la televisión francesa es la más ilustre

de los griegos en Francia: Melina Mercouri. En el plató de Discorama, el 4 de octubre de 1964, confesó su dificultad a la hora de interpretar con Hardy Kruger una escena íntima en la película “Los pianos mecánicos”, rodada en Catalunya bajo la dirección de Juan Antonio Bardem: “Estábamos en una habitación de hotel con algunos técnicos. Escuché un disco catalán muy bonito – maravilloso – de un chico que creo que tendrá una gran carrera en Francia. Se llama Raimon y la canción *La pedra*. Melina Mercouri afirmó que hizo poner la canción 47 veces (¡) mientras iban haciendo las tomas.

Un escritor cuya pluma suscita respeto, Claude Roy fue el primer que escribió sobre Raimon. Para él, la calidez, el corazón y la inteligencia de este desconocido atraviesan el espejo. Al calificarlo en el *Nouvel Observateur* (12-1-1966) de “Brassens catalán”, Claude Roy sabe que está picando la curiosidad de los lectores sensibles a la poesía de las palabras y a la personalidad de aquél que las canta.

De hecho, fue un reportaje en blanco y negro de nueve minutos, emitido por el programa Panorama (15 de abril de 1966) el que permitió que los telespectadores de la primera cadena descubrieran al cantante. Un fenómeno resumido en una sola frase por un espectador a la

salida de uno de sus conciertos en València: “Él canta lo que nosotros deseáramos poder decir”. Bruno Coquatrix, el dueño del Olympia, uno de los muchos telespectadores, hizo numerosas llamadas a Madrid, después a Barcelona y al final se hizo con él... en París donde cantó en La Mutualité invitado por la izquierda española en el exilio.

Algunas semanas más tarde, el 7 de junio de 1966, día de descanso de Juliette Gréco, cabeza de cartel del célebre music-hall, Raimon debutó con la única compañía de su guitarra. El recital fue emitido en directo por Europe 1. El disco *Raimon à l'Olympia* será galardonado con el Premio Francis Carco concedido por la Académie du Disque Français. Para la prensa es “una especie de Bob Dylan”. Entre *Al vent* y *Blowin' in the Wind* sólo el océano separa a estos dos jóvenes que reaccionan a su época cada uno en su lengua con algunos acordes de guitarra.

Su paso por el Olympia es la primera piedra de un camino que emprenderían Lluís Llach, Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet. Marca la aparición del hecho catalán entre todas las canciones de libertad nacidas alrededor del Mediterráneo, en Bretaña, en las tierras occitanas, en el Quebec, en América Latina.

Durante aquellos años en Francia aparecieron *Sobre la pau, contra la por* (CBS 1969) cuando Raimon regresa al Olympia, posteriormente, en el sello discográfico Chant du Monde, *Diguem no* (1972) y *T'adones, amic* (1974) con canciones prohibidas en el estado español. Las connotaciones políticas de sus canciones conmueven a una juventud apasionada, impaciente por cambiar la vida o por verla cambiar, soñando a veces con descolonizar el mundo.

Tanto si se explica a sí mismo, como si sugiere una actitud –*Diguem no*, por ejemplo– Raimon no impone jamás su visión del mundo o de las cosas. Si sus estrofas interpelan, ofrecen entre líneas el espacio en el que cada uno puede, en cierta manera, adentrarse libremente en la canción y extraer su propia reflexión. Cantante ciudadano, Raimon es de tal manera testigo de muchos de los periodos vividos, que acerca un espejo en el cual cada uno puede reconocerse, con sus dudas, sus penas y sus alegrías, evocando un recuerdo. Es a la vez un observador de mirada incisiva, y un contemplativo que deja atrás lo real, al que el mar sugiere algunos versos en homenaje a Salvador Espriu o al que la lluvia retrotrae a viejas heridas. Y con una delicadeza extrema se adentra en el terreno de los sentimientos para

hablar a sus seres queridos o a la persona amada.

Con el paso de los años traza sus surcos, de una canción a otra, y amplía considerablemente su campo al poner música a la poesía catalana contemporánea o al erigirse en portavoz de los poetas catalanes de la Edad Media. ¡Una alegría para nosotros, gentes del sur de Francia, privados en la escuela y en el instituto de nuestros trovadores! Desde un principio acompañado únicamente por su guitarra, durante los años 70 Raimon da la impresión de amansar la música –consecuencia de la época y aspiración personal– al lado de músicos cercanos al *free jazz* como Michel Portal, Beb Guérin, Léon Francioli o Enric Gispert: de aquí nacerían discos como *A Víctor Jara* (1974) y *Lliurament del cant* (1977).

Cuando en 1993 la casa Auvidis publica el integral (121 canciones en seis CD, Premio de la Nouvelle Académie du Disque Français) y el CD *Cançons*, se observa el camino recorrido en compañía de músicos amantes del pop, la música de cámara, las músicas contemporáneas o sinfónicas, como Manel Camp, Josep Pons o Ros Marba. La música parece haberse convertido para él en un elemento tan natural como lo eran las palabras y la poesía.

El 13 de junio de 2006, de un Olympia al otro, cuarenta años después —prácticamente el mismo día— de su histórico recital, confía al público, a modo de preámbulo, que ha traído “canciones de amor, de lucha, de reflexión sobre lo que estamos viviendo” y poemas. Tras *Entre la nota i el so*, encadena, como homenaje a la clandestinidad de los años de oscuridad, *T’he conegut sempre igual*, *T’adones, amic*, y después la inédita *Terra negra, llistons blancs*, inspirada en la obra de Tàpies. Luego, solo con su guitarra, como en sus comienzos, interpreta *Quan jo vaig nèixer*. Su veintena de canciones magníficamente acompañadas sugiere la idea de antología. El atento silencio del público, su calor, subrayan su afecto teñido de admiración por el cantante y su obra. Al final del recital entona *Jo vinc d’un silenci*, y un escalofrío recorre al público, el cual rompe en aplausos cuando llega “qui perd els orígens, perd la identitat”. Este verso es la clave de su obra, de su planteamiento artístico y de su desarrollo humano.

JOAN F. MIRA

Homenaje a Raimon

Años de prodigios

Si no he hecho mal las cuentas, Raimon es treinta días más joven que yo; yo, treinta días más viejo; y

ambos, miembros de aquella gente nacida en la inmediata posguerra, que conocimos tanta miseria histórica y que hemos tenido la fortuna de conocer también otros tiempos y otras cosas. Cuando llegamos a los veinte años, o a los dieciocho o a los veintiuno, algunos de aquellos jóvenes poco más que adolescentes, por alguna razón que yo aún no he podido explicarme del todo, abrimos unos ojos como platos ante el mundo y ante el país, y empezamos a pensar por nuestra cuenta, lo que en aquel momento quizá ya tenía un punto de prodigio. El viento del mundo era un viento pobre y triste, o por lo menos el viento del mundo que teníamos más cerca; el tiempo no era ni tan siquiera un poco nuestro, era propiedad de otros (y en gran medida aún lo es: el resultado final de esta guerra de conceptos y de lealtades todavía es muy incierto), y el país estaba tan deshecho que imaginar que ya lo íbamos haciendo era una ilusión bellísima. Y de esa ilusión vivimos aún, por lo menos los que mantenemos la fe en la verdad y en la belleza, y un poco de fe en el país, los que no nos hemos vendido por ningún precio, real o imaginario.

Si hace cincuenta años a un estudiante valenciano, un muchacho de Xàtiva, le surgió de dentro una canción al viento que le pegaba en la cara, no habría tenido ningún

interés o importancia especial si no se hubiese convertido en un milagro. Inesperado, como lo son todos los prodigios. Entre aquel año de 1959 y —por poner un plazo corto— 1963, en tan pocos años, en el País Valenciano se produjeron algunos acontecimientos absolutamente inesperados, absolutamente imprevisibles, vista la historia inmediata, las derrotas, la falta de memoria y los efectos devastadores del franquismo. Que un puñado de estudiantes se proclamaran de repente rebeldes a todo lo que les habían enseñado en las aulas, que abrieran el corazón y la mente a la realidad de su propio país, que no aceptaran los dogmas recibidos y que actuaran en consecuencia, ya era un pequeño milagro. Que esta rebelión se extendiese velozmente dentro y fuera de la Universidad, era más increíble aún.

Pero los prodigios históricos, tal como suele pasar, tienen nombres de personas. Era un prodigio la aparición pública de un personaje perfectamente inexplicable, de nombre Joan Fuster, vecino de Sueca, que tenía dentro de su cabeza toda la herencia de la cultura europea, toda la cultura catalana, y una idea radicalmente nueva del País Valenciano. En 1962, la publicación de *Nosaltres els valencians* inauguraba una época en la historia contemporánea del país, un tiempo

que no se ha acabado aún, y que no sabemos ni cómo ni cuándo se acabará. Después de ese libro, y después de aquella canción «Al vent», este país empezaría a ser otro. Porque aquella canción, y las que vinieron inmediatamente después, aquel muchacho que cantaba como aquí no había cantado nunca nadie, que decía a gritos y con música cosas que no había gritado nadie, también eran un prodigio inesperado.

Y un prodigio la aparición de personas como mis amigos Alfons Cucó y Eliseu Climent, como Lluís Aracil, como Josep Lluís Blasco, Vicent Álvarez, Manuel Ardit y algunos más que han marcado nuestro tiempo presente desde la política activa, desde el activismo cívico y cultural, desde el pensamiento metódico, la filosofía, la historia y, sobre todo, desde la racionalidad y desde una forma crítica y activa de patriotismo que es, en primer lugar, un imperativo moral, una expresión de responsabilidad.

MIRTA NÚÑEZ DÍAZ-BALART

El “efecto Raimon” en la lucha antifranquista

El dieciocho de mayo de 1968, hace cuarenta años de aquello, el recital de *Raimon*, en la Ciudad Universitaria madrileña, sazonó

de música y palabras, la lucha antifranquista. Los centenares de estudiantes que se apiñaban en el patio de la Facultad de Económicas de entonces, hoy Facultad de Geografía e Historia de la UCM, hicieron coro a la lucha por la libertad, sumando su garganta, a la protesta por el prolongado franquismo. Las vibraciones de aquella guitarra y de una voz profunda que decía “no” a la dictadura, llegaron a los estudiantes durante generaciones.

Los jóvenes que vinimos después, teníamos mitificados aquellos hechos. En ellos, la rebelión de los hijos de las clases medias mostraba que la España de los sesenta se iba alejando de la sumisión. La estela de muerte que dejaron los cuarenta, había provocado un enmudecimiento masivo. La acogida del franquismo en el contexto internacional de la guerra fría, permitió mirar más allá de la supervivencia y las universidades se sobrepusieron a los aprobados patrióticos del falangismo inicial. Con esos ingredientes se coció el despertar de la universidad que en Madrid, tomó una dimensión pública y sonora.

La épica de la lucha en el marco universitario necesitaba un himno duro y esperanzador a la vez. *Al*

vent, una composición de años atrás, fue la bandera de una universidad efervescente. Una voz poderosa, acompañada por una guitarra desnuda de todo atributo, se hizo la enseña de la lucha política contra el régimen franquista. La emoción del cantante, con los centenares de voces que le acompañaban en plena ilegalidad, con la policía rodeando la Facultad, fue musicada en la letra *18 de maig a la Villa*.

Al vent era una de esas canciones cuya letra era la poesía que fuera definida por otro poeta Gabriel Celaya, como “un arma cargada de futuro”. Los estudiantes de Madrid las leían en la carátula del disco y aprendían su significado “Y todos, todos llenos de noche, buscando la luz, buscando la paz, a Dios, al viento del mundo (...)” ¡Cuánto hicieron por generaciones de universitarios aquellos cantantes que, como Raimon, musicaron sus poemas o los de otros autores! El gusto por la palabra y por su carga de significado, iba de la literatura a la política, del amor a la vida.

El clandestino SDEUM, Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Madrid, trajo a la Complutense el eco de lo que ya se conocía en otras ciudades y lo convirtió en multitudinario. La universidad madrileña –como

quedó evidenciado— no sólo estaba plenamente incorporada a la protesta sino que además, hacía suya la lengua catalana, desvistiendo otro de los disfraces del franquismo, que la presentaban como contraria a aquellos otros idiomas, que habían estado largo tiempo prohibidas. El uso que Raimon hizo del catalán le convirtió en uno de los vehículos fundamentales de las reivindicaciones nacionales y de su defensa por parte de la izquierda, en todo el proceso de Transición.

Centenares de contactos ocultos habían dado un fruto magnífico para su organización del concierto. Aquellos pequeños núcleos clandestinos lograron un acto ilegal multitudinario. Marta Bizcarrondo, recientemente fallecida, fue como delegada cultural de sindicato estudiantil, quien tejió junto a otros como Jaime Pastor, hoy profesor en la UCM, el valenciano Manolo Garí o Arturo Mora, tristemente desaparecido, aquellos hilos. Ángel Vegas, desde su posición de decano designado a dedo, mantuvo una actitud dialogante con unos estudiantes aguerridos que no sólo querían cambiar la Universidad sino el mundo.

En un constante tira y afloja con las autoridades universitarias y con la policía que acordonaba la universidad, el estudiantado “consciente”, como se decía

entonces, ejecutaba lo que era fruto de sus lecturas y de sus debates, sobre un sistema que boqueaba pero aún respiraba. Veinte años antes, el régimen no hubiera permitido ni el murmullo de esa respiración, con los elementos disuasorios que le habían caracterizado, desde los palos hasta los tiros. Pero ya entonces, una frase de la conocida “Diguem no! se había convertido en himno de combate: “Nosaltres no som d’eixe món”.

La oposición antifranquista, encabezada en Madrid por el PCE, brindaba la experiencia de su lucha en la clandestinidad. Ya entonces, otros partidos a su izquierda, bregaban por organizar la contestación activa al sistema. A partir del tronco ideológico marxista, el MC, la LCR, los maoístas ORT y PTE y el PCE (m-l), entre otros, formaban un damero de fuerzas, presentes en la lucha contra un enemigo común, donde los socialistas no dejaban de tener una presencia secundaria.

La infantería militante daría sus mejores cuadros a los organismos del cambio: desde la Junta Democrática y la Platajunta, a toda la pirámide de la nueva política que estaba germinando. Luego vendrían otros recitales donde líderes, salidos de la cárcel o de la clandestinidad, pasarían a sentarse en las butacas. La memoria

del cambio tiene en los conciertos de Raimon, en Madrid, Barcelona o Valencia, las muescas de la esperanza colectiva que acompañó la agonía del franquismo y los primeros años de la llamada Transición.

El pasado que aún no se podía superar era bien definido en la canción de Raimon “D’un temps, d’un país”: “(..) No creemos en las pistolas, no creemos en la miseria, la miseria necesaria, dicen, de tanta gente (..)” Con esta estrofa estaba desmontando la política de la dictadura y la fe de carbonero de sus adeptos. “No creguem en les pistoles”, se convertía en grito de guerra para salir a la calle e ir al enfrentamiento con las porras de los *grises* y las *lecheras* de la policía.

Pero también, a través de sus canciones se encauzaba la incertidumbre y las esperanzas de aquellos momentos en la mirada hacia el futuro: “ (..) de un tiempo que será el nuestro, de un país que aún no hemos hecho, canto las esperanzas y lloro la poca fe...”, mientras el escalofrío recorría las venas del futuro incierto.

¿Tenía algo que ver lo que aquí ocurría con la efervescencia existente en Francia o México, en Estados Unidos o Checoslovaquia, Berlín o Tokio, con fuertes estallidos políticos

y sociales? La realidad española poco tenía que ver con el movimiento ciudadano contra la segregación racial o contra la guerra de Vietnam, en EE.UU., por más que ésta hubiese apadrinado la dictadura franquista en la ONU. El Dubcek checoslovaco sacudió muchas conciencias sobre el colonialismo soviético. La matanza de la Plaza de las Tres Culturas en la Ciudad de México abrió los ojos del mundo a las dictaduras del mundo capitalista. ¿Contra qué se levantaban los estudiantes franceses, bien comidos y con una democracia consolidada, encabezada por el presidencialismo de De Gaulle, se preguntaban aquellos que habían estado sumidos en el silencio y en la penuria de tantas décadas?

La estela de la insumisión ante el estado y la sociedad establecida, sus usos y costumbres, la protagonizaron jóvenes que, desde perspectivas muy diferentes, clamaban por un rechazo a lo existente. En España, sin duda, con un carácter plenamente político, pluripartidista, antidictatorial y democrático que no podía cuestionar ni partidos ni sindicatos, todos ellos clandestinos. ¿Qué CGT francesa podía debatir públicamente los acontecimientos cuando aquí sólo existía un único sindicato legal? El mayo francés evidenció la erosión de los partidos y sindicatos en las

democracias occidentales pero no en España, donde constituían la primera siembra de la democracia.

No sólo se trataba de una sociedad que estaba emergiendo con el valor de jóvenes politizados de izquierdas. También rompían el cascarón nuevas filosofías de vida, discutidas a golpes de cafés y ginebra: una igualdad entre el hombre y la mujer que se iba incorporando, paso a paso, a la universidad. Raimon en sus hermosas canciones intimistas, hablaba de ello en sus versos de “Parlant-me de tu”: (...) Si vols present, t’ompliré de carícies, si vols records, t’oferiré els més bells, si vols futur, t’ompliré d’esperances: vull viure els temps ben acordat amb tú (...)”

En las universidades se constataba el importante cambio sociológico que se estaba desarrollando en las aguas subterráneas del régimen. Jóvenes de toda España se trasladaban a los centros universitarios, y allí vivían una emancipación de hecho, uniéndose a la causa antifranquista, con la autonomía que proporcionaba estar lejos del hogar familiar. El cantante de Xàtiva pondría la imagen y la voz a la protesta en favor de la libertad, de los universitarios de toda España y la acompañaría con sus notas, antes y después de la muerte del dictador. El 5 de febrero de 1976, una canción añadiría una

nueva armonía a la andadura ya iniciada hacia la ruptura política. *Yo vengo de un silencio* (*Jo vinc d’un silenci*) resumía en cuatro palabras, la larga travesía por el desierto franquista.

Hoy no se llaman recitales, sino conciertos, muchos de los que participaron en alguna medida en ello, no están entre nosotros, otros desempeñan cargos relevantes, la vida nos ha hecho caminar por caminos deseados y no deseados, con compañeros que se han ido perdiendo a lo largo de los años pero, la evocación inolvidable de aquella comunión sonora, joven y combativa, que acompañó musicalmente con himnos civiles, la lucha por las libertades en España, aún hoy nos hace vibrar el corazón. ¿Cómo trasladar a las nuevas generaciones la noción de identidad que conjuntan música y palabras?

En la primavera del 2008 volvía Raimon a la Universidad Complutense. Aquel recital que cuarenta años antes había sido una muesa en el combate por la democracia, sigue presente en estas palabras de Javier Maestro, participante en aquella *movida* de carácter político: “Nunca había asistido a un acto donde se viviese con tanta intensidad cada canción, cada palabra, cada gesto”. La lucha

por la libertad en España y, esa tarea multidisciplinar que fue la lucha antifranquista, tiene en Raimon uno de sus hitos.

JOSEP PALOMERO

Algunas observaciones sobre las palabras de Raimon

El corpus de las canciones de Raimon editadas a lo largo de 43 años, entre 1963¹ y 2006,² consta de 145 piezas, pero últimamente el cantante ha dado a conocer tres más que, de momento, todavía no ha registrado.³ Por lo tanto, el público conoce un total de 148, de las que Raimon ha compuesto 90 con letras propias (el 60,8 % de la producción).

Otras 56 canciones (el 37,8 %) corresponden a la musicación de poemas de otros autores: Salvador Espriu en primer lugar (22 canciones, el 14,8 %), seguido de Ausiàs March (17 canciones, el 11,4 %), algunas de Joan Timoneda (5, el 3,3 %), un par de Jordi de Sant Jordi y de Joan Roís de Corella (2, el 1,3 %), i solo una de Anselm Turmeda (1, el 0,67 %), así como de Bernat Metge (1), Jaume Roig (1), Valeri Fuster (1), Mossèn Estanya (1), Francí Guerau (1) y Pere Quart (1). Las dos que faltan para completar las 148 son las únicas que Raimon ha cantado y ha grabado sin ser suyas ni

la música ni la letra. Se trata de «Se'n va anar»⁴ (1963), con música de Lleó Borrell y letra de Josep M.³ Andreu, y de «Amanda» (1974), de Víctor Jara.⁵ Excepto los textos de Espriu y de Pere Quart, Raimon no ha utilizado ningún otro más de poetas contemporáneos.

Para expresar su pensamiento, Raimon ha utilizado en las 90 canciones⁶ con textos propios aproximadamente 1.200 palabras.⁷ En este conjunto, además, hay 22 nombres propios que no he considerado como palabras con contenido semántico —tienen contenido simbólico, pero este aspecto no lo trataré aquí—, de los que 13 son antropónimos⁸ y ⁹ topónimos.¹⁰ De los antropónimos, hay 7 que no forman parte del texto de la canción, sino del título o de la dedicatoria. Se trata de las únicas siete personas a las que Raimon ha expresado así su reconocimiento, afecto o gratitud. Son Ernesto Guevara (1967: «Sobre la pau»), Joan Miró (1968: «A Joan Miró»), Joan Pere Viladecans (1975: «Com una mà»), Andreu Alfaro (1978: «Andreu, amic»¹⁰), Federico Mompou (1983: «Pensament»), Salvador Espriu (1986: «La mar respira calma») y Joan Fuster (1986: «Lector de poesia»). Se trata de dos escritores, dos pintores, un escultor, un músico y un guerrillero mítico.¹¹

Los otros 6 nombres forman parte del texto, pero tratados de forma diferente. Hay 3 nombres propios a los que apela el cantante: (i) el señor Esteve (ii), el señor González («Vostè, senyor Esteve, i també vostè, senyor Gonzàlez»: 1968: «La muntanya es fa vella») y (iii) el poeta Mayakovski («Tu has escrit ja fa molts anys, jo et llegeix encara avui, poeta Maiakovski»: 1972: «Morir en aquesta vida»). Y los otros 3 nombres propios son simples alusiones: (i) Ausiàs March («Ausiàs March em ve a la memòria»: 1973: «Com un puny»), (ii) el trovador Folquet de Marsella («si dius que no ets Folquet de Marsella»: 1996: «Soliloqui del solipsista») y (iii) *Sílvia* («*Sílvia* no ha tingut mai records»: 1986: «Lector de poesia»¹²).

Palabras poco frecuentes

Como se puede suponer, Raimon ha repetido algunas veces muchas de las 1.200 palabras que conforman su corpus. Pero hay también bastantes más que ha escrito solo en una ocasión. A veces se trata de palabras poco habituales: *atàvic*, *immers* (1973: «Com un puny»), *em formigueja* (1974: «Un lleu tel d'humitat»), *turgent* (1975: «Com una mà»), *blasfèmia* (1975: «Jo vinc d'un silenci»), *torsimany* (1978: «Andreu, amic»), *cantellut* (1983: «Han passat vint anys»), *percaçant* (1983: «Oh, desig de cançons»), *s'entrebaten* (1983: «Pensament»), *enaltida* (1984:

«Hauràs de fer com si»), *m'entotsola* (1986: «Primer parlaré de tu»), *clos*, *mòrbida* (1987: «Octubre dolç»), *s'amara* (1995: «Finestra a la badia de Palma»), *soliloqui*, *solipsista* (1996: «Soliloqui solipsista»), *llostrejant* (1997: «Coneixement de l'ombra»). Mucho menos habitual, puede tratarse también de la formación inusitada de una palabra: *desmemòria* (1983: «Al meu país la pluja»), *descante* (**descantar*) (1986: «Primer parlaré de tu»), o de un uso metafórico abrupto: «*Et nevaran, si poden, / totes les il·lusions*» (**nevar-te*) (1978: «Un sol consell»), o de ambas cosas al mismo tiempo: «*l'última llum d'estiu que tardoreja*» (**tardorejar*) (1978: «L'última llum d'estiu»).

El caso es que Raimon ha utilizado pocas veces muchas de las palabras que, de hecho, son muy usuales. Estas, por ejemplo —no indico su localización porque sería muy prolijo para el lector—, solo las ha usado en una ocasión.¹³ Se trata de *absent*, *acariciant*, *accents*, *adult*, *ahirs*, *aixetes*, *alegre*, *ales*, *amunt*, *asfalt*, *autobusos*, *ball*, *comes*, *cam*, *coixí*, *concert*, *culs*, *cultura*, *descans*, *dimensions*, *dimonis*, *encant*, *eròtic*, *escultura*, *espill*, *esportiu*, *esquena*, *estèrils*, *estudi*, *festa*, *fills*, *font*, *forma* (n), *frases*, *fusta*, *futbol*, *gos*, *gràcia*, *homenatge*, *imatges*, *infància*, *inventari*, *lector*, *lentitud*, *llamp*, *llargària*, *llaurador*, *llunes*, *mamelles*, *mars*, *matalàs*, *mel*, *metro*, *mida*, *motors*, *mots*, *naixement*, *necessitat*, *noia*, *nosa*,

nostàlgia/es, *ofici*, *olor*, *orgull*, *origen/origens*, *pagès/esos*, *pàgina*, *paisatge*, *paper*, *pare*, *parella*, *parets*, *perfum*, *persianes*, *perspectives*, *petjada*, *pintura*, *pits*, *places*, *planeta*, *pols*, *ponts*, *presagi*, *presència*, *producció*, *profundament*, *pròpia*, *provisional*, *pudor*, *punts*, *quadern*, *racó*, *raïm*, *ratlles* (n), *recel*, *remor*, *remordiment*, *renúncia*, *repèl*, *reposa*, *represa* (n), *ritme*, *riures*, *roba* (n), *secà*, *senyals*, *soca*, *soroll/s*, *sorpresa*, *suc*, *tardor*, *televisats*, *tendra*, *tendresa*, *terrats*, *tria* (n), *tro*, *turista*, *valls*, *vespre*, *vetllar*, *viatge/s* (v), *vinguda*, *virginitats*, *volta*, *vora*.

Algunas más se podrían haber incluido en este primer grupo de palabras usuales poco utilizadas, ya que aparecen dos veces: *butxaques*, *cabells*, *carícies*, *cotxes*, *dolçament*, *dolcesa*, *espera* (v), *flama*, *humitat*, *instant*, *llibres*, *llit*, *llunyania*, *nota* (n), *orelles*, *orgasme/s*, *pa*, *pantalons*, *pas*, *pis*, *poema/es*, *puny*, *puta*, *realitat*, *reprendre*, *rostre*, *sentit/s*, *sequera*, *somriure* (n), *sou* (n), *taques* (n), *tel*, *tros*, *urgent*, *útil*, *versos*.

Aunque se hayan empleado solo una vez —o dos, en este último caso—, la diversidad es tanta (162 palabras: el 13,5 %) que el receptor —oyente o lector— percibe que la selección léxica del autor presenta una variación considerable.

A pesar de este vocabulario tan heterogéneo, que remite a tantas referencias y a conceptos tan diversos,

la percepción de que Raimon es sobre todo un cantante político está bastante extendida. De hecho, se trata de un cantante que, en efecto, ha reivindicado en un número significativo de sus composiciones la libertad, la paz, la esperanza, la lucha contra la injusticia y la desigualdad, la resistencia social, la afirmación nacional y la fidelidad lingüística. La dignidad humana, en definitiva. Pero también ha exteriorizado una vasta gama de reflexiones y de circunstancias personales no referidas a la coyuntura pública. Otra cosa es el hecho —que ahora no analizaremos—, no ajeno a su voluntad, que sus actuaciones hayan alcanzado un carácter político. En cualquier caso, es posible que el receptor tenga la sensación que en sus letras hay muchas palabras que inducen a esta conclusión. Tal vez no se trate de una gran cantidad de palabras, sino solo de unas pocas con una fuerte carga semántica y simbólica que remiten a la situación política y social de los periodos que hemos vivido y que se repiten en bastantes de sus letras.

Sin embargo, no es exactamente así, porque entre las palabras de Raimon que pueden remitir el imaginario del receptor a un contexto de lucha, de resistencia política y de afirmación nacional hay un conjunto considerable que el cantante ha

empleado solo una vez. Referidas aquí fuera de contexto y sin la pretensión de ser exhaustivo, deben de ser más o menos las siguientes, utilizadas con un uso recto o figurado:¹⁴ *acord, anonimats, apertura/es, arguments, armes, baralles, bondat, bota, brutalment, cadàvers, capitans, censura, col·lectiva, combat, compartit, contracorrent, contratemps, creients, crepuscles, crisi, decepcions, depredador, desajustats, desastre, derrota, desencant, desesperançadament, desinformació, desmemòria, destrossar, diàleg, dirigits, discordants, discutidors, dol (n), emocions, engany, espasa, estratègies, exèrcit, exili, ferits, fermesa, feroç, ferro, fracàs, front, grisor, hipocresia, humà/ans, identitat, ignoràncies, impotents, incertesa, incrèduls, indecís, indiferent/s, ingenu, ingènuament, joventut, llàstima, malícia, malson, maltractada, manipulat, marginals, menyspreu, mesquins, místics, monstres, moral, mur, nació/ons, nuclears, obliguen, obstinada, odiada, ofeguen, opressors, oprimits, oprimida, passió/ons, patir, pàtria, pena/es (n), perill, permís, pietat, pistoles, plom, plural, pobres, poesia, poeta/es, rebels, recital/s, resposta, revolució/ons, rigor, risc, roja, sentència, sindicat/s, sobreviure, solitaris, somien, subalternes, tàctiques, tallers, tambors, terribles, tirs, tortura, treballadors, unitat, victòria.*

Algunas más que se podrían incluir también en este grupo aparecen dos veces en las canciones de Raimon:

burgès/esos, burgesia, catàstrofe, complicitat, consol, democràcia, esclat, estudiants, fàbriques, fugida (n), impuls, llei, llibres, marginats (adj.), misèria, obrer/a/obrer, pagesia, partit/s (n), resistit, rics, segrest, vaga.

Por lo tanto, el conjunto de palabras que pueden tener una connotación política representan aproximadamente el 11,5 % de todo el vocabulario de Raimon, un número poco significativo para considerar que el objetivo primordial de su obra responde principalmente a una finalidad política.

Palabras muy frecuentes

Com en cualquier tipo de discurso, también se puede suponer que en los textos de Raimon los términos más frecuentes son los elementos de relación y de conexión, que solo cumplen una función gramatical y que, por lo tanto, aquí interesan poco. Se trata de casos como los de las preposiciones *a* (176 veces, además de 73 la contracción *al* y 12 el plural *als*), *amb* (66), *contra* (27), *de* (405, además de 95 la contracción *del*, 49 el plural *dels* y 163 la forma elidida *d'*), *en* (85), *entre* (17), *per* (71, *pel* 9, *pels* 7), *per a* (24), *sense* (15); del artículo *el* (236, *els* 128); del pronombre neutro *ho* (54); del cuantitativo *més* (62); de las conjunciones *i* (427), *ni* (35), *o* (10), *però* (28), *perquè* (28), *si* (113). Aunque algunos adverbios

tienen funciones dísticas y capacidad de modificar el predicado y otros constituyentes oracionales, aquí solo mencionaremos algunos para indicar simplemente su frecuencia: *ara* (33), *avui* (21), *bé* (17, 29 *ben*), *com* (100), *encara* (35), *lluny* (20), *mai* (26), *no* (296), *on* (35), *quan* (49), *sempre* (45), *sí* (8) *també* (16), etc.

Expresión personal

Son muchas las ocasiones en que Raimon se expresa en primera persona del singular. Lo hace bien a través del pronombre personal sujeto (*jo*: 97 veces), bien con el pronombre átono correspondiente en función de CD o de CI (*em*: 75, *m'*: 41, *'m*: 5, *-me*: 24, *me*: 1, *mi*: 31). Además, hay 66 referencias dísticas a sí mismo a través del posesivo de primera persona (*meu*: 41, *meus*: 16, *meua*: 7, *meva*: 1, *ma*: 9, *meues*: 1). Por lo tanto, las alusiones a sí mismo ocurren en sus textos 340 veces (el 28,3 % de su vocabulario).

En consecuencia, se puede deducir que Raimon es un cantante que exterioriza los enunciados desde un punto de vista acusadamente personal. Los plantea a un interlocutor singular en 226 ocasiones (*tu*: 79, *et*: 53, *t'*: 79, *'t*: 1, *-te*: 10, *vostè*: 4)¹⁵ y plural solo en 7 (*vosaltres*: 1, *vos*: 2, *-vos*: 2, *vostès*: 2).¹⁶ Hay, además, 44 referencias dísticas al interlocutor a través del posesivo de segunda persona (*teu*: 25, *teus*:

10, *teua*: 7, *teva*: 1, *teues*: 1) que, en total, constituyen el 19,4 % de su vocabulario.

Además, a través de formas pronominales —sin tener en cuenta ahora las desinencias verbales—, Raimon se manifiesta en primera persona del plural en otras 110 ocasiones, expresándose así en un plural inclusivo y coral en el que la identificación entre público y cantante ha funcionado muy bien: *nosaltres* (18), *ens* (55) -*nos* (1), *nostre* (12), *nostra* (12), *nostres* (3).¹⁷ Estas situaciones inclusivas suman el 9 % del conjunto de sus palabras que, además de las veces que se expresa en primera persona, representan el 37,5 % de su vocabulario. ¿Se puede ser más personal?

Acciones

En el conjunto de su obra, si no me equivoco, Raimon usa 237 verbos en sus distintas formas flexivas. Dejo para otro momento la cuenta de las numerosas veces que recurre también a la primera persona verbal como expresión implícita del sujeto, como en *cante* (7), *he cantat* (5), *cantarem* (6), *cantaria* (1), *estime* (12), *estimaré* (5), *estimaria* (1), *he estimat* (1) *sóc* (14), *som* (21) *seré* (1), *serem* (3), *seria* (7), etc.¹⁸

En los casos donde la desinencia verbal presenta una variación

dialectal, Raimon opta por la forma general valenciana. En indicativo: *m'adapte* (1), *cante* (7), *compre* (1), *compte* (1), *descante* (1), *m'esforce* (1), *estime* (12), *intente* (1), *invente* (3), *mire* (3), *em mor* (8), *oblíde* (2), *parle* (1), *passé* (1), *passége* (2), *plóre* (3), *prove* (1), *recorde* (2), *sent* (4), *torne* (3), *treballe* (1), *trobe* (5), *viatge* (1). Y en subjuntivo: *que em desdiga* (1), *que tothom diga prou* (3), *que els teus llavis no diguen* (1), *unes paraules que diguen exacte i clar* (1), *haja* (5), *que em puga trencar* (1), *el que em pugues dir* (2), *sàpien* (1), *sigá* (7), *siguen* (3), *vinga* (10), *vulgues* (1).

Sin embargo, en muchas menos ocasiones Raimon opta también por otras formas: (indicativo:) *abraço* (1), *doblo* (1), *haig* (1); (subjuntivo:) *anés* (1), *caiguesses* (2), *cantés* (1), *hagués* (1), *parés* (1), *vulguís* (4).

Prefiere el infinitivo *ser* (20) muchas más veces que *ésser* (2), y usa las formas *venir* (1), *vetllar* (1), *treure* (1), *obren* (1) *omple* (3) y *sofert* (2) (y no las correspondientes valencianas *vindre*, *vetlar*, *traure*, *obrin*, *ompli* y *sofrit*), aunque solo usa *nadar* (1), *nàixer* (5), *naix* (2) (y no *nedar*, *néixer*, *neix*).

Presenta vacilaciones entre *veure* (3) y *vore* (1) (*vorem*, 1), *van* (17) i *varen* (3), pero solo emplea *vàrem* (2) (*i nunca vam*). No usa *eixir* (aunque sí la forma adjetiva próxima *ixent*,

1), sino *sortir* (1), *sortint* (1), *surt* (1), *hem sortit* (1), *sortiríem* (1), y también *buscant* (7), *buscat* (2), *busquen* (1) (en vez de cercar y las formas flexivas correspondientes).

Variantes

Raimon prefiere la forma *colp* (12 *colps*) a *cop* (2); *meua* (7, 1 *meues*) a *meva* (1) y *teua* (7, 1 *teues*) a *teva* (1). Antepone *últim* (1, 1 *última*, 5 *últimes*) a *darrer* (1); *tots* (43) a *tothom* (10); *xiquet* (3, 1 *xiquets*) a *nen* (1); *tirar* (2 *tires*) a *llançar* (1 *llança*). Emplea también la forma simple del demostrativo *eixe* (4) (y no la reforzada *aqueix*), los nombres *tir* (1 *tirs*) (y no *tret*), por (35, 1 *pors*) (y no *temor*), la locución cuantitativa una *miqueta de* (1) (también en una ocasión una *mica*), el cuantitativo *poquet* (2) y el adjetivo *fluixet* (2); estos tres últimos diminutivos remiten a una tendencia modalizadora muy característica del valenciano.

Por el contrario, Raimon usa algunas formas, también valencianas —pero que no son las del valenciano general y sí del más septentrional—, como el adverbio de tiempo *avui* (21) (por *hui*); el numeral *disset* (1) (por *dèssset*); el adverbio *darrera* (3, eliminado del diccionario) (por *darrere*); los nombres *capsa* (2) (por *caixa*), *tarda* (7) (por *vesprada*), *vespre* (1) (por la expresión adverbial *poca nit*), *ocells* (8) (por *pardals*),

y los plurales (considerados más formales) *homes* (19) y *joves* (12) (por *hòmens* y *jóvens*). Las 4 veces que aparece el nombre *obrer* (2 sing, 2 pl.) y 2 el adjetivo *obrera*, equivalen todas a proletari. En cambio, usa indistintamente los nombres *arrancada* (1) y *arrencada* (1), *llaurador* (1) y *pagès* (1, 1 *pagesos*, 2 *pagesia*), *vegada* (3, 17 *vegades*) y *volta* (1); las preposiciones *dins* (3) y *dintre* (2); los adverbios de primer grado *ací* (6) y *aquí* (9), los adjetivos *petit* (2, 5 *petits*) y *menuts* (1), *vermells* (2, como adjetivo genérico), pero *roja* (con uso metafórico: ‘de izquierdas’).¹⁹

Voy a referirme a algunas categorías de palabras muy significativas que en la obra de Raimon tienen más de 10 ocurrencias, como los siguientes nombres (52), verbos (41) y adjetivos (14). Dejo aparte otros elementos que no tienen la carga significativa de estos para otra ocasión —relativos, reflexivos, numerales, interrogativos, demostrativos, indefinidos, cuantificadores, cuantitativos, interjecciones, pronombres átonos adverbiales, etc.

De los verbos: indico solo los infinitivos, y los ordeno de acuerdo con la cantidad de veces que ocurren, sumando todas las formas de los distintos tiempos que se usan.

225	<i>ser</i>	24	<i>poder</i>	34	34 <i>tristesa</i>
142	<i>fer</i>	22	<i>trobar</i>	33	32 <i>vent</i> , 1 <i>vents</i>
87	<i>dir</i>	21	<i>mirar</i>	33	33 <i>terra</i>
70	<i>anar</i> ²⁰	19	<i>passar</i>	32	32 <i>món</i>
67	<i>venir</i>	19	<i>portar</i>	31	30 <i>mar</i> , 1 <i>mars</i>
66	<i>voler</i>	18	<i>escoltar</i>	29	25 <i>veu</i> , 4 <i>veus</i>
54	<i>viure</i>	15	<i>adonar-se</i>	28	6 <i>paraula</i> , 22 <i>paraules</i>
49	<i>veure</i>	15	<i>arribar</i>	27	27 <i>llum</i>
37	<i>creure</i>	15	<i>quedar</i>	26	15 <i>carrer</i> , 11 <i>carrers</i>
33	<i>ploure</i>	15	<i>treballar</i>	25	23 <i>país</i> , 2 <i>països</i>
30	<i>tornar</i>	14	<i>estar</i>	24	24 <i>aigua</i>
29	<i>tornar</i>	13	<i>deixar</i>	23	4 <i>cosa</i> , 19 <i>coses</i>
29	<i>tenir</i>	13	<i>lluitar</i>	21	21 <i>pau</i>
28	<i>sentir</i>	13	<i>perdre</i>	21	17 <i>casa</i> , 4 <i>cases</i>
27	<i>conèixer</i>	13	<i>trencar</i>	20	3 <i>vegada</i> , 17 <i>vegades</i>
27	<i>morir</i>	13	<i>volar</i>	20	17 <i>dona</i> , 3 <i>dones</i>
26	<i>parlar</i>	11	<i>buscar</i>		
24	<i>cantar</i>	11	<i>posar</i>		
24	<i>entendre</i>	10	<i>caldre</i>	19	15 <i>la mort</i> , 4 <i>les morts</i>
24	<i>estimar</i>			19	17 <i>cos</i> , 2 <i>cosso</i>
				19	17 <i>ciutat</i> , 2 <i>ciutats</i>
				19	19 <i>cel</i>
				18	6 <i>esperança</i> , 12 <i>esperances</i>
				18	16 <i>lluïta</i> , 2 <i>lluïtes</i>
				17	5 <i>arbre</i> , 12 <i>arbres</i>
				16	1 <i>color</i> , 15 <i>colors</i>
				15	15 <i>pluja</i>
				15	13 <i>força</i> , 2 <i>forces</i>
				15	14 <i>desig</i> , 1 <i>desigs</i>
				14	6 <i>record</i> , 8 <i>records</i>
				14	14 <i>cant</i>
				13	13 <i>ulls</i>
				13	13 <i>nom</i>
				13	8 <i>moment</i> , 5 <i>moments</i>
				13	6 <i>hora</i> , 7 <i>hores</i>
				12	5 <i>matí</i> , 7 <i>matins</i>
				12	9 <i>company</i> , 3 <i>companys</i>
				12	12 <i>colps</i>
75	71 <i>vida</i> , 4 <i>vides</i>				
55	47 <i>nit</i> , 8 <i>nits</i>				
49	49 <i>temps</i>				
48	8 <i>any</i> , 40 <i>anys</i>				
43	20 <i>cançó</i> , 13 <i>cançons</i>				
42	34 <i>dia</i> , 8 <i>dies</i>				
38	36 <i>amor</i> , 2 <i>amors</i>				
37	18 <i>home</i> , 19 <i>homes</i>				
35	34 <i>por</i> , 1 <i>pors</i>				
35	9 <i>mà</i> , 26 <i>mans</i>				

Sobre los nombres: los ordeno de acuerdo con la cantidad de veces que ocurren, indicando con qué formas se usan y sumándolas.

12	12 <i>pensament</i>
11	10 <i>oblit</i> , 1 <i>oblits</i>
11	9 <i>lloc</i> , 2 <i>llocs</i>
11	5 <i>infant</i> , 6 <i>infants</i>
11	11 <i>camins</i>
10	8 <i>ombra</i> , 2 <i>ombres</i>

Los adjetivos: también los ordeno de acuerdo con la cantidad de veces que ocurren, indicando con qué formas se usan y sumándolas.

44	37 <i>sol</i> , 2 <i>sola</i> , 4 <i>sols</i>
34	14 <i>vell</i> , 10 <i>vella</i> , 6 <i>vells</i> , 4 <i>velles</i>
29	2 <i>junt</i> , 27 <i>junts</i>
22	18 <i>gran</i> , 4 <i>grans</i>
18	16 <i>verd</i> , 2 <i>verds</i>
17	5 <i>ple</i> , 2 <i>plena</i> , 7 <i>plens</i> , 3 <i>plenes</i>
14	10 <i>lliure</i> , 4 <i>lliures</i>
14	8 <i>nou</i> , 1 <i>nova</i> , 2 <i>nous</i> , 3 <i>noves</i>
12	6 <i>llarg</i> , 5 <i>llarga</i> , 1 <i>llargues</i>
11	10 <i>blanc</i> , 1 <i>blancs</i>
11	7 <i>clar</i> , 2 <i>clara</i> , 1 <i>clars</i> , 1 <i>clares</i>
10	3 <i>immens</i> , 6 <i>immensa</i> , 1 <i>immenses</i>
10	10 <i>jove</i>
10	5 <i>trist</i> , 2 <i>trista</i> , 3 <i>tristos</i>

En las canciones de Raimon,²¹ además de los usos atributivos que caracterizan a sujetos muy diversos con el verbo *ser* («*del meu desig de tu que és gran i creix*») («*de vegades la pau no és més que por*»), también el cantante se define de varias maneras («*prehistòric com sóc, contradictori com sóc*») («*ara que amb tu sé que sóc més lliure*») («*no vull oblidar que sóc de poble*»).

Pero es el verbo *fer* con el que enuncia la acción primordial de su existencia («*i encara, encara, encara per a tu faig avui la cançó*»), que expresa con la voz y la palabra, es decir, con los verbos *dir* («*ara que som junts diré el que tu i jo sabem*») y *cantar* («*sempre he cantat per qui ha volgut aprendre*»).

Si el nombre más frecuente en su vocabulario es *vida*, el verbo *viure* también presenta un rendimiento notable («*com la veu per cantar i la vida per viure*»), así como la expresión de la *voluntad* (*voler*: «*no vull que em pugui trencar el goig d'haver-te trobat*») y de la *creencia* (*creure*: «*perquè t'he fet part de la meua vida i crec els poemes que tu feies*»).

Muchas de las canciones de Raimon son, inequívocamente, canciones de amor, en las que expone sus sentimientos por la persona a la que se dirige («*en tu estimaria fins i tot l'absurda vinguda de la mort, i és en tu que estime les dolces dimensions del teu cos*»). Esta persona es, en definitiva, la mujer que da sentido a su existencia («*l'amor que em fa sentir viu*»), cuyo esperanzador legado («*lluïtar junts per tot el que hem lluitat*») ni siquiera la muerte ha de poder invalidar («*si em mor, que el cant siga ja realitat. Si em mor, que les esperances siguen fets i que d'altres continuen el que nosaltres continuem*»).

Por otra parte, en gran parte de sus canciones, *la nit* corresponde

a la expresión simbólica de la dictadura («*la nit, que llarga que és la nostra nit*»), pero también es una referencia temporal cargada de inquietud a causa, por ejemplo, de la imprevisible actuación de la policía («*i serenament esperàvem que d'un moment a l'altre l'ascensor es parés al nostre pis. Ells arribarien de nit, n'érem segurs*») por las dificultades de la resistencia contra la opresión («*encara és forta la lluita i queda tant per fer*»).

Por ello, la misión del cantante consiste en mantener el optimismo y en alertar sobre la falta de concienciación y el desengaño («*cante les esperances i plore la poca fe*»), por la que será necesario luchar («*lluïtarem amb força, lluïtarem amb tota la força*») por «*l'esperança de viure lliures i en pau*».

El cantante no oculta sus sentimientos de soledad y de tristeza («*potser més sol, potser més trist que sempre*») que de vez en cuando le abruma, porque «*encara és forta la lluita i queda tant per fer*», por lo que la unión, la manifestación y la resistencia son fundamentales («*hem de sortir al carrer junts, molts, com més millor, si no volem perdre-ho tot*»). Pero también expresa la pura sensación de encontrarse solo en medio del desconcierto urbano («*m'invente sol un amic per parlar, per recordar records, velles històries, per retrobar el que a ciutat es perd entre els neons, el tràfic i les boires*»).

Los momentos de introspección que permiten estos espacios de aislamiento personal propician la descripción impresionista del entorno («*el verd suau dels pins llepats de pluja, la justa llum que em fa palpar les hores, la veu del vent, oh música oblidada, el gust salat de la vida i la mar*»).

Raimon no deja de ser un solitario extraordinariamente solidario («*ben impregnat de soledat el meu cant vol ser plural*») que, con toda generosidad, desvela aspectos de su intimidad (« *vindrà el teu cos que suaument em poses en el meu cos quan ens sentim ben junts, i floriran millor que mai les roses: a poc a poc ens clourem com un puny*») («*al llit descansa nua la dona estimada. Tot el meu cos s'amara d'amor, de cel, de mar*») («*els teus pits són petits i plens, la teva pell és raïm*») que comparte con los destinatarios de su obra, que pasan así a poseer sus canciones («*ara ja he cantat de tu, ara ja he cantat de mi, també he cantat de nosaltres, tot el que he dit ja és dels altres*») ya que, en definitiva, como él mismo canta, «*sol i acompanyat prove de ser útil amb cançons d'amor, amb cançons de lluita*».

NOTAS

1
Raimon, Edigsa, 1963. Es el primer EP («Extended Play») del cantante, en el que se incluyen cuatro canciones: «Al vent», «La pedra», «Som» y «A colps».

2
Raimon a l'Olympia, Picap, 2006, 2 CD. Hasta el momento, es el último disco de Raimon. El primer CD

corresponde a la grabación del recital del 13 de junio de 2006 en la sala Olympia de París. El segundo CD, grabado cuarenta años después en la misma sala, es la reedición en formato digital del recital de 1966.

3
Se trata de «Mentre s'acosta la nit», «A l'estiu quan són les nou» y «Punxa de temps». En este artículo no he tenido en cuenta las letras de estas tres últimas canciones que el cantante aún no ha grabado.

4
«Se'n va anar» ganó el V Festival de la Canción del Mediterráneo en septiembre de 1963. Con música de Isidro Sola y letra de Carlos Laporta, la canción candidata a ganar esta edición del festival era «Paz», un tema con el que el régimen franquista proyectaba iniciar la campaña propagandística de los XXV Años de Paz, en 1964. A finales de 1963, el régimen creó el Tribunal de Orden Público (TOP) ante el aumento de la protesta ciudadana y de las huelgas de los mineros de Asturias, así como de las protestas en fábricas y universidades. También endureció la represión con el incremento de detenciones, torturas y el fusilamiento del dirigente del PCE Julián Grimau. En la votación popular, «Se'n va anar» se impuso por 583 votos a los 481 de «Paz».

5
RAIMON: *A Víctor Jara*, Movieplay, 1974, LP («Long Play»), portada de Leopold Pomés. Raimon grabó «Te recuerdo Amanda» como homenaje al cantante tras su asesinato en el transcurso del golpe de estado del general Pinochet, en octubre de 1973, en Chile.

6
En este artículo, cuando cito fragmentos de canciones introduzco su título con el año de composición tal y como figura en el índice alfabético del opúsculo RAIMON, *Nova integral, edició 2000*.

7
En realidad he contado 1.193 pero, tratándose de tantas, hay que considerar un pequeño margen de error. He

contado una sola vez las palabras con formas flexivas (femenino, plural), así como las que presentan una variante ortográfica y fonética no significativa (*colp, cop*), y solo una vez tanto las contracciones de preposición y artículo como las distintas formas de los pronombres personales átonos y las de los paradigmas verbales. No he contado las pocas palabras en castellano, que son dos frases irónicas. Además del metonímico *villa* para referirse a Madrid (1968: «18 de maig a la villa»), se trata de *Por el Imperio hacia dios* (1983: «Al meu país la pluja») i *Unidad de Mercado en lo Universal* (1984: «Hauràs de fer com si»).

8
Los antropónimos, por orden cronológico, son Ernesto Guevara (dedicatoria: 1967: «Sobre la pau»), señor Esteve, señor González (1968: «La muntanya es fa vella»), Joan Miró (1968: «A Joan Miró»), Mayakovski (1972: «Morir en aquesta vida»), Ausiàs March (1973: «Com un puny»), Joan Pere Viladecans (dedicatoria: 1975: «Com una mà»), Andreu (Alfaro: 1978: «Andreu, amic»), Federico Mompou (dedicatoria: 1983: «Pensament»), Joan Fuster (dedicatoria: 1986: «Lector de poesia»), Sílvia (1986: «Lector de poesia»), Salvador Espriu (dedicatoria: 1986: «La mar respira calma»), Folquet de Marsella (1996: «Soliloqui del solipsista»).

9
Y los topónimos: Xàtiva (1965: «He deixat ma mare»), el País Vasco, Euskadi (1967: «El País Basc»), Irún (1968: «La muntanya es fa vella»), Madrid (1968: «18 de maig a la villa»), Italia (1973: «Com un puny»), Maragall (paseo de Maragall, Barcelona: 1973: «Com un puny»), Roma (1986: «Al meu cervell que desconeix»), Palma (1995: «Finestra a la badia de Palma»).

10
El nombre del escultor Andreu Alfaro es el único de una persona real que Raimon ha integrado en toda su obra en el texto de una canción.

11

Raimon justifica tres de los títulos y dedicatorias: lo hace por una profunda amistad («Andreu, amic»), por admiración («A Frederic Mompou, en homenatge») o por complacencia («A Joan Fuster, perquè li agradava aquesta cançó»).

12

Raimon cita aquí a la protagonista del canto XXI de Leopardi, «A Silvia», una vecina del poeta (su Beatrice) llamada en realidad Teresa Fattorini, que murió muy joven de tuberculosis: «*Da chiuso morbo combattuta e vinta, / Perivi, o tenerella. E non vedevi / Il fior degli anni tuoi*» («De extraña enfermedad presa y vencida, / moriste, oh mi ternura, sin que vieras / las flores de tu edad»). El poema comienza con una interrogación retórica con la que Leopardi pregunta a la malograda joven si recuerda aquel tiempo cuando vivía: «*Silvia, rimembri ancora / Quel tempo della tua vita mortale, / Quando beltà splendea / Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi...?*» («¿Todavía recuerdas / de tu vida mortal, Silvia, aquel tiempo / en el que la belleza resplandecía / en tus ojos huidizos y rientes...?») (trad. de Luis Martínez de Merlo), a la que Raimon responde taxativamente: «*Silvia no ha tingut mai records*». Carner tradujo este y otros poemas de Leopardi y, respecto al título de Josep Pla (*Notes per a Silvia*), Rossend Arqués lo justifica diciendo: «El Leopardi diarista deixà sens dubte una petja encara més pregona en l'obra del gran prosista català Josep Pla, cosa que és evident en el llibre *Notes per a Silvia*, construït sobre els camins fressats pel *Zibaldone*, i en les múltiples citacions que en fa al llarg de la seva voluminosa obra.» (Rossend Arqués: «Leopardi a la literatura catalana», *L'Aiguadolç*, núm. 15, Dènia, 1991, p. 23). (Entre 1817 y 1832 Leopardi escribió su vasto diario *Zibaldone* ('borrador'), síntesis de su visión del mundo.)

13

No las modifico, sino que las transcribo tal como figuran en las letras de las canciones, en femenino, en plural o en la forma verbal de que se trate —teniendo en cuenta que,

cualquiera que sea la variación verbal que haya, únicamente he incluido las formas verbales que aparecen una sola vez. Pongo entre paréntesis la categoría gramatical en caso de homografía con una palabra de otra categoría: así, *forma* figura como nombre (n) y no como verbo, al revés que *viatge/s*, que es verbo (v) y no nombre en el vocabulario de Raimon.

14

Adopto el mismo criterio que he explicado en la nota 13.

15

Debe tenerse en cuenta que a veces este *tu* es en realidad una autorreferencia: «*Amb tots els petits vicis / adult et consideren*» (1972: «*Amb tots els petits vicis*»), «*Parlava amb mi mateix i em deia: / si dius que només pots ser lliure / si no noten que existeixes, / t'entendran? No t'entendran? / No t'entendran.*» (1996: «Soliloqui solipsista»), etc.

16

«*Entre la nota i el so, / amb la paraula cantada, / el gruix de tot el meu viure / vos intente donar cada vegada.*» (1983: «*Entre la nota i el so.*»)

17

Por ejemplo: «*Primer parlaré de tu, / després parlaré de mi, / més endavant de nosaltres / per callar-me tot seguit.*» (1986: «*Primer parlaré de tu*»); «*No, / diguem no. / Nosaltres no som d'eixe món.*» (1963: «*Diguem no*»); «*No ens ve de la terra i també de la terra / aquesta força que ens puja fins als límits del crit.*» (1968: «13 de març, cançó dels creients»), etc.

18

Como en el caso de la nota 15, también se da la circunstancia que la identificación del cantante con un sujeto en tercera persona es tan estrecha que, cuando alude a aquel sujeto, se está refiriendo a sí mismo, como en el caso de este colectivo inclusivo: «*Jo vinc d'un silenci / que romprà la gent / que ara vol ser lliure / i estima la vida, / que exigeix les coses / que li han negat.*» (1975: «*Jo vinc d'un silenci*»).

19

1986: «*La dona que vas conèixer*»: «una era blava / una era roja».

20

No he contabilizado las formas del verbo '*anar*' cuando constituyen un tiempo perifrástico de otros verbos. Tampoco he considerado el verbo '*haver*' con esta función.

21

En las siguientes citas elimino las mayúsculas iniciales y el punto final, cuando aparece, no separo los 'versos' y no incluyo la referencia de la canción donde figuran, porque son simplemente frases de la obra de Raimon con las que únicamente pretendo justificar una conclusión determinada.

VICENT SANCHIS

A contraviento

«Fue en una tasca de Valencia, entre amigos, vino y literatura.» De esta manera empezaba el pequeño ensayo —la elegía, al fin y al cabo— que Joan Fuster dedicaba en 1963 a un fenómeno incipiente que se llamaba Ramon Pelegero y que ya en aquellos momentos la vena artística o épica de Eliseu Climent había decidido llamar Raimon. El *Pele* estudiaba en la Facultad de Letras, venía becado de Xàtiva, tenía una temprana sensibilidad social y artística, como algunos otros jóvenes de la época —no muchos, considerando el porcentaje que representaban sobre el total resignado o cómplice—, y se ganaba parroquia y unos cuartos interpretando a cantautores franceses. Pero contra la lógica

del amargo momento del país, aquel chaval de muy poco más de veinte años había decidido aportar a su repertorio una pieza propia... en catalán. «Al vent» fue la «clara energía» que deslumbró y desconcertó a gente tan entusiásticamente escéptica como el propio Fuster.

Joan Fuster había decidido asignarse el papel de fuelle persistente y atizador de la escasa brasa nacional que aún era capaz de generar el País Valenciano. El santo padre de la patria, con una buena fe tan infinita como su propia solvencia intelectual, promovió todo tipo de personajes e iniciativas a favor de la dignificación y la recatalanización del país, y tuvo que redactar toda clase de papeles y papelitos, de corazón o de mala gana, reivindicando a escritores, artistas, intelectuales o actores de primera o enésima fila. Sin embargo, nunca hizo un acto de fe tan decidido como en el caso de Raimon, al que dedicó, cuando apenas tenía veintitrés años, un *homenot* literario en la mejor estela del de Palafrugell. «Un don providencial, una chamba generosa», proclamaba refiriéndose al joven cantante, pagado y deslumbrado por «haber ganado la rifa». Por la lengua, pero no solo por la lengua, porque en Raimon había un arte «solvente» y «contundente».

Pero entonces ni el propio Fuster, que aún pensaba que aquella fuerza acabaría desembocando en el mar de la docencia y el academicismo universitarios, había entendido bien la magnitud de la rifa. Encadenadas con «Al vent» —la canción que el joven de Xàtiva interpretaba en la Valencia que estrenaba, tristísima, los sesenta— llegaron muchas otras. Y después de los gritos contra la resignación y el silencio, expresiones bellísimas de amor o perplejidad de un arte singular de gran poeta. Pocos cantantes —o cantautores, con el permiso de Raimon— en este país y esos años han dejado en la memoria expresiones a la altura de «Com un puny». Nadie, absolutamente nadie, en este ecosistema nuestro tan degradado, ha sido capaz de musicar con una solvencia tan inigualable a Ausiàs March o Salvador Espriu, que no serían March ni Espriu sin Raimon.

Ese arte y ese acierto serían «una rifa» en un paraje yermo y hostil como los Países Catalanes del franquismo, que se buscaba homologado con Occidente ejecutando sentencias de muerte hasta el último momento, pero llegan a la categoría de milagro si se consideran las propias miserias del país combinadas con las impuestas por el contexto histórico y geográfico. Fue una «chamba»

que Raimon compusiese «Al vent» en el año 59 «en valenciano». «¿En qué la tenía que hacer, si no?», replica él, convencido de pertenecer a la especie humana sin intervención divina. La ingenuidad de la pregunta lleva implícita la respuesta. Pero Raimon era «otra cosa», más extraordinaria aún que la bola con el número del gordo. Y debe de ser esta excepcionalidad la que le ha permitido no cansarse. Ha tenido motivos continuados. Aún tiene y seguramente tendrá hasta que la biología le doblegue la voluntad. Porque Raimon cantó contra el régimen, las complicidades y las cobardías de la sociedad valencianocatalana del franquismo y después ha tenido que seguir cantando, sin el franquismo, contra las complicidades y las cobardías perdurables de la propia sociedad. A los 18 años se estrenó al viento y después ha tenido que seguir, para seguir, a contraviento. Contra todos los vientos.

Esta voluntad, también extraordinaria, de persistencia queda poco negligida, o mucho, en todos los trabajos con presunción literaria o periodística que le dedican. Está feo asumir las propias fealdades. Es triste, por ejemplo, proclamar y aceptar que, una vez muerto el general, la voluntad de los nuevos dirigentes políticos, de las nuevas administraciones ya con pátina

democrática, de algunos compañeros de oficio, de los representantes de algunos compañeros de oficio y de mucha prensa hasta aquel momento cómplice, fue la de beatificarlo y retirarlo. Porque Raimon había cumplido una misión «histórica» y la «chamba» ya no era necesaria. Porque el trabajo de Raimon podía mantener en la evidencia que muchas actitudes y muchos hechos ni cambiaban ni mejoraban. Porque «el fenómeno» ya no tenía sentido y había que enmudecer «el grito» y reconducir «la fuerza» al pabellón de los honores archivados.

La relación de miserias que el cantante podría desgranar de aquellos años y de los que han venido después daría para una nueva antología. En tiempos de libertad que deberían permitir la reflexión serena y la formación de los criterios personales sin coacciones, ¿cuanta gente se ha preguntado —y ha denunciado— el boicot continuo de todos los medios de comunicación al trabajo de los creadores que no han cedido a las tendencias del momento? Si los intérpretes o los grupos de la nueva «canción ligera» —como gustaba a Fuster llamarla— interpretada en catalán se ven bien apurados para conseguir el mínimo oxígeno incluso en los medios de comunicación públicos, ¿qué pasa con aquellos que han mantenido posiciones personales y artísticas

«diferentes»? ¿Con aquellos que ni tan siquiera se han resignado a aceptar los gustos que han ido marcando las modas y los momentos?

Raimon podría hablar mucho de todo ello. Lo hace cuando se suelta entre amigos. Por eso hay que aprovechar el espacio y la oportunidad que dan los homenajes para no permitir que la veneración dé paso a la momificación interesada. En este país hay muchas actitudes que no han estado a la altura.

Actitudes que no llegan precisamente de aquellos que querrían tratar a su lengua como a un ave de corral o que todo el arte fuesen amables estatuillas de Lladró. Raimon ha sufrido los peores silencios y las peores hostilidades, y los sufre de quienes se proclaman sus amigos o sus partidarios. Ellos deben de saber por qué lo hacen. En todo caso, cincuenta años después de «Al vent» ha llegado el momento de afirmar fuerte y claro que hemos maltratado al destino y que no nos merecemos aquella «chamba», con el permiso del santo padre Fuster.

MANUEL VICENT

Cincuenta años no son nada

Se cumple este año, 2009, el cincuentenario de aquel momento en que un estudiante de Filosofía y

Letras de la Facultad de Valencia, armado con una guitarra dejó de cantar para los amigos *Las hojas muertas* y otras lánguidas melodías extranjeras echando caramelos por la boca y entró con furia en el yermo de su propia lengua y compuso la canción *Al vent*, de la cual ya no se ha librado. Dos años después esta canción, que tuvo un recorrido interior por los guateques privados, saltó al aire por primera vez, mediante contrato formal de 40 duros, en la taberna literaria Casa Pedro, en un callejón a espaldas de la plaza de Rodrigo Botet, en Valencia. Fue en 1961, con Joan Fuster, Vicent Ventura y Andreu Alfaro, de testigos y a la vez de padrinos.

Repito una vez más lo que tantas veces he escrito de este artista. Por mucho que Raimon trate de sacudirse de encima el Gran Fantasma de la Dictadura y pida continuamente ayuda a los clásicos Ausiàs March, Roís de Corella, Jordi de Sant Jordi y otros poetas del siglo XV, oscuros o galantes, no logrará que el público entrecano olvide que en su primera época fue un cantante combativo, la efigie airada de la resistencia antifranquista, camisa blanca, pantalón negro y una guitarra que tenía seis cuerdas y una más, la que le servía de arma. Desde entonces la canción *Al vent*

sonará siempre al final de cualquier concierto pedida a gritos por la gente.

Cuando alguien se convierte en un símbolo debe levantarse cada día de la cama con su propia estatua sobre la cabeza y con la obligación de pasearla por la calle el resto de su vida. Aunque la mayoría se sentiría feliz siendo el pedestal de sí mismo, incluidas las palomas que lo ponen perdido, este no es el caso de Raimon que, sin renunciar a ella en absoluto, lleva como una pesada carga el hecho de ser ya una obligada referencia histórica. No está dispuesto a saludar a los amigos dándoles una mano de mármol de Carrara. Algunos con menos gloria lo hacen.

No puedo imaginar a Raimon paseando por las Ramblas de Barcelona satisfecho de recibir cada cien pasos el abrazo de cualquier progre de pelo blanco que le hable de pasadas batallas. Tal vez otros personajes menos energéticos soporten con gusto este martirio de la nostalgia; en cambio veo cada verano a Raimon en su casa colgada en el acantilado del cabo de la Nao en Xàbia con aquella guitarra, que antes fue rabiosa y hoy es templada, en silencio percibiendo ahora sonidos de mar, vuelos de cormoranes, matices de

luz malva posados en las paginas de versos renacentistas catalanes que luego serán melodías.

Desde el principio Raimon abrió dos frentes de guerra. Luchó contra la dictadura cantando letras coléricas y al mismo tiempo quiso expresar sus sentimientos en la lengua catalana de su país como un hecho normal y ambos propósitos, que se unían bajo los gases lacrimógenos cuando los guardias disolvían sus conciertos, pertenecían a un único combate. Llegada la democracia ya no tenían sentido aquellos gritos de ira contra las pistolas, sobre todo si algunas pistolas después cambiaron de manos, y las canciones de protesta que coreaba el público como una forma de exorcismo contra la tiranía habían perdido su carga magnética. Aunque en medio de su música de combate Raimon desde el principio trabajó también unas letras llenas de lirismo, no obstante, aquellos jóvenes rojos de primera fila que luego fueron subsecretarios, a medida que envejecían, sólo querían recordar la garganta rota del cantante con un pie en el estribo de la silla de enea, la guitarra en los brazos arremangados y su greña como la de un gallo de pelea. Raimon seguía cantando obstinadamente en catalán sin concederse una sola caída y muy pocos percibían entonces que el

sonido de esa lengua era el segundo flanco, y no por eso el menos importante, de su guerra particular.

Del mismo modo que todos sus infinitos amigos tomaron café con García Lorca en la estación de Atocha la tarde de julio de 1936 en que se iba a Granada y no hay ningún escritor, poeta o periodista que no visitara a Alberti en la vía Garibaldi de Roma durante su exilio y no hallarás a ningún progresista que no haya estado en París en Mayo del 68, tampoco existe ningún director general de derechas o de izquierdas que no hubiera presenciado el recital que dio Raimon en esa misma fecha en la facultad de Económicas, los mismos que unos años después encendieron el mechero de la resistencia en su concierto en el pabellón del Real Madrid. Son citas históricas que sirven de coartada a cualquiera que, después de haber llevado la chaqueta a la tintorería, desea darse un baño de melancolía revolucionaria.

Esta carga política, positiva o negativa, de Raimon no ha podido ser desactivada después de muchos años de democracia. Durante el recital de las Ventas, en septiembre de 1997, en memoria del concejal de Ermua, Miguel Angel Blanco, asesinado por ETA, cuando aquel crimen había aglutinado por primera

vez a todos los partidos políticos de España y dio naturaleza a una nueva juventud en las manifestaciones de repulsa en la calle, he aquí que Raimon se presentó con el corazón, la guitarra y su garganta en la plaza de toros de Madrid para participar en ese sentimiento contra la violencia. Cuando sonó su nombre comenzó a pitarle una parte del público perteneciente a la derecha cavernaria. No le silbaron por haber sido un luchador antifranquista. Aquellos jóvenes mastuerzos tal vez no habían nacido cuando Raimon cantaba *Diguem no* o recordaba el largo silencio de la represión de donde venía. Trataron de reventar su actuación simplemente al oír las primeras palabras en catalán de una canción lírica, titulada *El País Basc*. Seguía abierta su segunda línea de combate para imponer una normalidad cultural, un frente que en esta democracia aun está activo, lleno de ataques y contrataques. Por el contrario, en la reciente manifestación en favor de la Constitución y del Estatuto en San Sebastián el público entonó *Al vent* de forma espontánea como una bandera de libertad frente a la tiranía de los violentos.

Pese a todo, ningún cantante moderno ha estado tan asistido de clasicismo como Raimon. Ha cantado con el Orfeón Donostiarra,

con la orquesta Sinfónica de Barcelona ante la fachada de la catedral, ha sido orlado por Joan Miró y Tàpies, biografiado por Joan Fuster y por Josep Pla, adorado por Espriu, citado en discursos de investidura en la Generalitat catalana. Ha recorrido con éxito los campus de las universidades de Norteamérica, ha sido aplaudido en Japón y en todos los países de Europa bajo la especie de artista comprometido con la cultura. No se sale ileso de la gloria después de introducir todos los acordes posibles entre los versos de amor más crípticos de Ausiàs March, de la obra de arte de *Veles i vents* y de algunos poemas telúricos o irónicos de Espriu.

La mayor parte de la energía la ha usado Raimon en este segundo frente de su lucha. Aquella generación que en este país abrió las puertas de la libertad es tributaria de este artista y cada vez que tiene ocasión le demuestra su admiración. Pero me parece que Raimon ha tenido siempre un ideal mucho más profundo que la lucha política. Con toda probabilidad este cantante llegó cargado de lirismo a los escenarios dispuesto a transformar su lengua en el vehículo de sensaciones intensas y sutiles de propia inspiración. Fue la opresión cultural frente a este empeño la que convirtió al cantante en un luchador político. Tal vez

pensó entonces: algún día habrá libertad en España y Ausiàs March o Joan Timoneda o Espriu sonarán con mi voz en los grandes escenarios y si para eso hay que derribar al dictador, pongo manos a la obra, aquí está mi garganta y mi guitarra.

Le veo cada verano en el acantilado de la Nao. Vuelan por abajo los cormoranes hacia la luz del cabo de Moraira que es malva. Hay una brisa de pinos. Estamos frente un vino y un queso parmesano. Raimon aun tiene intacta su capacidad de cólera o de ironía que él resuelve con sonoras carcajadas. Pero de su integridad y desencanto siguen naciendo ahora los mismos acordes íntimos que no lograron abrirse camino en medio de la lucha política y que se están imponiendo entre un público sin el pelo gris en un mundo que está a las patas de los caballos. Este segundo frente da el verdadero perfil de Raimon.

TRADUCCIONS A L'ANGLÈS

JUAN JULIÀ

Raimon

To think of Raimon is to start humming the song “Al vent” to yourself, to yearn for the impetus of youth, to remember the sociological complexity of times which will never come back.

To write about Raimon is to repeat the play on words in the word aesthetics “estètica est ètica” (aesthetics is ethics)

Coexisting alongside absorption with art for art's sake which some have defended and others have attacked throughout the 20th Century, some artistic positions have been strongly committed to their historical situation. In comparison to the purity of art in the 1950s, the 1970s were years of ideological commitment.

Music, due to its intangible nature, the direct connection it establishes with us, has been considered rightly as the most universal of artistic manifestations, and secularly as the most powerfully expressive. That is usually so especially during the marvellous years of our youth. Who has not spent hours and hours with music as the background to their lives?

The Polytechnic University of Valencia is mostly made up of students and a small proportion of teachers and administrative and service staff who undoubtedly have not forgotten the years when Raimon's songs were present with their youthful power, with the poetic signature of the classics in our language.

For all of us, it is ground for satisfaction to be able to pay this modest tribute to Raimon and recall the timeless nature of certain songs and certain values.

All too often classical is mistaken for old. On the contrary, something truly classical has to be timeless, has to withstand the passage of time, be eternally contemporary.

50 years later, many of us continue, as others did before us, to face the future helped by the enlivening energy of that strong fresh sensation of the wind on our faces, on our bodies.

JOSÉ LUIS L. ARANGUREN

(Article taken from *Raimon. Disc antològic de les seves cançons*, 1964)

The divorce between minority culture – musical, pictorial, literary, for example, and mass society is evident. Art tends to produce art for artists, literature produces reading for readers and music is a self-sufficient universe, halfway between pure art and the most rigorous science... Meanwhile the masses appear condemned to absorb substandard drugs from the commercial cinema, television and illustrated magazines.

Also, like a lottery, another distance is established by virtue of which a young girl or boy, chosen at random from among thousands, is suddenly elevated, especially in the cinema, to the height of the “stars”.

Can these distances be bridged? Raimon has found a way. He brings true poetry to everyone's life. He uses a means of mass communication – modern style songs – so that, through the song and in it, people “feel” the deep, social meaning of life. Remaining amongst us, without wishing to elevate himself above other young people, by being just one of them, he has performed the impossible task of fusing youthful

impetus and the ability to speak to people in their own language, with a poetry and with what I would almost dare to call a philosophy, not of the philosophers, thank God, but of life itself. Not a sceptical, seen it all before philosophy in the style of Brassens, but deep in the pain of living, full of enthusiasm.

Because Raimon is not complacent. Raimon raises his voice against a world to which we do not wish to belong and starts walking face and heart in the wind from his almost adolescence from his loneliness and his innocence towards a new, unknown, shared world, in search of light, peace and God.

I would say that Raimon himself has sufficient power to mobilise the sleeping energies in most of our young people, precisely because he belongs entirely, wholeheartedly to them, because, being able to “communicate” with them, he is demanding, they must say “no” to injustice, know and reject the hands that kill and those that order others to kill: And because he is groping and shouting his way, a boy lost in the night of the modern city, towards a new salvation for everyone. In short, because from the depths of his being, he wonders where mankind is heading.

ÁLVARO CUNQUEIRO
(Article published in *Destino*)

Tristesa el nom

Some Saturday afternoons I spend a couple of hours at a friend's wine shop and more often than not we listen to a Raimon album. We begin with an Alain Stivell record where the Celtic harp sings and the sea devours the Kingdom of Is and we might put on a bit of Vivaldi, but in the end we almost always listen to the Raimon album. Songs, old friends, some poems by Espriu... So familiar and from so long ago, living songs, which we listen to, glass of wine in hand and we see them, just like sometimes at twilight or dawn we can see the footloose wind blowing in from the sea. Those songs by Raimon are already part of my spiritual memory, with other songs, our old songs –“old songs which never lie”, as the saying goes. I was pleased then, to read in DESTINO last week the articles on Raimon written by Lujan, Francesc de Carreras and Agustí Pons and the three new songs by Raimon, “Tristesa el nom”, “Com una mà” and “Es veu”. And at the end of the first verse of “Tristesa el nom” I find the line, “tristesa triste”, which reminds me of others that I consider to be the most beautiful lines ever spoken. I put “tristesa trista” (miserable misery) on a par with “Bonjour, tristesse!”

by Paul Eluard and with that line by one of the first Franciscan monks, Jacopone da Todi who it appears to me is caressing the head of mother misery, of the immense poverty of centuries and of peoples, cold, hunger and silence, when he exclaims: “Povertade, poverella!”, (Poverty, poor little thing!) Somebody once said that it was one of the most mysterious and terrifying lines in the world. “Tristesa trista” is of that ilk, the deepest recognition of the face and heart of life.

(Vigo, 1975)

SALVADOR ESPRIU
(Article published in *Raimon. Totes les cançons*, 1981)

Raimon and his poetic creations

A couple of months ago, Raimon and Eliseu Climent came to see me in my aseptic office. I did not know Eliseu Climent, who hurried to present me with an impressive pile of books he had published: thank you very much, I've read them all. I was amazed at the heap of books because it represented faith, rigour, effort, struggle and sacrifice. I took a liking to the man and a lasting friendship was formed.

Raimon and Climent spoke in the Catalan from their native land. I replied in my native Valencian.

As everyone knows, or should know, they are two totally different languages, so much so that, very surprisingly, they appear to be identical. We understood each other without the need for any arm twisting and to prop up my permanent boredom, when it suits me to be pedantic, I recited a few solemn verses to myself, in order to not infringe the austere anti-metaphysical sensitivity of my orthodox interlocutors. Without suspecting in the slightest how close I had come to letting fly with the quote, the two good lads left after a long pleasant chat. Then, remembering the conversation back in my cave, I found myself preoccupied with examining the figure of the presenter of the books.

How long have I known him, known them, as they are inseparable for me, he and his charming wife Annalisa, the personification of the soundest talent? Seventeen, eighteen years, even longer perhaps? Now Raimon, just over forty, is a calmly spoken man, curious about language, not the slightest bit affected, measured, discreet, restrained in gesture, not the slightest bit complacent about his aura, civilised, full of good sense, such as rare gift that it goes unnoticed in our respective countries, full of stupid people. But I think that when he was young, he was already all that, without of course, the aura. And if

not, he was at least determined to become what he was, and he has accomplished it step by step. Because in addition to a quick intelligence, Raimon has a straight will of steel, Raimon is a real character.

This man, intellectual, traveller, university graduate, anti-primary, could have chosen to teach history and there is nothing to keep him from becoming an expert in that discipline sometime in the future when he feels like it.

Circumstances led him, however, to become a historical figure first.

Until now, Raimon has “realised” himself, with enormous and well deserved success, as what the Italians call a “cantautore”, but as a “cantautore” like no other. And poor me, who understands absolutely nothing about the great muddle behind that term, but would dare to state, without fear of being wrong, that Raimon, himself a highly complex genius all on his own, is different from his, often very pretentious and even more often unhappy, colleagues.

Two men who inspire much respect, Joan Fuster and Manuel Sacristán have said, apparently to excess, everything that can be said about “Raimon’s genius”. My very well documented

friend, Jordi García-Soler, has related him with the “nova cançó” movement and has placed him, appropriately, at the centre which is his rightful place in this movement. A multitude of other commentaries, information and analysis have appeared bit by bit over the years and here is Raimon, in the first flush of maturity, serenely contemplating the bulk, without rejecting it, but with his feet firmly on a solid bank, on the other side of a turbulent impetuous river which he fords by dint of his courage. He looks at the respectable simulacrum with a smile, but does not identify with it, master of himself, unreachable, after hiding the intact core of his personality in a safe place.

Who is this man really, who has reached maturity, but also has half his life before him? Undoubtedly the question could be asked, in principle of any one of us, but today we concentrate on him. And we give up trying to find an answer, realising the vastness of the question, aware of our limits. Attracted by his enigma, however, rather than turn the question over and over again in our minds, we zig zag back to it, perhaps with the sterile buzz of a bee.

We are well aware of what he has done. If you do no more than anyone else, you are no more than anyone else. Raimon’s activity has been

and is, very tenacious, significant, representative. And for that reason, for innumerable admirers, he has become a legend. Raimon, however, although he may not laugh, sharpens his smile with the rictus of an Italian cardinal whose fat lips become thinner. And his self-mastery requires him to pause for a while on the way in order to clarify himself to himself, recapitulate, reflect and then immediately, continue on his way with renewed impetus, at a faster pace. That is where he is at, that is where we find him and his lucid decision is another aspect, one of the most fertile and stimulating, of his constant instruction.

We have been reminded, quite rightly, that Raimon emerged from a shout. Perhaps language is born from interjection offered in a more or less subdued or acute tone, as grumble, pain, anger, threat or protest. I am reminded of some comments by Ivo Andric on “Urjammer”, a primitive lament which rises repeatedly in the night, causing terror at a very specific time and place, as is Raimon’s setting. Not even in his first song is his cry a groan, a lament, fenced in and complete in itself like that of a wild beast dying of wounds. Instead, it is a clamour open to the wind, against the wind, a powerful yet contained clamour which emerges to expand, to spread, to shelter from

an adversarial conjunction and from there seeks to initiate a discourse which leads sometimes hesitantly, sometimes groping its way towards an explanation. Someone said that in daily speech, it is inevitable that any object of knowledge should have a meaning. Since nineteen fifty-nine until this very moment, all the songs Raimon produces, released or not, are increasingly further away from the debatable first song and are more and more deliberate, deliberately knowledgeable. We’ll accept they are simple, but we dare to say they are written with legitimate malice, with an imperceptible flickering of inferences, bridled and directed towards the intended purpose, which is always achieved. No, Raimon’s complaint is never for one second nor will ever be an “Urjammer”. The “shout” vibrates only in his voice, resides in the secret of his singing style, so individual, not to say unique. And yet it is a “shout” which Raimon masters at all times, a shout which Raimon governs most effectively. A performer? And who isn’t, happily or unhappily in this grotesque, histrionic, hypocritical valley of tears? OK, a performer then, or why not an artist through and through?

And I wouldn’t haggle at all over the title of poet. All too frequently people neglect the fact that poetry

can be “read” in many ways. Even keeping to the most commonly accepted, most appreciated meanings, which, when it boils down to it are the most comfortable meanings, how can the listener not perceive a shiver of “lyrical sap”, of refined poetry in each and every one of his songs?

“Però nosaltres – al vent.” (But we are in the wind) “En la terra, serem.” (On earth, we will become) The question is where will the stone land, to include the serious or futile destiny of humankind in its parabolic journey. He states that only death is left to sting us, that we die life “by blows”. And we have all seen that they have silenced many sensible men. Fortunately, at this happy hour, everyone is allowed to warble and create a din, but we suspect that the voices and opinions are perceived and noted down in some benevolent and very detailed lists, kept in files in police-style state schools and other police-style schools, which sarcastically describe themselves as free. And everyone is happy.

The direct questions of “Disset anys”, make no-one laugh and dirty skewered souls will not fight them with anything other than droppings of guinea pig giggles The night is long – and it is an old night – or a night grown old, as death catches

up with the poet, submerged in his solitude. In these words several distinguished names from world literature would accompany him.

I think that the lyrics of the song “Cançó de les mans” speak for themselves. In the next song he proclaims hope and regrets the lack of faith. Have we added anything at all, have we a single scruple more, since Raimon pointed it out?.

Later on, he emphasises that life is strange and death is expected but he says it “in general terms”, he flees from fitting into or hiding in these “cogitations” Quite the opposite, he hopes that the work will continue successfully and underlines that hope in an emphatic celebration of life.

He continues with a delicate love song: it is in a feminine “you” that the poet loves the world. And the love theme is reaffirmed in the immediate song, one of the author’s wise moves and continues with insistence but also more restraint in “Si un dia vols” and a more qualified, perhaps more cautiously painful approach in “No sé com”.

Who has not been moved, with genuine emotion, by the “Cançó de la mare”? (Song to my mother). It is her, his mother, who lives in Blanc street, Xàtiva, and has spent most of her life there. We had the

privilege of meeting this lady at her home fortunately, while we’re on the subject, suffering from nothing other than age. Above Blanc street is the castle, with many ghosts of prisoners among the ruins including a spectre with so much misfortune on his shoulders that he favours us by drying our tears from our distant adolescence and for ever more. In front of the street lies the ancient city with an overabundance of illustrious names. The first known Borgias, forgetting their Aragonese roots, dialogued in Xàtiva with the devil and the Mother of God, with alternating impartial devotion in pure Catalan. We imagine the dual innocent discussions, on the threshold of which we shall naturally stop because Raimon is very demanding. We expect that one day, when he becomes a historian, with his knowledge of such ramblings, he will dedicate a broad creative work of investigation if thoroughly nosy fellow countrymen and the electroniccomputercybernetic tricks of wealthy, comfortable Jesuits in Los Angeles don’t gag him. Raimon owes a lot to Xàtiva, but it is at least as much as this extraordinary town owes its other cautious and unique son.

Monotonous in the fear, the rain of the “Cançó del que es queda” , and thanks to Raimon we discover that the night, when it opens like an old wardrobe, brings us the

song. In a night hour, the poet confesses that he writes sad, clumsy verses, a statement of modesty and downheartedness, a statement that we do not share.

The man they have left alone, without consolation moves Raimon to shout, but he, would you believe it, is not tempted by birds or flowers. Turning the page, we read in the song book, a very benign testimony, of the type of order imposed by the sweet racket of some toy weapons, a present from one of the three kings, which reigned without traces of gags over the clapping of our conspiratorial national conscience when Raimon was born. Then, a splendid song, extolling the Basque Country, the country we love so much, today, unfortunately, plunged into tragedy. Another song, no less successful inspired in four rivers of blood and we, being kind, rub out the names so that fools do not mistake the rivers for those in paradise. We detest triumphalism, a watchful predator.

The poet is obsessed by the ambiguities of peace which often “tastes” of death, of cowardice and baseness. He is also obsessed by the ambiguities of fear against which he struggles so obstinately that he transcends it following the course of the hidden current of irony. When

the water bubbles up into a fountain, the murmur of the flow preaches that fear is a luxury that will always be forbidden to us. Then, after a song on absence, surrounded by a fog of anguish, we rest in “T’ho devia”, highly celebrated by Manuel Sacristán. That poem and “Com un puny” both from 1973 were until then Raimon’s best resolved and most perfect songs from the strictly formal point of view. Between one and the other, twelve more poems, of very diverse scope, but none of them trivial, gratuitous, or manipulated “to entertain us a little”. Among them, we could choose the one dedicated to Joan Miró. Raimon’s first collection, comprising forty-three poems, includes a laudatory, praiseworthy composition, in which he refers to an old friend and a common, shared fight. Raimon found his friend, despite the years which have gone by, “sempre igual com ara” (just the same as he is now).

Extending the book in 1976, with five poetic units more, two of them of much merit and the other three, “Tristes el nom”, “Com una mà” and “Jo vinc d’un silenci”, magnificent, exemplary, in which we think Raimon surpassed his own artistic horizons.

And we are still counting, in two later LPs, the last released in 1979, twelve further contributions from the tireless

artist, non of them vulgar and some beautiful or spine-chilling, or pathetic or all of that together, as for example “Un lleu tel d’humitat”, “L’única seguretat”, “L’última llum”, “Als matins a ciutat”, “Perquè ningú no em contarà els seus somnis”, a remarkable breath of air and the very curious “I després de creure tant”. Sixty of his own songs, if we are not mistaken, in twenty years, sixty songs not in the least bit insipid and many of them of a rank before which all the audiences on this planet have bowed. Whether they criticise it silently or excitedly it is not a hopeful balance for the hunger of our fasting crocodiles, on a strict diet of whimpering envy. Not even a crumb will be left over from this meal. My condolences.

Raimon’s intimate coherence. He has always been faithful to a language, a country, to his own blood, his own people, to ideals which were not hazy, but very well-defined. But he has not been nor does he wish to be a “party man” because his thought is too broad, honest and free. From this breadth of sensitivity and culture, Raimon has continuously served and sung the great Catalan classical poet Ausiàs March and other not so exalted classical poets Anselm Turmeda, Jordi de Sant Jordi, Valeri Fuster, Joan Roís de Corella and Joan Timoneda who used the same language as March and came from

the same area. He has also interpreted some foreigners, such as for example, the soft, candid, naïve Valencian master Pere Quart. And another, not a master but a disciple, but also from Valencia, although I won’t name him because I have quarrelled irreparably with him.

Raimon, a very complex genius. Raimon, anti-conventional, disturbing, unusual, exemplary. Is Raimon a “classic”? His ethical rectitude makes him so. So does the excellence and the almost certain lasting nature of his art. In the sense of “standard”? I don’t think so, because he is inimitable and cannot be repeated. Young people study him and regard him as a touchstone, use him as a benchmark, comparing themselves against his abilities and his strength. But don’t let them “continue” in his footsteps because they won’t make it, don’t let them try to “run over” him because they will get smashed to pieces. Only he can “continue”, and that is the reason why he has stopped, momentarily, halfway along his path. He has to collect and put in order the finished work and Raimon will dedicate himself steadfastly to that task, without complaining or avoiding it. But he doesn’t fall silent. Neither the generous, altruistic dinosaurs nor the plodding dinosaurs who frequent the in-crowd should rub their hands too

soon: Raimon has not fallen silent, and I'm telling them that to keep them hygienically whimpering and in the happy cheerfulness of our typical vacuity. Although he soon learned that "it is never too late to make a good decision", Raimon has taken this one, that of a convenient rest, naturally quite relative, in a forward position at an opportune stopping place. With a Horatio-like subtle judgement in discerning the arts, Raimon identifies his own particular expression with his own life, bubbling through the still of reason, not sardonic but distanced, removed from the snow-drift of passions and the snares of superfluous sentiments. And he behaves like that, as a man should who has acceded, decently and responsibly to play a very difficult role within the equivocal framework of a miniature model theatre, to test but not rehearse our brief, complicated existence.

(Barcelona, July 1981)

JOAN FUSTER

(Article first published in *Raimon. Totes les cançons*, 1981)

Presentation

1
Twenty years are twenty years: a lot. And even more if they are years of

continuous and fertile creative work. In fact, they are a whole life, and if not, a large part of a life which applied tenaciously to the proposal of making a lucid, difficult effort are well worth a provisional recapitulation. Raimon's first song dates from 1959. It was, is, "Al vent". How many songs have there been since then? Now, he wants to reunite them in this album, in some new, maybe definitive, versions. We are therefore presented with some "completed works", not "the complete works" of course. Raimon has yet to bring us more and will have the time and the will to continue with them, increase them to extend the evolution or try new paths. That is his business, and our hope. But, after twenty years, he can regard them with the solid conviction of having covered an aesthetic and why not, political career as consistent as it is thought-provoking. With pride. And we, his audience...

We, his audience, the addicted or occasional "clientele" also needed this. The record world is governed by some very special laws, generally absurd, and especially here in the Països Catalans (Catalan Countries). How can we find, today, a particular recording of Raimon's that we would like to hear? Some for example, want to recover in the memory some distant emotions, others want to

discover the origins and vicissitudes of an almost legendary figure in the struggle for major basic demands; everybody simply wants to listen over and over again to some splendid songs. This present release allows us to recover some basic references: in his sphere and ours, Raimon is a "classic" he has become a "classic". Does that adjective seem an exaggeration? Personally, I don't think so. A "living" classic, fortunately. In the coordinates of Catalan culture and precisely in the twenty years which are included here, a *cantaautore* was always more than just a *cantaautore*.

Nowadays, some people forget that: Some people, involved in matters of culture and unfinished civil combat should be those most under a duty to remember. And they forget that while certain apparently "objective" conditions may have changed since the death of Franco, the general situation remains precarious, even more precarious than ever, if we consider the situation plainly and implacably. The Nova Cançó, of which Raimon was an extraordinary outcome, is a useful ferment, with restricted popular scope, if you like, but greater than the elite books and journals and the mass appeal, now practically extinguished, of those same publications when they were suffocating underground. What has happened? I do not intend to analyse

the problem here. The causes of the crisis are so many and so complex that I do not even dare to hazard a guess. To attribute all the blame to any conspiracy of disco-promoting multinationals would not be satisfactory.

Whatever the case, the certain, active part of Catalan anti-Francoism, cannot be explained without the stimulating contribution of the singers. The constant repression they suffered is sufficient indication that the Dictatorship intuited, knew, the danger it was facing. I am not at all sure that things have changed so much that we can relinquish an experienced, fluid weapon. Francoism has not been vanquished, or even displaced much and the episode of the 23rd February and the subsequent capitulations should make us alert to dark intentions. In short: has “Diguem no!” (Let’s say no) really lost validity? The question is not innocent. And “D’un temps, d’un país” (about a time, about a country) And...? Anyone who thinks otherwise is deceiving themselves.

The problem is that either they are deceiving themselves or they want to deceive us. When sometimes I hear comments like “That’s been done away with now” or “Nowadays, it is pure demagoguery”, I think that

perhaps we have been blinded by an obscure confabulation of connivances and stupidity. Now it would be salutary and effective to take up songs such as “Diguem no” and others and introduce them again in a social context which is both the same and different, but in which Raimon’s “shout” is heard with its original virtues. In reality, it had never stopped being a permanent admonition. And Raimon is not the only one: but he was the first. And he, and all the others who, like him, militantly built up the clamour for freedom, for a freedom which was not an insulting mockery but a sincere revolutionary proposal, are they no longer valid? Don’t they rather seem to have only just got started. That’s how it appears to me, at least.

Furthermore, Raimon is not just a “protest” singer who one day would illuminate the modest anti-Francoist masses in the Països Catalans and even beyond. During the twenty years in his “profession”, “protest” was not everything: in short, before “protesting” he sang, sang when “he protested” and always sang. For Raimon, songs became an expressive vehicle for poetry. His own and that of others. A vehicle even more expressive than poetry itself, when it comes to it. Because he took poetry from the printed page

and gave it music’s communicative strength... The twenty years compiled in this album, in the final sum are a vast, thoughtful artistic “action” unprecedented among us. The old troubadours had to content themselves with the minstrels: Raimon had microphones and loudspeakers, records and hundreds and thousands of favourable record players.

2

He was born in Xàtiva in 1940. Xàtiva is a venerable city, one of the most venerable in the País Valencià. With a lot of “history”. May be too much history even. Anyway, he was born in Blanc street, which is on the outskirts and on the margins of the display of popes, cardinals, bishops, aristocrats, theologians and literati so representative of municipal patriotism. A little above Blanc street there is the castle, a prison-castle to which many people were condemned. His father, a carpenter, must not have given much thought to those ghosts. He belonged to the CNT (anarchist union). Or was it Pablo Iglesias? (founder of the Spanish socialist party) It makes no difference either way. Franco put him in one of the other prisons after the war in Spain. Raimon –Ramon– was the Pelegero-Sanchis couple’s youngest son. For Raimon, Xàtiva was probably not the homeland of

the Borgias, nor the shadow of the Count of Urgell, nor that of the Encobert (leader of the Germanies, a 16th century uprising), nor Philip V's punitive fire. When he was young, Xàtiva was Blanc street: a humble neighbourhood, of silent, resigned workers.

He was a bright boy, who got good marks at school. With kindly help, official grants and sacrifice from his family, he finished secondary school and went on to Valencia to get an arts degree. His father died when Raimon was still very young. He had, and still has, a laudable mother: a brave, ingenuous woman who even if she had tried, would have found it hard to understand her son's intellectual interests. At University, Ramon Pelegero i Sanchis was a studious, fun pupil. I thought he could have been an actor. The first time I saw him, and from far off, must have been in 1959 when he was reading a poem by Ausiàs Marc in a academic act. He was a fragile, fair, timid boy. But he did have good phonetics. And he knew how to read medieval verses. Shortly afterwards, the word spread that he sang, and that he sang some songs –his own– in Catalan. One day I made him sing in public, it was a surprise. He sang “Al vent”. Was it 1960 or 1961? My memory is not that great. It doesn't really matter. We became friends and

I have already described the details of that incident in a book.

Raimon's rise to fame as a singer was so fast that by 1963 a publishing company wanted a “biography”. In Valencia then, we thought “Al vent” was all right. We Valencians are affable but also sceptical. In Barcelona, however, the impact was sensational. He sang a couple of songs, his entire repertoire, in a session at Forum Vergés, where people would go to listen to the Setze Jutges and the early Nova Cançó. Raimon's immediate success must have been by contrast: the group in Barcelona which started the Nova Cançó, sang with placid melodies and narrative lyrics, and Raimon burst in there with powerful lungs, succinct words and an unexpected dialectal accent.

And everything immediately gathered pace. At that time, the Nova Cançó was Els Setze Jutges – there weren't quite sixteen of them, a monk and not much else. The majority found their inspiration in French songs like Brassens and when they sang they did it more with good will than expertise. Raimon also appeared with ingenuous inexperience; but he had the advantage of offering “shouts” and of introducing himself with an abruptly direct poetry. The others in

Barcelona, already had an audience, the audience that was possible at that time, small and enthusiastic, as to be expected given the circumstances. In some way, it was felt with a “spirit of resistance”, linked above all to concern for the survival of the language. When Raimon joined, the small Nova Cançó experiment acquired a resource for popular penetration which was complementary and in the long term, infallible. He wasn't expected to be a singer of *charme*: from the first day, he went another way, heading in another direction. He stated as much with “Al vent”... A new record company which released records in Catalan moved quickly to release a single by Raimon. That was in 1962, I think. Or in 1963. Twenty years ago now.

Raimon's early stage, like that for practically everyone in the Nova Cançó, was, despite everything, difficult. Very difficult. Right away, their efforts encountered the major obstacle of not being able to go through the usual channels in the world of show business. Singing in Catalan was outside the circuits of that business and more heroic improvisation was needed in deficient or hidden places, which paid mediocre fees. Raimon, for example, soon had to consider the problem of somehow becoming a professional

singer, because, deep down, being a “singer” offered him the opportunity for personal fulfilment which a professorship may well not have given him. However, the progressive popular acceptance of the “cançó” would gradually smooth the terms of that anxiety, for Raimon and three or four more at least. The budding shoots as they say. And if the Nova Cançó, if a “Catalan cançó” has not formalised itself as an ingredient in national re-awareness, the cause must be sought for in deep-rooted social reasons.

And it was not only that. A couple of ministries in Madrid, making use of “censorship” or alleging hypothetical “public order” disturbances vented their ill-intentioned anger against the “cançó”. They saw in it the germs of “separatism” considering it to be a “leftish” insolence, arguments which served to enforce bans, fines, police interrogations. Some of the organisers and executors of that dictatorial fury, Mr Fraga Iribarne, to mention just one, now make eloquent “democratic” declamations, with affable parliamentary consent from parties describing themselves as “left-wing”. Life is like that, probably. But the harm which they did, which they have done and are still doing and would do even further if they could, we cannot forget or forgive. They castrated the “cançó”: they tried to

castrate all Catalan culture. And they were quite successful. We have still not, overcome is too big a word, let's just say, managed to compensate for that criminal offensive. And what is worse, everyone tries not to talk about it.

It was not long before Raimon consolidated his name in international circles where many “cançons” like the “Catalan cançó” converged. In one of the forced breaks imposed on him by the Spanish government, he went to Paris. The Paris for singers, was still definitively the Olympia, a music-hall which at that time was highly selective when choosing the “artistes”. Raimon was one of the first or even the first from the Iberian Peninsula to perform at the Olympia. After that, Raimon sang everywhere: from North-America, half the world over to Japan, From these performances we have been left with a vast discography. It is clear that Raimon is not, nor could be, a singer subject to fashion, dependent on fashion. Nor is he an ethnographic curiosity: a quaint Catalan. He has boldly introduced himself everywhere simply as a “singer”, valid for himself. He also introduced himself as “Catalan”.

3

I do not know if anyone who is not a Catalan speaker can understand exactly what Raimon is. And

furthermore, I do not know if Catalan speakers of today, listening to Raimon would have the same “experience” as we did, contemporaries to his epiphany. There were many “extra-aesthetic” factors in play which were marginal to the strict event of the song. Or rather not marginal, but essential. And that was the language, a language at that time persecuted, loved, deteriorated. To speak in Catalan, during Franco's Dictatorship inevitably and unconsciously implied wrath against the regime. And if not wrath, at least disdain. The situation which Francoism was driving us towards, with its repressive strategy against the language created in reaction an effusive and at the same time disconcerting climate, where the most diverse and contradictory proposals for defence could take place. An old verse from the country said: «Puix parla en català, Déu li'n don glòria!». (I can speak in Catalan, glory to God!). That was notoriously irrational. But it also seemed inevitable. The beginnings of the Nova Cançó had their roots, and other things, which now, at a distance, we can only explain by the emotional charge they carried.

One day, singing publicly in Catalan became an unprecedented act of bravery. Furthermore, singing in Catalan offered, let's call it a “missionary” opportunity for

gradually breaking through the crust of terror and drowsiness the Dictatorship had created around Catalan. La cançó, in theory, had the potential to reach the majority. Despite the fact that the Nova Canço was condemned to unfold in the catacombs of fascism, it spread increasingly to wide sectors of society, magnified by the recordings. Suddenly, a happy breathing space opened up. The printed word, restricted to the most sophisticated literature or that which wanted to be had specific limits; la cançó overcame those limits. The danger it presented was still minimum, but in Madrid they detected it straight away. And the addition of Raimon lay heavily with them.

Els Setze Jutges, until then, as a group, always, had given body to a middle class irritation, typical of Barcelona, with lightly sarcastic poems which fitted some not very spectacular melodic schemes of recitative modulation. On second thoughts, they were the “realist poetry” which launched then as a manifesto resulted in nothing more, with a few exceptions. It was not precisely a question of any “socialist realism”. It couldn’t be. Nor did Raimon respond to the aesthetic “dogma” postulated. Rather, he interfered with it, with an insolence that was impossible to assimilate.

Because, when all is said and done, the “cançó” was still “poetry” and deep down, the only poetry which, while not exactly “social” at least was not from a “circle”. All this has piously disappeared from the memory of those of us who experienced it. The balance of the “realist poetry” in Catalan were Els Setze Jutges: the positive balance, I mean. Future historians of Catalan literature will refuse to recognise it.

Raimon began with “Al vent”. “Al vent” and the subsequent songs such as “La pedra” and “A colps” were born of adolescent fermentation, with not much premeditation, they burst out violently, because of their very primary nature, in the middle of the warm and friendly “middle-class” tendency of the singers from Barcelona. Involuntarily I was the first critical interpreter, out of friendship and they say that I defined them as “metaphysical shouts”. That may be true, I don’t remember. But they were “shouts”, another musical style, and without doubt “metaphysical”. «Al vent de déu, al vent del món...» (In the wind of god, in the wind of the world) «I qui sap l’home on anirà?»...(Who knows where man will go?) Raimon’s social extraction, not exactly petit-bourgeoisie and a clear family experience induced him to consider his function as singer “realistically”. Thankfully. They

gave us songs such as “Diguem no!”, “Cançó de les mans” and “D’un temps, d’un país”...

The fervent welcome given to these songs by Raimon, sustained until now, forces us to conclude that he touched an area palpating with collective anguish. The shout lasted: now the singer’s style, a sound advantage which granted him a privilege among the Nova Cançó. But it was no longer “metaphysical”. Raimon did not take long to assume some evident notions about the world surrounding him and “nosaltres no som d’eixe món!” (we are not of that world) and he translated them into simple startling words: hunger, blood, fear, freedom. The rhetoric was just as exclamatory as in “Al vent”. It is just that Raimon was no longer “metaphysical” in his songs. That’s not entirely true, his *weakness* for Espriu rebuts it. However, who does not have a certain *weakness* for Salvador Espriu and his intimate tortures in the face of life and death? It is an “idealist” residue. They will forgive us anyhow.

Hunger, blood, fear and freedom, freedom would have to be the negation of hunger, of senseless bloodshed, of inclement and daily fear, which have been constant themes in Raimon’s work. And they continue to be valid. When someone

promoted the label of “la veu d’un poble” (the voice of a people) for Raimon, perhaps they said more than they wanted to. About the nation of course, but not only that. The word “Poble (people)” spoken by Raimon is what hunch-backed Gramsci called “popular classes”. And on the basis of that identification with the “poble”, with the “popular classes” or ouch! “secondary classes” – the accusations of “populism” or “demagoguery” lack any sense. They should be accepted with the pride of a choice made with all its consequences: if one inclines towards the people, towards some “classes” why not be “populist” why not be a “demagogue”?

4

“A l’any 40, quan jo vaig nàixer...” (“In 1940, the year I was born...”) That was just after Franco’s victory. Raimon’s childhood was marked by the war. At home, in the street, at school he suffered the painful consequences, as did a whole generation which was growing up in the shadow of a disaster they couldn’t understand. “Jo crec que tots, tots havíem perdut...” (“I think that we all lost...”) His was the generation which, little by little would have to reflect on the fratricide and then refuse to allow the dull, daily prolongation of the Dictatorship by taking some new decisions. «No anirem al darrera

d’antics tambors!» (“We won’t dance to the old tunes anymore”, he would say. The older generation, who had lived through the war and were now suffering the repression, would probably never be able to adopt such an attitude: the cruel passage of time would manage to fence it in with nostalgia. Yes: we all lost, but some more than others. And above all, it was necessary to understand that “all that” was not over, and was still far from being over. When Raimon shouted “Diguem no!” (“Let’s say no!”) at a time no one thought such a thing could be possible, every one was able to identify with that, the young and the not so young.

Because the war in Spain had not been settled. And I think we could agree, it still hasn’t. Anyway, students in Valencia and Barcelona in the 1960s, with some innocent assemblies, the occasional strike, a guitar and a song, moulded and shaped their revolt. At that time Raimon was a student, he finished his degree and became an unemployed graduate. It was precisely May 68, when Raimon sang in Madrid. «Per unes quantes hores / ens vàrem sentir lliures, / i qui ha sentit la llibertat / té més forces per viure...» (“For a few hours / we felt free, / and anyone who has felt freedom / has more energy to live”). In Paris, at the

same time, callow students at the Sorbonne were becoming inflamed in a showy venture. “Power to the imagination!”, they shouted. What kind of “imagination” could we here imagine “power” to have at that time? Neither those in “power” nor the “opposition”. Our urgent needs then were more basic and more realistic. «Per unes quantes hores...» (“For a few hours...”) Franco was not De Gaulle. Or rather: Franco’s Regime was unbreathable, and De Gaulle operated under the conventions of “bourgeois democracy”.

If May 68 in Paris was a “party” and, in the end, was not much more than that, for us it was just another month: an impotent, overwhelmed routine. «De ben lluny, de ben lluny, / arribaven totes les esperances...» (“All our hopes / came from far away”). Yes: we brought them from far away, as Raimon said. And they were more complex. More complex than those in Paris. The word “freedom” itself sounded different on either side of the Pyrenees. “*Liberté, liberté chérie*” wasn’t part of our local folklore, let’s be frank. It’s a historic pity that it wasn’t, but that is the way things were. «I qui ha sentit la llibertat...» (“And anyone who has felt freedom...”). We weren’t even allowed the modest freedom of singing about freedom: of singing

about it or hearing others sing about it. And Raimon, since he first sang “Al vent”, was already considering the issue of freedom in his verses. It is a constantly recurring theme in his work, both past and present, and appears with the vehemence of needs most keenly experienced. It was not just a feeling or a theoretical abstraction, but had the force of an awareness emerging out of daily reality, out of the collective anguish at that time.

Rereading Raimon’s lyrics, as a whole, can help us appreciate the development of constant themes throughout his work. Everything is linked through a process of scrupulous meditations. We should not be misled by the decided elementary nature of the formulation. because after all, Raimon writes – sings – “songs”, and songs, because they must appeal to a wide audience, cannot waste time in sociological nuances. They need to have immediate impact, which can only be achieved with schematic, evocative language. Anyway, Raimon has managed to include explicit or implicit references in each song, which, seen as a whole, lead as to a global conclusion. When Raimon speaks – sings – about freedom, we immediately see that freedom linked, not only to police repression and the results

of that repression like fear and prison, but we also see it referring to a series of pre-existing problems, which obviously include the class struggle and the fight for national emancipation. What kind of freedom would be conceivable, for us or around the world, if we were to forget these coordinates.

«D’un temps que ja és un poc nostre / d’un país que ja anem fent...» (“About a time which is already a little bit ours / about a country which we are already building...”) Making “time” ours and building our “country” are manners of speech: startling, from minor to major. But Raimon invites us to think about the puzzle of the world in which we have to live. in its contradictions and its opportunities. That was what he was offering, and it has not lost its edge. In those years, the final years of the Dictatorship, everyone accepted that that was the way things were. Maybe they accepted things without too much thought, and the situation gave rise to many ambiguities. Raimon wasn’t the only one to point it out, and songs weren’t the most straightforward route. Maybe we haven’t solved the puzzle yet. But the fact is that Raimon was skilful in combining a concrete experience of political action in a single message. The only valid, clear action at that time, in this place .

«No em mou al crit / ni ocells ni flors:» (“Neither birds nor flowers / make me shout”). / tu que treballes / de sol a sol...» (“/ you who work / from sunrise to sunset...”). And our “country”. Which was no longer the ethereal and picturesque “homeland” we had inherited from romantic nationalisms. Our “country” was a people and their geography, a society and a language, and a possible affirmation of a people’s freedom.

Raimon tacitly formulated this in 1963 with “Diguem no!”, one of his most popular songs *et pour cause!* All possible antifrancoist opposition was condensed in the song, and in Catalan at that. Translated to any other language, under any other dictatorship, “Diguem no!” would have been or would be just as valid. “Diguem no!” condensed an indistinct accumulation of urgent, unresolved “revolutionary” aspirations. For years, among us, listening to or singing “Diguem no!” was the equivalent of a unconscious – or otherwise – sum of “La Marseillaise”, “The International” and “Els Segadors”. The song made up for the non-existent hymn. Raimon didn’t write it as a hymn, but his audiences tended to join in. “Diguem no!”, far from being a relic of antifrancoism, a fragment of nostalgic fight, has not lost its currency or its power to seduce.

The threats challenged by Raimon's song are difficult to eradicate from a society like ours and, we could agree, that they have not yet lost the sinister appearance they had in the past.

5

Where does Raimon come from? There is an ideological sediment in his songs which is immediately evident and deceives no-one. We could assume it comes from his origins, from his family roots – half libertarians, half socialists, to the readings of a restless adolescence and then the ripening through a process of personal, contrasted analysis of everyday murky events. Raimon is an “intellectual”. His education, however, did not coincide with the middle class schema which conditioned most university students of his generation. His experiences at home, a father in prison, financial hardship, the phosphorescent poverty around him, provided him with a vigorous counterweight of “realism”. And he had to open his eyes immediately to the underlying problems. He could have fallen into the trap of a sectarian decision. He avoided it. Thanks to Gramsci? One of the channels for introducing Gramsci to the Catalan Countries was Raimon, as everyone knows we know, especially those of us who benefited from it. And that is quite significant: the theoretical mention.

But such strict definitions may not be necessary. The restricted translation and in clear terms which he made of the lyrics of his songs refers us back to a radical premise: faith in mankind. To talk of “faith” if you like is a stylistic resource. From a rationalist perspective it is a case of commitment to “mankind” for the future, a trust which is convinced and convincing because it is convinced, after having been assumed as a doctrinal conclusion. The point is that Raimon began by proclaiming it. Right from the beginning with “Al vent”. Yes, being born and living is now a “great fear”, a biological law. Raimon added a “but”: «però nosaltres – al vent.» (but we are in the wind) The proclamation of life became the driving force of his eloquence. «Per a la vida s'ha fet l'home, / i no per a la mort s'ha fet!» (Humankind has been made for life not for death) One day death will come, the poet knows that, that is not the question. It is a case of hoisting up against fatalities, genuine or presumed, the only certain value we have: this fragile life, lacking in significance and at the same time rich in possibilities.

«Cal viure com si res, / com si res fos etern...» (You have to live as though nothing, nothing is eternal) Because nothing is eternal. An invitation to

Carpe diem? Yes and no. Raimon has been very modest in presenting his own individual ups and downs. He has many love songs: a direct and carnally gratifying love. His first poems contain the versatile observations of “metaphysics”: in “Som”, “La pedra”, “Si em mor”, “La nit”, in... Death codified and inflexible weighs on him as it does on any other human being and it is human to be like that. It is just that momentarily, love displaces death: it refers him to that unique state against which there is no appeal, that of “existing to die” Did they not flow, slightly delayed in those years among us, the reminiscences of existentialism? Furthermore, the certitude of death, of dying, of each of us having to die on our own, is so evident it would be stupid to avoid. “I la vida sembla estranya, / i la mort és esperada. (and life seems strange, and death is expected) / ¿I quin és el temps, / i quin el sentit?”, (and what is the time and what is the sense?) he asks. “Quin absurd descans!”, (what an absurd rest!) and he says again: rest and absurd.

Raimon makes that vision or experience of the “life / death” dialectic as it is spontaneously felt compatible with another conception which, if it does not contradict it, at least overcomes it. But not satisfactorily it tries to be “rational”.

When the poet says “I” he means “We”. Life and death then, acquire a different objectivity. Sociologists, economists and politicians run the risk of reducing them to statistically quantifiable frequencies: Marx, Keynes or whoever. And they dehumanise life and dehumanise death. With one condition, however, death is always inhuman. We must not reject death because of the anguish and absurdity – “absurd descans” – the implacable limit. But life, this short life we are granted, is it “life”? Not yours and mine, our lives and your lives, everyone’s life. We consume it under the rod of so many coercions! Financial, firstly, then the specious and alienating social coercions of a class society and the subsequent ideological intoxications... What is living, what could living be?

“Lliures i en pau” (free and in peace), sings Raimon. And who wouldn’t agree? “Com si res fos etern” (as if nothing were eternal), for a start. What “freedom” and what “peace”? The beautiful hopes of Raimon’s poetry extol themselves against the falsifications of “freedom” and “peace” which are administered to us from the centres of power to which the immense majority of us are subject. “Freedom” and “peace” are two words which have worked in all periods with charming

and enchanting resonance. What “freedom” then? When Raimon was writing his songs, the autocracy made sure it spoke more of “peace” than of “freedom” and for good reason! And what “peace” in fact? Raimon pointed to it with a finger: “de vegades la pau / no és més que por... / No és més que por”. (sometimes peace is nothing more than fear... nothing more than fear) And, alas! “fa gust de mort” (it tastes of death) and “és com un desert” (it is like a desert) “Tanca les boques / i lliga les mans” (it shuts mouths and ties hands) that is the “peace” that we have suffered. Like so many other times of “peace” recorded in history. It is a peace of cemeteries, prisons, gags. The other peace, the “peace” which Raimon’s voice clamours for is something quite different. Official “peace” at the most “només et deixen les cames per fugir...” (leaves you with no option but to run ...). Running towards a freedom which we still have to invent but do not know how.

There are two of Raimon’s verses which suggest his intimate, it seems to me, expectations of his words not falling on deaf ears. That is “la sempre necessària lluita / contra el que ens separa” (the always necessary struggle against that which separates us). Raimon has never been one to just sing sweet songs about peace.

The word “struggle” often appears in his poetry. In fact, the “struggle” can be interpreted in several ways, provided of course that it is always understood that it is a “struggle”. Against that which separates us? Of course! If “life” is to have any “meaning” – death has none – it has to be based on attempts at reconciliation. There are things which separate us: what are they, how many? A lot. We are separated by classes, nationalist hostilities, sexual prejudices, religious figments, we are separated by “I am not you”. The solution may be utopian. But the desire to foster a “freedom” and a “peace” which can only be the idea of not considering ourselves “separated” is already a preparation for victory. And that is Raimon’s scheme. Everything which separates us shall continue to separate us for a long time: centuries and centuries. Raimon has joined those who wish to shorten that perspective. The audience who applauded him, supported him, who felt solidarity with him and who will continue to do so, is aware that the “struggle” is not limited to songs. But the songs help, as much or even more so than speeches and manifestos.

And, to return to “life”: “També som vida nosaltres, / amb els nostres silencis / i les nostres paraules, / amb les nostres cases fetes / de treball i

d'esperances..." (we are also life with our silences, our words, with our houses made of work and hope... Raimon repeats: "i els homes, i els homes, i els homes..." (and people, and people, and people...).

6

I have referred to songs and poems without distinction. Raimon is a poet who sings his poems. His poems, however, have been made to be sung. To a certain extent, a modern singer-songwriter is simply taking up a literary tradition which is as ancient as it is illustrious, and had never completely disappeared, in which oral expression is alleviated with music, often in an attempt to give it a maximum expansive virtue. Or not always: because, in certain periods minority poetry, and what are *lieder*? has been just that, poetry in the strictest meaning of the word. The song, nowadays should be something else: it had, has, an intrinsic popular destination, from concert halls it has leapt to the street, microphones, to records. The phenomenon, yet to be properly studied, involved a different conception of lyrics and melody. I do not dare say anything about the musical aspect, but offer just a simple observation, that it is "another music" as distinct from "cultured" academic, or avant-garde. And the poetry too. It is another type of poetry.

I do not know if some day in the anthologies of 20th century Catalan poetry Raimon will have a place or not. It all depends on how they make the anthologies. But there is no doubt that Raimon the singer is Raimon the poet and that Raimon the poet has nothing to do with what we could call "official" poetry. It would be silly to establish comparisons which, on principle, would involve the problem of "rhetoric" in the multi-secular sense of speculation with the language. Raimon sets himself the task of "dir les coses tal com són" (telling things how they are). Maybe Mr Foix or our friend Brossa have the same intention as did Riba, Gabriel Ferrater and Espriu. But we must not mix them up. Raimon's poetry had to keep to a different objective demand, a different audience. That audience, culturally unarmed, sensitive to lively incitements, could only be captured by a very determined way of "telling things how they are". And often, it was still worth resorting to euphemism, the gentle turn of phrase, to the obsession with a few emblematic words – peace and fear, blood and hunger, light and death... because the censor was watching. Raimon, must be considered from the perspective of his "function".

Raimon is one of the singer-songwriters in the limited field of

the Nova Cançó with the clearest idea of where he was heading . Examination of his poetry immediately shows to what extent there is an indissoluble significance between the verses and the music. Between the verses and the way they are sung, to be more precise. He has "told things like they are", when they let him speak. He hasn't been too concerned with rhetoric. The versification in Raimon's texts, in contrast with other Catalan singer-songwriters is not usually subject to syllabic counting schemes or rhyme decantations. He does it, but when it suits. For him, a poem is not a poem to be read, it is a song and songs open up effusive extra-literary opportunities. Someone "reading" Raimon would not manage to understand him if they confined themselves to reading. Raimon has to be listened to, we have to accept him as a singer. Like Manuel Sacristán, I believe it is better to hear him live. The recording is nothing more than a residue, magnificent, but a residue all the same. The cançó, like opera is an unrepeatable act: each time is special.

I do not know if in the lyrics or the music or together, Raimon was originally a shout. "Al vent" was a shout; "Diguem no!" is a shout. "No em mou al crit..." (He doesn't make

me shout) In Raimon, there are reasons for the shout “Tu em mous al crit...” (You make me shout) It’s not only this “you” the great anger and the great hope which coexist in Raimon’s poetry, how can they be made explicit vocally unless like that, with shouts? And the shout is anti-rhetorical. From a literary point of view, it is a ferocious sharp remark, an unhappy lament, the cry to arms. When we speak of Raimon speaking or singing, and we refer to the “shout” it is not just an energetic modulation of the voice. Although it is when Raimon sings, he often shouts. But deep down there is another conception of the shout: to the “protest”. “Tu em mous al crit...” (You move me by the shout) And “telling things how they are” does that not also need a shout? All the shouts that we have stifled in our throats, Raimon has been delegated to offer them isn’t that so? We identified with him because he shouted what we did not know or did not dare to shout.

And Raimon is not just about shouts In his work there are placid love songs, which are probably his best constructed songs from the rhetorical point of view and there is irony as in “Societat de consum” and sarcasm “La muntanya es fa vella” and there is longing in “Cançó de la mare”. In Raimon’s poetry by definition

we will only find basic notions. He did not want to offer others, because with those which he made his own and exclaimed in song, he consolidated the image of radical demands. They are “Quatre rius de sang” and “El País Basc”, “A un amic” “Cançó dels creients”, “Aquell 18 de maig / a Madrid” and “T’he conegut sempre igual”... It is poetry, it is song. Raimon’s penetration in Catalan society, Catalan speaking society, has been decisive. He, like few others, has known what a cançó could be, a revulsive or affable song or to use the cliché “love” and “war”. Nobody other than him could do it. And he came from Blanc street... I think it was because he was from Blanc street, Xàtiva.

7

When Raimon began to sing, he ran the risk of being classified as a militant singer-songwriter. He didn’t want to accept that. He was above all else a singer and the status of singer offered him unique opportunities. One of them, that of being the vehicle for other poetry, for book poetry. An enigmatic affinity led him to an enthusiasm for “Les cançons de la roda del temps” by Salvador Espriu and for Espriu in general. “Les cançons de la roda del temps” are a rather lugubrious, tortured, obsessively mournful poetic cycle by Salvador Espriu.

Why would the young Raimon choose that poetry to make songs which were not his? I think that initially, Raimon wanted to prove that as a singer and as a composer he was something more than an accidental artist. And there is no doubt “Les cançons de la roda del temps” musically would certify that Raimon was not just a fleetingly successful protest singer. But how can we explain the Raimon–Espriu complicity? I mean Raimon’s complicity with Espriu. We have seen that later, Raimon has set to music and sung poems by Salvador Espriu, precisely “civil poems” such as “Indesinenter” and “El meu poble i jo” object one day of enthusiastic standing ovations. But it is still curious that such an apparently vital singer as Raimon has favoured the Greatest Poet on Death, excepting Ausiàs Marc, that there has ever been in Catalan literature. And more than Ausiàs Marc. Espriu is a poet obsessed with cemeteries: in a cemetery, in “the house of the dead” and the adjacent garden. Raimon had that vulnerable side. Like anyone. We know we are mortal after all. There is an aspect of Raimon which coincides with him. But more than that, the singer was aware that singing the verses of a poet such as Espriu was also his responsibility. Many other singers in other languages had preceded him. In France, the closest

model, a goodly number of poems have been made into songs from Villon to Aragon, from Baudelaire to Francis Jammes. It was a way of returning the “classics” to the people. Raimon was one of the first to do it among us. With Espriu. Then with Marc, Jordi de Sant Jordi, Turmeda, Joan Oliver, Timoneda and some secondary satirical writers from 16th century Valencia...

And it is not that Raimon needed lyrics. He had enough with his own muse. He opted for putting himself at the service of a poetry which already belonged to “another culture” and which through song could become “popular culture”. Raimon has not been the only one: But Raimon has made an exemplary effort. “Poet-poets” through singers offered new opportunities: unearthed from books, they recovered the tone of song. Timoneda wrote verses to be sung and Raimon now sings them with melodies that Timoneda could not even guess at. And Ausiàs Marc, the venerable Marc who had renounced sung poetry and who was only modestly sung by some Renaissance polyphonist now lives again, dazzling, in Raimon’s voice. It seemed impossible but Raimon has done it. He has given ancient poems a new eventuality, “What was the tune that the Marquis of Santillana admired in the stanzas of Jordi de

Sant Jordi? And which tune in the poems by Timoneda? Ausiàs Marc did not write to be sung. If Raimon sings him it is only in part... And in the end, isn’t it a glorious adventure?

And a pedagogical one above all. In this area of his activity, Raimon wanted to add his poetry to his political and social convictions, as an educational activity. For him, putting to music and singing some verses by Ausiàs Marc is also a creative exercise and a way of demonstrating, and demonstrating to himself, that not everything begins and ends with the “Shout”. When the serpentines of standardised machine “music”, of the multinational industries and discotheque-loving branch offices condemn everyone to a combination of fashion, routines and revivals, the happiness of recovering a piece of culture, of poetry!, in viva voce hangs in the balance. People in the arts only think about the printed word, and they are not wrong. But in the world in which we move now the printed word has lost its dominance. Or it is only dominant in special and specialist sectors. Cultures and languages, if they are minority and want to save themselves must resort to the same weapons which are used to subdue them. I do not know if we Catalan speakers have used our resources as effectively as we should have. Raimon has.

With Marc and Espriu to cite two extremes.

Time will tell if Raimon was right or not, when, taking a break from his work, he dedicated himself to extracting some ancient verse from the pantheons of erudition. In his voice, they became new verses, everyday songs And in addition to classical poets, modern ones. If Salvador Espriu is today a “popular” poet despite being so hermetic, a large part of that is due to Raimon’s songs. the music, the voice, the ambiguous fact of the song have had an influence. Another issue is whether that can last or not. Raimon will be Raimon until he loses his voice and his records will survive him. But if what Raimon and others started, the Nova Cançó, the Catalan song, an unprecedented “channel” for collective stimulation, is abandoned by those who have benefited most from it, many hopes will be dashed. In France they say “everything begins with a song”. Among us, it doesn’t. But songs help to “begin” “...Però hem viscut per salvar-vos els mots, / per retornar-vos el nom de cada cosa...” (But we have lived to save the words for you to return to you the name of each thing...) Precisely. And “Ara digueu: “Ens mantindrem fidels / per sempre més al servei d’aquest poble” (Now say, We will remain faithful, for ever at the service of this people.” The words are Salvador

Espriu's; the "shout" is Raimon's. And what is "literature"?

8

From the first day, in Forum Verges, I don't remember the year, but in the early 1960s, Raimon gained his initial support from Barcelona. Before that, in Valencia we had only granted him incidental attention. How could we, at that time, calculate the possibilities of "Al vent"? Everything was germinating then. But Raimon imposed his authority straight away. He took a while to become professional, to be a labourer at his job. The obstacles in his way were sickening and he is still having to pull them down. But despite everything, he opened up the path. At that moment, in the sordid manoeuvre of the "opposition" – national, class-based, a Raimon was needed. He couldn't be invented, it was providential that he came from Xàtiva. He was not a regional singer. Everywhere the world has received him, released his records, he has given recitals and has never abdicated from his language. His audience multiplied because he was one of those "very reasonable men" who sang. They listened to him without understanding him in retrograde Spain and in Japan, Paris, the United States, Romania, Germany, Mexico and Italy and elsewhere. But everywhere his message carried a

clear statement. He was banned by Francoism, by Francoists who still rule. Somebody, in modest hope called him "the people's voice" And couldn't it have been said that he was in his own way "a raised torch in the darkness"? The darkness was there. And if not a raised torch, there was certainly a raised voice. A "now speak" which became "now let's speak" and "let's say no". And a solitary, palpitating "let's speak" always trusts in the plural.

(Sueca, May 1981)

ENRIC GISPERT

(Article published in *Raimon. Totes les cançons*, 1981)

Raimon's music

Perhaps for some, Raimon's political image has blurred the unquestionable reality of his poetry. Similarly, perhaps the beauty and efficiency of the lyrics force a music full of validity and intuitions, an interesting and admirable music, into the background. Where did he come from? How has he been making this music? what are his values? I shall try to explain these matters to myself and those who are patient enough to follow me. It is a risky task, because apart from the modest competence of the author of this piece, strangely enough there

are hardly any precedents on the subject, generically speaking. There is still no broad overall study of the musical phenomenon of song. Essays on singer-songwriters (horrible word) have proliferated recently but only offer brief and vague allusions to the sound ingredient of the works. Biographical anecdotes predominate, there is no lack of consideration of the literary fact and excellent sociological references. On music there is very little, practically nothing. Even in France, whose eminent tradition could have been expected to provide a thorough dissection of the genre. When we read, for example the chapter which Boris Vian dedicates to the construction of songs, we can only lament the fact that the deliberately anti-academic attitude of this sharp, versatile author should prevent him from exploring the phenomenology of creation in any depth. Nor are we helped by the English speaking world, despite some excellent essays on the Beatles and various manuals on the composition of popular music. Maybe those worn, discriminatory prejudices have been successful, according to which only learned, cultured, classical music is worthy of investigation and curiously, so is popular music, when it is over three hundred years old or comes from three thousand kilometres away.

But the modern song is here, sometimes attractive and perfect, always superabundant. In sociological terms, this persistent abundance should be based on a widely experienced need for melody, which today finds its basic resource in the song. Avant-garde composers since Webern and de Varèse have abandoned the field of melody. Commercial musicians, song-poets, light and serious popular melody writers have taken over. They are practically the only ones creating tunes. Nowadays, there is only one type of song as in the era of the troubadours and the Renaissance when “It was a lover and his lass”, “Tant que vivray” and “Bella de vós som amorós” were not popular or cultured songs, they were just songs. The best tunes in our times are gaining a similar consideration and it is natural that some singers of the classical genre have begun to include them in their repertoires.

What musical role do Raimon’s songs play amid the welter of popular-commercial-modern-poetic-social-realist-text offerings which incessantly fill our auditory environment? Raimon’s work is difficult to place because it is a very personal genre which, in addition to its originality, shows several influences but does not assign itself to any of them. It seeks

broad communication, is directed immediately to everyone, but does not use the usual procedure of commercialised songs to do this, it does not speculate with the well placed hook that characterises that type of music. On the contrary, when the musical slogan appears, inseparable from the verbal slogan, it is not the result of formalist calculations but by way of summary, out of need. Raimon is deeply linked to a geography, to an inherited code, to the problems of certain countries. But it is clear that he is not a local, non-transferable artist. His music is operational everywhere, because it participates in universal, valid aesthetic currents. It has not allowed itself to be colonised by programming in the Nashville style but like most modern music assimilates, among other influences, those of Afro North-Americans who have saved the poor whites from their long rhythmic desert. There is enormous parallelism between certain characteristic features of beat music and Raimon’s music. There is the common reaction against the sickly sweet trend of the previous musical generation, against stereotyped formalism, against soft and sophisticated harmony, against a dress code, against all those characteristics typical of a music directed at satisfying an

unadventurous bourgeoisie. In contrast, what is invoked is the visceral concept of music, the shout, melodic and harmonic simplification, free colloquial style, the unaffected shirt is demanded rather than the regulation jacket. Folk singers also have these characteristics. Part of Raimon’s songs have other points of contact with folk songs, but apart from the fact that the respective music bears no similarities, the chronology rules out the possibility of any influence. The first protest songs by Dylan, a year younger than Raimon came out at the same time as “Diguem no”. The coincidence here lies in the concept of the genre, the simplicity of the instruments of expression, and intense audience participation. It is a profoundly different genre from the song for entertainment and consumption. Sacristán has defined it as a joint celebration, a support instrument in moments of tension.

The initial appearance of Raimon’s songs, outwardly simply and transcendental in content, the energetic voice, quite unlike those who croon into the microphone, the singer’s bare stage performance, caused quite a stir in our 1960s atmosphere. Nobody dared to classify that phenomenon. Raimon was already atypical before the word came into use.

Thanks to Joan Fuster, we have an excellent description of the musical atmosphere where Raimon's preliminary training took place as flautist in one of the bands in Xàtiva, tenor in the choir, announcer and commentator for a local radio station. That stage culminated with the acquisition of guitar, a prize for his success as a student, the guitar which, when he was nineteen, he used to compose "Al vent".

Xàtiva, a city of history and culture, has a remarkable musical past, linked especially to the Mediaeval and Renaissance periods. In the 14th Century the Arabs set up a school of music there. Dancers from Xàtiva were famous in the Renaissance. At the Sant Feliu church are some of the first paintings of the viola da gamba, an instrument which was probably invented in the Valencia area and taken to Italy by the court of the Borgia, originally from Xàtiva, one of whom was a musician as well as a saint. Lluís del Milà, the first great master of the vihuela (an early form of guitar) was also from Xàtiva. The city's glorious memories have gradually vanished into the air and Philip V, among others, did his best to reduce everything that he could to ashes. But there are certainly still some musical ghosts there, some invisible, others fossilized in stone

in the architecture of the houses on Montcada road. It is easy to suppose that a sensitive young boy would intuit them and also capture the melodic ornamentation of the ballads and folk songs and the strong rhythm of the dances in the coastal areas. His experiences in the band, reading music, the immersion in sound combinations must have given the young flautist food for thought. Raimon still feels nostalgia for his adolescent warblings and very now and again he plays the flute. The choir must also have left a more or less conscious impression. We cannot help but imagine him being impressed at that age by the opening strains of "L'Empordà" by Morera and the solemn salutation to the "palace of the wind".

But it was the radio's record library when Raimon was able to acquire up-to-date, extensive information on many different genres and trends from the Everly Brothers and Modugno to Stravinsky. It was probably in his work as DJ that he found his masters of song. Frankie Laine taught him how to use the diaphragm and Lorenzo González at a more homely level, confided his secrets concerning expressive liaison and phonetic modulation. Raimon did fantastic imitations of celebrity singers, which means that he knew how to assimilate the

techniques. Later on, while he was at university, the panorama opened up especially in the field of French songs, Brassens, Greco's repertoire, but also jazz, baroque and modern music. When Raimon started to write songs and sing in public, he had a wide knowledge of vocal resources and auditory experiences. A knowledge which has little to do with the music that the major record companies were promoting from the mid 1950s to make the necessary change from the out-of-date Tin Pan Alley syrup and supply a public which was new in terms of generation and ideology. Raimon, like everyone else, understood the huge tide of rock, the white translation of rhythm and blues and even uses it sometimes as a vehicle, in the same way he has assimilated other ingredients of popular music. However, he prefers to read the originals rather than the translations. He listens to Mahalia Jackson, Ray Charles, Vivaldi, Gesualdo. He is fascinated by pre-classical music.

It may be worth renouncing any attempt to define the most natural of the elements which Raimon contributes with his songs: his timbre, his voice. If there is anything about music which cannot be described, which only has meaning in itself, that thing is the timbre. You have to hear the voice. I will

just make a few obvious remarks. For example, if Raimon were an academic singer, we would say he is a tenor. Probably a dramatic tenor. As the microphone saves him effort he makes the most of the low notes, the tessitura of his songs ranges from A1 to G3. And in some cases drops to F1 sharp. More than ten octaves then or in other words, an exceptional register in the non academic genre where many singers can barely reach an octave. Readers will agree that he has a spontaneous, robust and flexible voice able to bellow out the decibels or emit diaphanous “pianissimi”. In addition to the singer’s expressive sobriety, he has great mastery of inflections, the skill for example to expand the vibrato while also keeping it under firm control.

The peculiarities of Raimon’s own language are music and make music. Each language has its own rhythm, its own particular sound, its melody, its discursive structure and of course its own dynamics. These characteristics, quite significant in oral expression, are the essential starting point for the sung word which, rather than pursuing an independent creation, seeks a prosodic and semantic extension. The words in Valencian have a binary accent system and combining them creates a series of high and low

intensities and changes of timbre. The illustrious Joan Coromines has talked about this. The articulation of the consonants is relaxed, the vocalic system is very precise. The language as a whole tends towards concision, it is not given to rhetoric. There are plenty of monosyllables (a precious detail when it comes to writing songs). In some aspects our phonetics are reminiscent of English phonetics, something which Coromines relates to a shared tendency towards familiar, simple attitudes characteristic of the two traditionally merchant and democratic societies. I record all this so that anyone wishing to do so can reflect on the action of Raimon’s language on his music, a topic which deserves a specific study. Let me offer for the moment a few miscellaneous observations. The consideration of prosody is one of the criteria which illustrates the way our singer has evolved in the sense of a gradual refinement. And that does not mean to say that in the first songs the words do not completely fit the music, but rather that in subsequent works the fit becomes increasingly more perfect and polished. On the effective use of monosyllables it is sufficient to remember that it enables songs like “Al vent” and “La nit”. In terms of concision, language and singer are closely identified. The nuances which Raimon imprints on his vowels is

so remarkable that it has produced genuine phonetic enthusiasm such as that shown by Josep Pla in one of his “Retrats de passaport”. But it should be emphasised that Raimon’s phonetics correspond to a particularly distinguished variety of the language. Neither his own lyrics nor those of the classics would obtain so much definition, so much musical roundedness if they were pronounced with the dark, negligent diction which often clouds our Barcelona dialect.

Thus, we have Raimon with a guitar in his hands and with some very unacademic knowledge, the product of almost nothing more than free auditory experiences. Music theory would be of little use to him after the band, he doesn’t think that learning an instrument at school or training in the harmonics of classical music would be of much use for what he is interested in. After listening to Raimon’s songs it is easy to fall into the danger of thinking he was quite right. In short, when it is a question of short musical forms and when a man has decided to reduce to the essential minimum the function of chords, harmony can be validly resolved empirically, putting it into action and deciding as you go. And any criterion on harmonic complexity is currently justified if we take into account the

fact that music from many non-Western cultures works without the intervention of what we understand by harmony and that at the other extreme, our sonorous density explains the primitive reaction of some contemporary musicians. With regard to music writing techniques, it is also worth doing away with some unadventurous points of view. Notation is nothing more than a mnemonic procedure also absent in many cultures, and the need for it proportionally decreases the extension of the works. The electronic ear often makes it possible to replace the function of the score with the microphone, a basic instrument for song writers to whom it supplies a totally faithful text in the place of written notation which is approximate. Finally, to round off this series of obvious remarks, it should be remembered that the rhythms of the accompaniment to a modern song are better learnt by practice than by reading. Obviously, the aim of these observations is not to scorn the advantages of academic training, but to clarify the fact that Raimon probably did not need it to become a musician of song, to write absolutely splendid tunes.

The guitar and its forerunners are traditionally the most commonly used instruments for accompaniment and song-writing. The flexible

sound of the pinched chords, convenient size and above all the close contact with body and fingers, give the guitar a great rhythmic and expressive capacity. The siting of the frets and the tuning of the chords are calculated to obtain and combine the basic chords as easily as possible. And therefore, as the melodic scheme of songs is a horizontal projection of harmonic progress we can see why an instrument so well equipped to execute chords is inevitably used to produce tunes. The starting point is a sequence of chords. Notes chosen from those which form the chords and presented following harmonic succession, form the skeleton of the melody. The complete tune is obtained by adding other notes to the scheme which fill in the intervals or make minimum displacements around their basic sounds. Perhaps an example will serve to clarify this basic nonsense. Let 's compose a song which we will call "Al vent" and which we will structure on the basis of A minor, D minor and E major. The A chord has the notes A, C and E. On this harmony we begin to sing the text, adding a low E and an E sharp to the title words. With the same chord we will sing "la cara al vent, el ulls al..." where the first and third syllables correspond to a C while "vent", "els" and "al" go back to high E and the other syllables move respectively towards

the neighbouring D and F. The mention of "vent" will bring in the D minor chord containing D, F and A. We put in a D which is repeated to "les mans...". This is followed by a drop to the degree immediately below and return to the A chord with an E in the melody again, etcetera. The E chord will appear later on with the corresponding melodic consequences. That is the procedure, and if someone objects that most of the notes are thought of before the chord that supports them, it should be clarified that in this type of composition all the sounds obey an implicit harmony and the fact of identifying a chord after the notes related to it does not alter the logical order of the process.

This is how Raimon's melodies are written. But that is just the rules of play or a part, as we have not mentioned sound duration or organisation of the rhythm. Now the game has to start, and this is where the player's style will be defined through the choice he makes when faced with complex situations. And what is Raimon's style, his musical personality? We have noted a few of his distinctive features, some which relate our singer and writer to trends in time or the country and others of a more personal nature. New data could be obtained by examining the variants

in form and procedure coexisting in such a diverse, nuanced work.

Based on the elements chosen according to his circumstances, Raimon displays a wide variety of procedures. There is an enormous contrast between the hard creative effort in “Cançons de la roda del temps” and the parodical confidence of “Societat de consum” between the initial recitation in “Diguem no” and the clamorous hymn of the new version and the melodic austerity of “De nit a casa” and the generous flow of “Veles e vents”. If someone were to try to systematise the entire range of subgenres in Raimon’s songs, they would reach more or less the following classification: aria-songs (lyrical melodies), anthem-songs (epic melodies), recitative-songs (declamation predominates over melodic movement) and parody-songs (melodies with references to non personal styles). The aria-songs would start with “Som” and end for now with “He mirat aquesta terra”. “Al vent” would be an anthem in musical terms despite the meditative text and also the very recent “Potser arran de l’alba”. The first recitative fragments can be found in “A colps” but “Quan jo vaig nàixer” is the first pure example of recital-song, a subgenre with the recent addition of “Qui té anguila per la cua”. Finally, “La pedra” could be

classified as a “Western” parody and “I beg your pardon” represents Raimon’s latest parody-song. These four categories, however, and in particular the recitative, often appear in combined form. The recitative, in a broad gradation ranging from proclamations to paroxysms is possibly Raimon’s most characteristic procedure, the one which, influencing other formulas, imprints the highest dosage of personality.

In terms of formal structures, the popular song is still based on the old tried and trusted contrast scheme, verse-refrain, broadening it with different permutations. The emphasis falls on the refrain or main section and often the verse has an accessory preparation or transition role. The classical Broadway song takes the AABA form where A is the main section and B is the bridge for the last refrain. Beat groups prefer the ABAB structure where A represents the verse and B the refrain. These are the two main forms of the modern song for which, by adding a third element C, other sequences can be derived such as ABC, ABAC and ABABCAB. Raimon hardly ever uses the formula of the light American song and makes little use of rockers’ favourite sequence. He usually starts directly with the main section and does not repeat it initially. Sometimes there is a single theme with small, subtle

variations. This last scheme is the general configuration of love songs in 1965, except for the first and is also the structure of pieces such as “Sobre la pau”, “A Joan Miró”, “Morir en aquesta vida”, “Qui té anguila per la cua” and the last two Espriu songs. Early on, however, there are plenty of ABA or ABABA sequences, that is refrain-verse-refrain, essentially different from those dominating mass-produced music. The choice is significant and consistent with Raimon’s general attitude: it goes direct to the heart of the work, but he does not repeat it to favour the catchy theme, nor does he intentionally heighten the effect by a preparatory verse in the manner of the infallible recipes used in commercial songs. It is curious to observe how the musical form can state the motives behind the creation just as much as the text. Only in certain anthem-songs has Raimon adopted the ABAB scheme. Let’s look at “Diguem no”, “Contra la por” and “Jo vinc d’un silenci”. The objective of these songs is not to present a meditation or a description but to achieve immediate and effective awareness. Here Raimon wants to inculcate some ideas which demand action and so his perspicacity leads him exceptionally to wield the accredited formula which others use to obtain very different types of success.

Many points on the subject have evidently not been developed. Some through lack of method in the person trying to arrange this text, other because they do not seem very significant. It is probably not very useful to spend too long analysing the rhythms and systems of accompaniment, which in this case play a simple, functional role. But they are significantly varied, from the placid Donizettian arpeggio, through moments vaguely related to fashionable rhythms to violent guitar-percussion effects.

It may be useful to review Raimon's musical development from the perspective of more personal aspects such as the melody and harmony.

Raimon's first period (let's say from 1959-1967) is the most sustainedly melodic, not only in terms of the movement of the notes but also the way they are decorated with inflections and ornamentations. That may obey a certain verbal frugality. There are few words as yet and a large part of the meaning has to be provided by the music. It is worth noting, however, that this reinforcement of the melodic activity has neither positive nor negative connotations with regard to quality. The detail is a purely statistical. His first two songs are excellent works on the functions of tonics, dominant

and subdominant, broadened in "Som" to the submeidant and supertonic (don't give up on me just now: there will be something more readable below). "A colps" is already a renewing song. In addition to recitative and ariose particles, this song inaugurates the single theme. The minor harmony includes the natural seventh chord. "Disset anys" is the start of chromaticism and "La nit" a very Iberian modal tendency. The "Cançons de la roda del temps" represent a very fruitful period of experimentation. For the first time, Raimon puts the poetry of others to music and that forces him to reconsider his procedures which now prove insufficient given the size of the texts. This cycle which goes beyond the normal popular song concept, is fascinating in its ambition, the creative tension it suggests, for the effort to reduce everything to the service of words. In the primitive version with the solo guitar accompaniment, some of the pieces could seem rough and tentative. Certainly the orchestration modifies those impressions. But the splendour of "Cançó de la plenitud del matí" shines right from the start, built on some chords from a fragment of the Misteri d'Elx, the "Cançó del matí encalmat" with extraordinary ornamental melismas and a magnificent harmonic march where Raimon copies some of his

own themes and "Cançó del pas de la tarda" full of emotive beatitude. These songs generally have complex forms and their melodic and harmonic texture progressively exploits modal resources. From then on the path opened to works which did without the dominant and subdominant chords with the consequent melodic derivations. "Inici de càntic" where Espriu is set to music once again, part of a long lineage, the difficult problem is resolved with masterly skill. Simultaneously, during this very fertile period, Raimon composed his first love songs where the fruits of his research into new procedures are perceptible. In "No sé com" he uses diminished chords to provide perfect expression. The cycle of love songs is beautifully extended in "En el record encara", with a strictly modal melody. Two impressive historical and political speeches end Raimon's first period: "Quan jo vaig nàixer" and "Quatre rius de sang", tragic, paroxysmic recitals. The structures are similar, but the second song, one of Raimon's most extraordinary works has an introduction which heightens the effect of the refrain.

In 1967, the serious crisis which affected Raimon's life and which will have to be explained elsewhere, had deep repercussions on his creative work. His songs begin to reflect the deception, indignation, caution, irony

and lyrical withdrawal with which the author reacted to the situation. “Sobre la pau”, “T’ho devia”, “Morir en aquesta vida” and the first setting to music of our classics are examples of this new attitude. Raimon wrote songs with exactly two chords and four notes such as “A Joan Miró” and “De nit a casa”. It seems as though at some moments he becomes sceptical about music despite the fact that certain dates, a 13th of March, an 18th of May return him to the old faith. The true reaction kicks in with caustic irony (“La muntanya es fa vella”, “Societat de consum”) and recourse to a musical reading of Ausiàs March. The works characterised by ironic condemnation follow the imitative procedure of the parody-song, a method which perhaps gives more witty than musically transcendent results. The exercise of setting classics to music, as with the work on Espriu’s texts, gave rise to a new review of methods and a new creative impulse. Raimon enters a period of maturity, equilibrium, a growing mastery over resources and combinations of procedures. That stage, which is now the present, began with the composition of “Veles e vents” (1969) a song of impeccable proportions where the music is almost as classical as the lyrics. Raimon sets the decasyllables to music with surprising ease. The harmony is not innovative, quite the opposite in fact,

but the supertonic and the dominant seventh are placed with such style and timeliness that the impression is one of full resonance. There is a delicious flight to the melody and the form develops by means of two alternative sections each of which includes a stanza of the poem. Impossible to improve upon? Raimon manages even more comprehensive achievements in recent settings to music of Ausiàs March’s work. Listen, for example, to “No pot mostrar lo món menys pietat”, where a third section, in coda form, crowns the fantastic construction.

The work on Renaissance decasyllables has had a series of consequences, one of the most curious of which is that Raimon’s own poems are set to music using the same metrics and similar musical forms. This is the case with “Com un puny”, “T’he connegut sempre igual”, “Perquè ningú no em contarà els seus somnis” and “L’última llum”. The first of these songs is conceptually like an echo of “Veles e vents”, three years later. Then we leap to “Perquè ningú no em contarà els seus somnis”, a highly original declamatory piece where the tritones translate sensations of isolation. That song, together with “Com una mà” and “Un lleu tel d’humitat” bring in a different type of recital which, resting on very

stimulating harmonies, displaces at different levels, as though it could become an aria at any moment, in unrestrained melody. It is a method very typical of Raimon, a synthesis of previous experiences, enormously concentrated and expressive.

Raimon has extended themes and styles but he has not completely abandoned other constants in his work. “Qui ja ho sap tot” and “Jo vinc d’un silenci” continue respectively the musical career of pieces such as “18 de maig a la Villa” and “D’un temps, d’un país”.

Raimon’s most recent settings to music of classical poets, “Qui té anguila per la cua” include one of the most strangely original and delightful samples of his work. This is followed by the single theme recitative system, on changing levels based on neighbouring harmonic dispositions which modulate abruptly, producing disturbing ascending and descending effects. The song of the last poem in the *Llibre de Sinera* by Salvador Espriu is structured in a similar way. The unusual sequence of chords, all minor, imparts deep pathos into the piece, the most recent of Raimon’s compositions when the completed works were recorded.

Now Raimon has paused halfway, to put in order all the songs which

the wind has dispersed over the years. Cataloguing such a coherent body of work as this will certainly make it possible to understand and value it much better. The new instrumentation may also illuminate hitherto little-known musical aspects. Raimon's music still has many beautiful surprises for us. Let's listen to him.

NÈSTOR LUJÁN

(Published in *Avui*)

The taste of freedom

I met Raimon who, on the 23rd of this month at the Palau Sant Jordi, will commemorate thirty years of the release of his first record, when he first came to Barcelona as a singer. They were the times of the first Setze Jutges –Miquel Porter, Remei Abella who were soon joined by Francesc Pi de la Serra – I remember it was my brother-in-law, Josep Maria Espinàs who loved everything which signified the revelation of new values, who first spoke enthusiastically of him, the young Humanities Student from Valencia University he had met in Castellon. If I remember correctly he sang for the first time in Barcelona the night of the Catalan literature awards in 1962. His songs Al vent, La pedra, Som were a great revelation. He had a clear magnetism as a singer, a beautiful, graceful and

challenging attitude. His creation, Al vent, had the gift as has been said of La Marsellesa by the composer Getry of filling people's spirit with "the desire to be free". It was a rousing, shouted, beating song. Then, without descending from the clamour, Raimon would move towards a more meditative song, sometimes, painfully concerned. But it is hard to forget Raimon at the age of twenty-three with his guitar, his rebel hair, his free voice. It was the revelation of a poetry, a poetical, committed attitude.

I think about the spiritual importance the song has had for us. There is nothing new about relating song to a people's life and history. In France, Guy Breton has explained the history of his country's love life through song in ten volumes. Of course, France has been the country of political and social songs par excellence. The 18th century would be inexplicable without a good dozen of volumes of songs by Clariambault-Maurepas which are most enjoyable and instructive to read. And thus, in France Chamfor could say that the ancien régime was an absolute monarchy sweetened by song. In the neighbouring country the fall of the regime did not put an end to the songs and in the Romantic period – the years of Beranger, there were at least four hundred authorised song

societies and street singers. Song has always been France's great moral resource. As it has been in many other countries at difficult times.

Songs are eminently popular, art for the open air, for the open space. But, as has often been said, the radical opposition between popular poetry and cultured poetry is an artificial antithesis and almost always mistaken. Any poetry can be popular if the form and expression have sufficient impact to be retained in the collective memory which then conserves it and can even improve certain aspects of it. As Claude Roy has written, a text becomes popular when the person listening to it or reading it does not ask who wrote it, but is interested in what it says. And what is being said has to be a common feeling, a shared truth, deeply mediated with the peoples who listen to it. Then the song can last, be useful, serve to comfort, concerned, generous hope

This is what Raimon has always thought he must do with his work and that of our great poets, old friends of the people "ab tots los bons que em trob en companyia" (with all the good people I meet). They are the classical poets Ausiàs March, Anselm Turmeda, Jordi de Sant Jordi, Valeri Fuster, Joan Roís de Corella and Joan Timoneda. and

the modern poets, Salvador Espriu and Pere de Quart. He has ceded his melodic strength to them, with his voice he has brought them close to daily life, to the limited and rough world in which we live.

Raimon's success does not surprise me. After fifty-three years he looks backward, perhaps nostalgically. It has been said about Pierre Jean Beranger, the great 19th century singer, that with his little masterpieces he brought happiness to thousands, hundreds of thousands of people. We can say of Raimon that the concern and deep meditation in his songs have also seduced thousands of people. That, rather than a form of happiness in the superficial sense of the word, his songs are possibly a vehicle for knowledge and identification with genuinely shared ideas and feelings in that disturbing and essential "obscura arrel del crit" (dark root of the cry) the poet talked about.

(10 April 1993)

JOAN OLIVER (PERE QUART)

(Article published in *Aplec Paret-Delgada*)

Meeting Raimon

I met Raimon last autumn, in Madrid where a group of

Catalan writers were attending an international conference on literature. Around a hundred poets, novelists, playwrights and essayists in various Western languages met, practically hidden away in the underground rooms of a hotel, a few hours a day for a week to listen and freely discuss half a dozen more or less interesting presentations on a highly topical literary issue. Well, I don't think there is anything more you can say about that.

But, unfortunately and right at the beginning there was a fairly awful incident. The victim was a close friend of mine, a noble, courageous figure in Spanish literature. The president of that assembly, carried away by foolish pride, committed a flagrant injustice towards him which incomprehensibly worsened my friend's personal situation, at that time, the target of a furious public campaign to discredit him. Perhaps I am too sensitive to injustice, not because of any virtue but from experience. The episode upset me deeply and I was unconditionally disgusted by it.

And in this state of mind I met our young troubadour. At one of the final sessions in the conference, we Catalans suddenly found Raimon among us. His words and attitude soothed me immediately. I found

him so unassuming, so lively. A genuine, limpid nature, so happily disposed towards friendship and communication but also so serious and aware of his popularity, a popularity he has won by much purity, a calling to a benign destination so to speak. The simple unexpected genius of his company magically eliminated the black thoughts and resentments I had been harbouring for three or four days. The ancient cracks in my faith in "we", human beings, which had reappeared at that time were healthily repaired.

Two days later the meeting closed and one of us had the happy idea of asking Raimon to sing his songs. We found a guitar and translated the songs to Spanish and French so they could be read before he sang. Everything went well and the improvised recital was a small cosmopolitan success.

I was swayed by the conversation, talent and style of the man, the poet and the singer. I think his success is well-deserved. I realised for our Country today Raimon has been a providential creature. He was able to provisionally supply so many things which had been forceably excluded, fill so many gaps in the vast, open, so neglected land. We did not find a vedette of popular songs. There will

always be vedettes like that, there is no cause for concern. Raimon was not one of those short-lived idols, indulgent in form and scarcely interested in weighing the cravings of a frivolous mass, the play things of international fashion. He was in fact a very different thing. And that is why he had to be blessed and encouraged.

(La Selva del Camp, 14 June 1964)

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

(Article first published in the magazine *Serra d'Or*)

Raimon and open culture

“The initial appearance of Raimon’s songs, outwardly simply and transcendental in content, the energetic voice, quite unlike those which usually murmured into the microphone, the bare stage performance of the singer, were a great surprise for us in the 1960s. Nobody dared to classify that genius. Raimon was already atypical before the word came into use.” The excellent musical study of Raimon which accompanied the publication of *Raimon: Totes les cançons* gave sufficient information to situate Raimon’s appearance among the gentiles in the early 1960s, amid the Munich conspiracy, strikes in Asturias, the Dúo Dinámico, ferocious Francoist repression and

the political and physical death of Mr Gabriel Arias Salgado. Twenty years later, Raimon offers us the first complete works, a half way balance offered as clarification for others and for himself.

Seldom has a singer-songwriter had the desire to make a self-critical reflection which has led him to reconsider his entire work. A writer, and especially a poet could do such a thing, with no other instrument than their own evolution and a pen. But singer songwriters need an industrial and commercial set-up to express themselves and that never provides either the time or space for self-clarification. The record industry and trade demand products, not refinements of work, they demand constancy of supposed merchandise not perfectionism. Raimon has had to invest time, money and space in himself to take stock of twenty years as singer and writer. This is a rigorous cultural act, consequence of a rigorous cultural practice which has taken place within the most important phenomenon of post-war Iberian culture: the Catalan Nova Cançó.

There have been and are plenty of reflections on the whys and wherefores of the Nova Cançó. From Madrid, they say it is a consequence of support from the Catalan bourgeoisie, ideological, economic

and political support. If they had brought the magnifying glass a little further to that corner of the State, they would have discovered that the Catalan bourgeoisie has invested little in the Nova Cançó and in contrast, they would have found firm popular support (with all the consequences of the adjective “popular”) for a phenomenon which has permitted critical identification of wide sectors of Catalan society. But rather than concentrate on this issue, I would like to refer to the cultural typification of Raimon, enabled in particular by this first balance of his first work.

Son of mass culture, of the popular memory of the élan of emancipation through culture, Raimon is one of the first examples of the server of an open culture. The studies accompanying *Raimon: Totes les cançons* provide details of his influences and assimilations which make an apparently chaotic list according to critical neo-stylistic codes: The Everly Brothers, Modugno, Stravinski, Mahalia Jackson, Ray Charles, Vivaldi, Gramsci, Antonio Machín, Espriu, Ausiàs March... Hundreds of other cultural references could be added for that multi-directional world in which an heir responsible for experiences in neighbourhood roads and university cloisters moves.

Before Raimon arrived and with him a small group of creators from humble origins, corrected and enhanced by university discipline, the country's culture depended on the consumers, it was either aristocratic or plebeian. From the 1950s and 1960s those useful, frustrating barriers were overcome and the wealth of cultures and subcultures fell into the crucible of creativity with no filter other than that of a selective critical awareness of what represents cultural progress or paralysis or return to the past. That is Raimon's cultural disposition, critical conscience of noble clay, bearing imprints of the best footsteps of the human spirit, whether they be the feet of gothic cathedrals or of the New York ghetto.

Universality and generality of cultural assimilation at the service of recovering the identity of a people fighting Fascism, because Fascism is a class dictatorship and because it corrupts the identity of people and collectives. But it would be an error to limit Raimon's value to his part in the struggle for a popular identity against Francoism, because Raimon makes an emancipating proposal which does not end with the fight against Francoism, does not accept happy endings in individual or collective history, and assumes the basic dialectic principle that all ends are beginnings. And that is the outstanding dominant truth of

all the aesthetic, political, ethical, in sum, cultural truths in *Raimon: Totes les cançons*. Raimon has been growing for twenty years in the best way. He has not grown by clinging to external elements, but through himself, in one of the most obstinate efforts to grow that I have known. Obstinate and difficult because Raimon's consistency has raised irritations, disqualifications and attempts to shoot down the artist and his work. Ferocious assassination attempts because they have tried to bury Raimon alive. Many times.

Obstinate and subtle, Raimon offers us this trunk loaded with one hundred and two songs of love and terror, of life and death, with the collaboration of masters Ros Marbà and Manuel Camp, with the intellectual accompaniment of Salvador Espriu, Joan Fuster and Enric Gispert, with twenty years of reconstructing reason and constructing poetic art. All this for the modest price of four thousand five hundred pesetas.

(Barcelona, January 1982)

ROBERT ARCHER

Raimon and Mediaeval literature

My role today is to speak of one of the aspects of Raimon's work which had not manifested itself in 1968 and

therefore could not appear on the Complutense concert programme that year. I am referring to his long work of creating versions set to music of poetical texts written in Catalan in the 15th and 16th centuries, mainly by authors from Valencia. In fact, he did not publish his first song in this genre, the now famous "Veles e vents" by Ausias March, until the year after the Madrid concert. But, if at this round table on "Art and social commitment", the title announced in the programme, I limit myself to this subject, it is not on a whim, but because this aspect of his work has, since 1968 constituted what I consider to be a fundamental aspect of Raimon's social commitment, in a manner similar, but not identical to his versions of the poems by the great Catalan poet, Salvador Espriu.

This part of his work covers many poems. There are songs based on texts written by poets that almost nobody except a few specialist philologists are familiar with and they are an attempt to rescue them from the oblivion to which they were unfairly condemned. Texts by Joan Timoneda, Joan Roís de Corella and Valeri Fuster, some playful and fun, others containing beautiful images, acquire life and current meaning in the musical settings. The moving stanzas by Jordi de Sant Jordi on his time in

prison after the battle of Ponza, the original tune used by the author lost centuries ago, recover the musical identity which they had always had.

But the poet who has most benefited from Raimon's attention is the great Valencia-born poet Ausias March (1400-1459). The fact that there are already seventeen songs based on texts by March is a clear indication of the importance his work holds for Raimon.

I would now like to comment on some aspects that the importance of this work on March has for the diffusion of his poetry and knowledge of the enormous achievements of the language in which he wrote so many centuries ago. And we must remember that he is not just any old poet of purely local interest for Gandia or Valencia where he lived and died or for the singer's native town of Jativa. We are talking about one of the great poets of 15th century Europe. With regard to the Iberian Peninsula, he is undoubtedly the poet with the greatest expressive power before the mid 16th century. There was even a moment in literary history (around 1550-1580) when Ausias March was considered to be the great national poet in imperial Spain until Garcilaso took over the role. But as Juan de Resa, Philip II's chaplain

who edited March's works in Valladolid of all places in 1555 said, Ausias March's great disadvantage with a view to the future was that he had written in what Resa called "the prison of the Limousin language", referring to the peculiar literary form of the vernacular language in which he wrote his verses.

Raimon's great contribution has been to release it from that "prison" to which it was largely condemned at the time he began to setting March's poetry to music – a moment when his native tongue was suffering the effects of another imprisonment – and put it in the street where everyone would get to know it. Since then, his settings of March have had such an impact that for those of us who read the Valencian poet for pleasure, it is now almost impossible to recall some of the poems without feeling the presence of the singer's music and voice.

I would like to say a little more about those two aspects, the **music** and the **voice**.

First, the music. It is curious to note that Raimon has created songs from seventeen poems by March which were not originally intended to be sung. March wrote them to be heard, more probably recited, but not sung, (except perhaps one of the

128 poems). Raimon's interpretation of March is, of course, a carefully selected March in accordance with certain criteria necessarily imposed by the transfer to modern song: 1) *duration*: if it is not a short, single verse poem, he selects key sections of the poem (as for example in "Veles e vents"); 2) the beauty and strength of the *images* (and not all March's poems have these images); and 3) the *phonic impact* of the words in the poem. What I want to emphasise about the application of these criteria to the texts is that Raimon provides us with a **reading** of the poems, a genuine interpretation in the literary and not just the musical sense. And it has to be so, because March is not an easy poet: in each musical setting, sometimes with the help of great masters such as Martí de Riquer, the singer has had to reach his own conclusions about not only how to make March's writing singable but also about its meaning. At the same time, the musical interpretation he makes overcomes the great abyss which separates us from the 15th century world and in this regard the perspective he provides in his capacity as singing reader of March is unique and illuminating. And that is not easy when you take into account that almost all the poems deal with Mediaeval conventionalities about **love**, which after all, have nothing to do with the way in which we live

and love nowadays, not even with that love which Raimon sings about in the songs he writes himself, even if he does quote verses by March as in “Com un puny”.

The surprising thing is that despite our unfamiliarity with the conventional referents in March’s work, Raimon manages to convince us that his poems are telling us something important and relevant to our lives. And the fact is that the musical settings reveal the latent meaning of that poetry from such remote times: the words of the 15th century are expressed in a way which is undeniably immediate.

I insist: they are a genuine **literary** interpretation as well as a musical one and as such it is an interpretation from which one may sometimes differ. To give an example: while the music which Raimon created for “Veles e vents” seduces my ear, it makes me dream of a sunny Mediterranean trip and for me never manages to suggest the apocalyptic nightmare transmitted by March’s words. I don’t mean by this that Raimon’s vision of the poem is mistaken: I mention it as an example of how his interpretation is, while musical, also necessarily literary. Another example is his version – a revelation for me – of one of my favourite poems, the short “Quan

a Déu plau que la fusta peresca”. His musical reading forced me to understand the message it contains on how unpredictable life is with less pessimism and much more stoical resignation. As in so many other contexts, his music inspires hope.

Then, the function of the voice. That well-known voice is that of a man who also knows how to sing 15th century Valencian with phonetics which differ little from those of Ausias March. The importance of the phonic aspect of March’s poetry is obvious to anyone who reads it in Spanish: it loses much of the impact of the original, even the excellent versions by José María Micó. And the point is that March, in his 15th century Valencian, is unrepeatable, untranslatable. Even when read in the Catalan of Barcelona, it is not the same as hearing a version in the Valencian of one of the towns in the Safor area or nearby Xàtiva. All Raimon’s musical versions fully restore for us the auditory experience of the original.

But I do not want to turn Raimon into a mere literary critic, there are enough of those in the world already. If I have emphasised his work on Ausias March it is because it is just another manifestation of his social commitment through art. It is the attempt to make the people

of Valencia, other Catalan speakers and Spaniards in general aware of the expressive, unique power their language has had since the 15th century and which it continues to have, but also to make them aware of the heritage of great human value which is common to everyone.

And for that he deserves our deepest gratitude.

ANTONI FURIÓ

Fifty years ago now

Songs like music, literature and art in general have more than one life. The life of the moment when they are written, highly determined by the precise circumstance of the author and what he or she wanted to express. And the life of the infinite moments when they are sung again and listened to a long time afterwards by people who did not experience that first moment, who may not even have been born then, but feel the songs belong to them, as though they had been written expressly for them and for that new, specific moment, because they continue to have the ability to move people and because they transmit all the emotion the author was able to express. *Al vent*, a beautiful, perfect song, because of the emphatic energy of its simple,

rebellious phrases, for the deep contained emotion which finally bursts out in a great shout, is more than a generational song, more than the sentimental chronicle of a generation which lived and fought during the end of Francoism. It is also more than a song in Catalan, the first to be heard in the País Valencià which was not a comedy sketch or a folkloric event after so many years of Francoism and which would allow Raimon and, after him, many others to become professional singers. It is above all an absolute shout of rebellion, “a metaphysical shout” as Joan Fuster defined it, an existential, hopeful shout against all injustice, not just against Francoism, a shout which connected well with the student movement struggle of the time and also with the spirit of the British angry young men and young French existentialists and still conserves its expressive, stimulating, transgressive force. The young people who hear it today for the first time, especially if they are restless and *enragés* as young people always are or should be, are as captivated and as excited as those of us who heard it many years ago, as we are still captivated and roused when we listen to it again.

In 1959, fifty years ago now, the year when Raimon wrote *Al vent*, not yet knowing that the song would change his life and change everybody's life a

little, Fidel Castro came into power in Cuba, Pope John 23rd announced the Second Vatican Council and Günter Grass published *The Tin Drum*. Closer to home, Franco inaugurated the Valle de los Caídos and in the Basque Country, Euskadi Ta Askatasuna was founded. Five different events which, like *Al vent*, define not only the moment when they happened but also ushered in the new decade. A dark period of hunger and repression in Spain and the Cold War dominating international relations, which helped the regime to survive, was followed by another period of greater international détente, economic growth and great political and cultural agitation. 1959 was also the year of the Stabilisation Plan which put an end to post war autarky and laid the bases for development policy in the 1960s in Francoism's last vain attempt at reconciling economic modernisation with political dictatorship.

In 1959, when Raimon composed *Al vent*, he was not yet nineteen and he wasn't yet called Raimon. He was a young village boy, who wanted to conquer the world and had already done everything, he had played the oboe in Música Nova, the Xàtiva band which his father had presided over, he had been a local radio presenter; he had tried to study drama at the conservatory, before

eventually entering the Arts Faculty at the old University in Nau street. It was an unusual choice, especially for a young village boy who was deserting the family's carpentry business and who could not afford any extravagances, because most of the students at the time were still choosing to study either law or medicine and because the prospects of finding a job afterwards couldn't have been less promising. You had to have a vocation to study the arts and Raimon and his fellow students, many of them women, did. At university in the late nineteen fifties, Ramon Pelegero, nicknamed “Pele” was also one of the few students who spoke Valencian. Many others knew the language, especially those who came from the surrounding towns and villages, the children of doctors and lawyers, but they did not speak it in the classroom or the cafeteria, because they were ashamed. Valencian was a language spoken in rural areas and in Valencia at that time, by the lower classes; under no circumstances was it the language spoken by well-educated future elites.

The University of Valencia, an intellectual and moral desert during the worst years of Francoism, from which its best professors had been eliminated –purged, sent into exile, imprisoned or simply killed like the Vice-Chancellor Joan Baptista Peset,

replaced by others who supported the regime, was now beginning to change and show the first signs of renovation. The situation was greatly helped by the arrival of some democratic, Catalan nationalist heads of department, such as Latinist Miquel Dolç, archaeologist Miquel Tarradell and historian Joan Reglà who immediately contacted Joan Fuster and joined him in playing leading roles in the splendid moment of Valencian historiography in the 1960s. The situation was further helped by the first generation of Valencian nationalist students who were active and on whom Fuster was relying to “reinvent” the country. In 1962, these students, Aracil, Cucó, Eliseu Climent, Raimon himself, were the first to read *Nosaltres els valencians* (We the Valencian people). Those restless and rebellious youngsters were not just fighting against Franco. They were fighting for democracy, for the language and the culture of a people, for a fairer, more tolerant, more modern society and to end exploitation of the helpless.

All this, in a country which was still agricultural and traditional, about to undergo far-reaching transformation in the 1960s with the mechanisation of agriculture, industrialisation and urbanisation, was expressed mainly in a clear desire for modernisation. Political and cultural modernisation.

Raimon and his fellow students wanted to be modern and they wanted to modernise the country. They combed their hair in the French style, complete with floppy fringe, pretended to be indolent and listened to French (Brassens, Brel, Ferré...), Italian and North-American songs (black music especially). Or they sang them. In his third year at university, one of Raimon's brothers gave him a guitar and Raimon began to sing and accompany himself on it. He sang *Les feuilles mortes* by Jacques Prevert and also, very soon, one of his own songs, *Al vent* which surprised everyone and probably surprised him too. And with *Al vent*, Raimon was born.

Raimon (the name was thought up by Eliseu Climent – already around at that time) expressed what everyone wanted to say and above all, he recovered for Valencian, the Catalan spoken in the País Valencià, the dignity it had lost. The language of the people, the language spoken at home, the scorned language suddenly became a normal, modern language, suitable as a vehicle for culture. From being ashamed of it and speaking it in secret, young university students became proud and happy to use it. Initially, Raimon still thought he would be able to combine singing with his studies and later with his doctoral thesis. He wanted to study the workers' movement in the País

Valencià and aspired to be assistant lecturer in the modern history department. Things moved quickly in 1962, the year of *Nosaltres els valencians* and *El País Valencià* by Joan Fuster. That year, Raimon sang in Casa Pedro, the bar where native intellectuals met and where Fuster and Vicent Ventura organised literary competitions which ended on the night the prize was awarded with a small party and a show. In 1962, the show was Raimon, the singer from Xativa that everyone was talking about, but whom Fuster did not yet know. From that moment on he would be inseparable. A few months later, in October, Raimon sang at the 3rd Meeting of Young People of the País Valencià, in Castellon where he met Els Setze Jutges and shortly afterwards, in December, as a result of those contacts, he sang in Barcelona at Fòrum Vergés. That was the first time he sang in front of an audience who had paid to hear him. It was a resounding, unexpected success. Immediately afterwards came the first record, *Al vent*, the Mediterranean Song Festival, the recital at the Teatre Principal in Valencia to a packed house, Christmas 1963... From one performance to another, from one record to another, almost without realising, Raimon had become a professional singer. And that is what he has always been. That song, *Al*

vent, fifty years ago was to change his life. It has also changed all our lives a little too.

EDUARDO GALEANO

Text for Raimon

Story tellers say that in ancient times the air was dirty with dust and the god of wind blew and cleaned the air, making a path for the rain to come and the rain rained.

Half a century ago, the wind blew in Catalan through Raimon's mouth and the air was cleaned of dust which is how the wind made way for the rain and the rain rained on the dry world.

CARLES GÁMEZ

And then... the wind came

When Raimon began to sing *Al vent* in the early sixties, the first listeners felt they were hearing something totally new. A voice which "sang out of tune" with everything else that was being heard at that time, a musical landscape which was expanding between the stales Spanish song, the South-American legacy and more modern rhythms which were appearing in groups such as The Platters or from France, Gilbert Bécaud and others. *Al vent* was received initially as a gust of freedom

of expression. The phenomenon was written about in great detail by Joan Fuster in his first biography and major piece in the bibliography on the singer from Xàtiva, Raimon (Editorial Alcides, 1964). In that song, without the author himself realising, there was a whole cultural conspiracy which would unleash a chain reaction like that of the 600 who marched out of the factory in the duty free zone in Barcelona. There was the language, a song sung in "valencià" and quite different from the home-grown literary *dichés* which projected a regenerated "modern" language, there was also a message woven with the interrogatives characteristic of late adolescence but perfectly assumable for other age groups. The proof is in the song's immediate impact, in very different auditoriums and which has been recorded in some of the abundant memoirs and chronicles produced in recent years on the 1960s and the beginning of a new period of cultural redirection. There was the abrupt and airy interpretation. Raimon, like another "revolutionary" singer, Domenico Modugno, launched his song into the air free like the ship the cosmonaut Yuri Gagarin had put into orbit. Singing meant also the expressive use of the voice, with its own stamp, its registers and also its "defects". A year before the "genesis" of *Al vent*, in 1958, Domenico Modugno had shaken the

Italian music scene with his triumph at the San Remo festival and the song *Volare- Nel blu dipinto di blu*- which would open a new period in popular Italian song of the post war era.

"Al vent" was about to inaugurate among us an entirely new song which first in Catalonia, Valencia and the Islands would illuminate the birth of other new songs which transformed the Spanish popular music landscape and even more significantly, developed a new sensitivity. The country made the transition from Raphael's melodramatic songs to Joan Manuel Serrat's ballads about every day life. The emergence of an identifiable song which radiated other musical fields such as rock and so-called "light music". In Raimon's voice and songs, other singers would find their own voices. Without "the exception" of *Al vent* and the figure of Raimon, that initial impulse of the Nova Cançó would not have existed nor would it have been consolidated. Nor would it be possible to understand the appearance on the scene of the other "noves cançons" in Spain which began to sprout up. In the Basque Country, the group Ez Kok Amairu with the patriarchal figure of Mikel Laboa. The Basque singer-songwriter (now deceased) spent some time in Barcelona where he linked up with people in the Nova Cançó,

becoming friends with Raimon and even making versions of some of his songs. Ez Dok Amairu would copy the collectivist model of Els Setze Jutges with other ingredients such as theatre and art work. In Galicia, as a result of Raimon's recital at the Santiago Compostela University in 1967 a core of young singers from the university was formed who demanded committed songs in Galician. Madrid saw the birth of the "Canción del Pueblo" (People's Song) followed by the group La Tràgala; Aragon saw the emergence of José Antonio Labordeta who significantly influenced the diffusion of critical popular songs. Occitania gave us the singer-songwriter Martí among others. Paradoxically, it was the most hybrid and superficial group known as Castilian New Song, a musical salad made of names such as Luis Eduardo Aute, Mariano Diaz, Massiel and Maria Ostiz, all of them retrained hurriedly as "singers-creators" – who enjoyed greater popular success from the stylistic parameters set by Raimon, Serrat and the Nova Cançó. They were helped by the decisive support of the mass media, the radio and state television, instruments which, for singers on the periphery, were difficult to get into, even if they were not banned as Raimon was. In 1964 the singer appeared for the first time on public television on the programme Gran Parada, one

of the musical programmes on the television, the artefact which was transforming the social landscape in Francoist Spain. As a result of his triumph at the Mediterranean Song Festival in 1963, a key success for the development of songs in Catalan, Raimon became the symbol of the young singer, representative of a "restless" nonconformist youth. After his first TV appearance, a long dark parenthesis would open until 1977 when he returned with a special programme to the Catalan Circuit. The relations between Raimon and television, first with the Spanish national channel, TVE and later, with regional television stations were always exceptional and intermittent.

In the mid 1950s, the North-American music scene was shaken by the rock & roll tsunami. The new style, with dance as a liberating element, had the effect of consolidating the youth myth which continued into the following decade with the Beatles and "they will never grow old" as motto. Thanks to rock, young people gained independence and visibility. When Raimon began his first musical experiments with *Al vent* as an epiphany, he formed part of that new youth which was fighting to make a place for itself. A youth which had not experienced the civil war first hand and therefore had lost the fear of previous generations, regimented

in a society under surveillance and a country subject to a dictatorship. The authoritarian state began to experience a certain "defrosting" thanks to the new economic framework and accidents such as tourism. Television itself and also the radio would end up as sounding boards for the new times.

After the first impact of rock and roll, which in Francoist Spain arrived sound-proofed and in the sweetened figure of the Dúo Dinámico, the world experienced other musical commotions. In the late 1950s, Brazil saw the rise of the bossa nova, urban music which combined tradition with the sounds of jazz. 1963, the same year *Al vent* was released, saw bossa nova spread thanks to the international triumph of *The girl from Ipanema*, the English version of a Brazilian song. Also by the late nineteen fifties what Umberto Eco would define as "the diverse song" was becoming popular in Italy. In Turin, *Cantacronache* was formed with the collaboration of musicians, songwriters and authors such as Italo Calvino who wanted popular song to narrate the chronicles of every day events. Later, with the collaboration of other musicians, out of *Cantacronache* emerged one of the great musical surprises of Italian popular post war songs, the *Nuovo Canzoniere italiano* and historic shows such as *Bella Ciao* (1964) and

Ci ragiono e canto (1966) directed by Dario Fo. At the same time, in another part of the country, in Genoa, another musical group was formed which became known as the “*scuola genovese*” and included Gino Paoli, Luigi Tenco, Umberto Bindi, Sergio Endrigo and Fabrizio de André. This group of singers were the first to be baptised with the name singer-songwriters and the ones who reaped the first great hits of the Italian “nova canço”. Their bohemian image, exponents of that youthful malaise, the same *malessere* which appears in Raimon’s “existentialist” themes, combined with excellent ballads about feelings and local customs which found favour with the public, as a new product. Some of them, such as *Sapore di sale* would even go beyond the Italian borders and find a place in the Spanish hit parade between Manolo Escobar’s *El Porompopero* and Antonio Prieto’s *La novia*.

While the first jutges (the Els setze jutges group) and those who came afterwards- Guillermina Motta, Serrat- had put the emphasis on French song, Raimon’s collection of songs opened up new hitherto unknown fronts. While in the United States, Bob Dylan was to head the renewed folk-song, which he would leave in search of other territory, to write new songs inspired by current issues and lyrical issues which would

be labelled “Protest songs”, Raimon created the first song with an anti-francoist content, *Diguem no*. He broke with the domestic ballads of Els Jutges, and later continued on other fronts, setting Espriu’s work and *Les cançons de la roda del temps* to music, an “alien” record for that time. His work, in the form of a work in progress with the classics has left, among others an album such as *Per destruir aquell qui l’ha desert*. A work of creation outside trends and dependencies which has come down to us today. A living classic, as Joan Fuster has said.

MARC LEGRAS

From one Olympia to the other Raimon seen from Paris

Songs are always an admission, a shout, expressing a condition of the soul. In any language. Sometimes they slap, like a necessary rejection, sometimes they mourn the scorning of legitimate hopes, they always reassert the hope of a new day. As with any other form of artistic expression, they tend to join the universal: the heart, the imaginary, mankind’s reason.

They are born of the urgency experienced by the writer. Fruit of circumstances, of the writer’s inspiration, of his mastery of the

word and the note, they can remain a private matter without the voice to ride it out to meet its contemporaries. Since the troubadours, that voice has been first of all the writer’s. Some choruses or verses engraved on our memories always take us back to such and such a personal event. Those same verses also belong to the collective memory. As an emotional mark left by a shared, intense moment, in which each individual is nourished by the hope, happiness and strength of the other people present.

Like those left by Brel, Brassens, Ferré, Barbara and Moustaki, Raimon’s songs punctuate my memory. They make up so many milestones in the history being written on the other side of the Pyrenees since the 1960s. From the ominous shrieks of the dictatorship to the long awaited emergence of democratic structures. Astonishingly, the first person to cite Raimon’s name on French television was the most famous Greek person in France: Melina Mercouri. On the set of *Discorama* on 4th October 1964 she confided her difficulty in acting an intimate scene with Hardy Kruger in the film *Los pianos mecánicos/The Player Pianos* filmed in Catalonia under the direction of Juan Antonio Bardem: “*We were in a hotel room with just a few technicians. I listened to a lovely record in Catalan, marvellous, by a boy who I*

think will be very successful in France. His name is Raimon and the song *La Pedra*.” And Melina Mercouri said she had the song played 47 times (!) as the shots were taken.

A writer whose pen invites respect, Claude Roy was the first to write about Raimon. For him the warmth, heart and intelligence of this unknown cross the mirror. Describing him in *Nouvel Observateur* (12/01/1966) as the “Catalonian Brassens” Claude Roy knows that he is arousing the curiosity of readers sensitive to the poetry of words and the personality of those who sing them.

In fact, it was a nine-minute black and white report, broadcast on *Panorama* (15th April 1966) which gave channel one viewers the chance to discover the singer. A phenomenon summarised in a sentence by a viewer leaving one of his concerts in Valencia: “*He sings what we would like to be able to say*”. Bruno Coquatrix, the owner of the Olympia, and one of the many viewers that day made insistent phone calls to Madrid, then Barcelona and finally managed to catch up with him.... in Paris where the Spanish left wing in exile had invited him to sing at La Mutualite.

A few weeks later, on 7th June 1966, a rest day for Juliette Greco, who was topping the bill at the famous music-hall, Raimon made his debut,

alone with his guitar. The recital was broadcast live on Europe 1. The record Raimon à l'Olympia was awarded the Francis Carco Prize by the French Record Academy. The press described him as “a sort of Bob Dylan”. Between *Al vent* and *Blowin' in the Wind* only the ocean separated these two young men each reacting to their period in their own language accompanied by a few guitar chords.

Appearing at the Olympia was the first step on the road which would be taken by Lluís Llach, Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet. It marked the appearance of Catalan amid all the songs in freedom springing up in the Mediterranean, in Brittany, Occitania, Quebec, Latin America. Those years saw the appearance in France of *Sobre la pau, contra la por* (CBS 1969) when Raimon returned to the Olympia, followed by *Diguem no* (1972), *T'adones amic* (1974) with the Chant du Monde label with songs which had been banned in Spain. The more political connotations in his songs speak to a passionate youth, impatient to change life or see it change, dreaming sometimes of decolonising the world.

Whether he talks about himself or suggests an attitude –*Diguem no*, for example, Raimon never imposes his view of the world or things. If his verses question something, they offer

space between the lines for everyone to freely pursue the song and develop their own thoughts on the matter.

A citizen singer, Raimon bears witness to so many periods traversed that he holds up a mirror in which everyone can recognise themselves at the evocation of a memory with its doubts, its sorrows and its happiness. He is both a sharp-eyed observer and a contemplative going past the real to whom the sea suggests some verses in homage to Salvador Espriu or that the rain sends back to old wounds. And he advances in the terrain of feelings with the utmost sensitivity to tell his nearest and dearest or his beloved.

Over the years he traces his furrows from one song to another and considerably enlarges his field by setting contemporary Catalan poetry to music or becoming the spokesperson for Catalan poets from the Middle-Ages. A pleasure for us people from the South of France deprived of our troubadours at primary and secondary school!

Initially alone with his guitar, he gave the impression in the 1970s of taming music – an effect of the period and personal aspiration, with musicians close to free jazz such as Michel Portal, Beb Guerin, Leon Francioli and Enric Gispert: the records *A Victor Jara* (1974) and *Lliurament del cant* (1977).

The release in 1993 on the Auvidis label of the complete works (121 songs on 6 CDs, awarded the Nouvelle Académie du Disque Français prize) and the CD *Cançons*, gave an idea of the breadth of his career in contact with musicians enthusiastic about pop, chamber music, contemporary and symphonic music such as Manel Camp, Josep Pons and Ros Marba. For him, music seems to have become an element as natural as words and poetry.

On 13 June 2006, from one Olympia to another, forty years almost day for day after his historical recital, he confided to the public in the guise of a preamble that he had contributed “*songs of love, struggle, meditations on what we experience*” and poems. After *Entre la nota i el so*, he moved on, in homage to those in hiding in the years of darkness, to *T’he conegut sempre igual, T’adones amic*, then he played the unreleased *Terra negra llistons blancs* inspired by the work of Tapiés. Later, alone with his guitar as he had been he was just starting out, he played *Quan jo vaig nàixer*. His twenty or so magnificently accompanied songs suggested the notion of an anthology. The audience’s attentive silence, its warmth, underline their affection tinged with admiration for the singer and his work. At the end of the recital he broke into *Jo vinc d’un silenci*, a

shiver ran through the audience and applause broke out when he got to “*qui perd els orígens perd la identitat*” (if you forget your origins, you forget your identity). That verse is the key to his work, to his artistic approach and his personal development.

JOAN F. MIRA

Tribute to Raimon

Years of wonder

If my calculations are correct, Raimon is thirty days younger than me, I’m thirty days older and we are both members of the generation born in the immediate aftermath of the war, we became familiar with so much historical misery but we have had the fortune to also experience other times and other things. When I reached the age of twenty, or eighteen or twenty-one, some of those young people, little more than adolescents, for a reason which I am still unable to explain fully, opened their eyes wide before the world and the country and we began to think for ourselves, something which, at that time, was already perhaps a little miracle. The wind of the world was a poor, sad wind or at least the wind of the world closest to us; time wasn’t even a little bit ours, it belonged to others (and to a large extent still does: the end result of that war of concepts and loyalties

is still uncertain). The country was in such ruin that to imagine that we were already rebuilding it was beautiful wishful thinking. And we still live on those hopes, at least those of us who still trust in truth and beauty and have a little faith in the country, those of us who have not sold ourselves at any price, real or imaginary.

If fifty years ago a student from Valencia, a boy from Xàtiva was impelled to write a song to the wind which struck him in the face, that would not have been of any particular interest or importance if it hadn’t become a miracle. Unexpected, as all wonders are. Between that 1959 and to choose a short period, 1963, in only a few years, in the País Valencià some totally unexpected events were to take place, totally unforeseeable, from the perspective of its immediate history, the defeats, the lack of memory and the devastating effects of Francoism. That a handful of students should suddenly proclaim themselves rebels against everything they had been taught in the classroom and should open their hearts and minds to the real situation of their own country, rejecting the received wisdom and acting in consequence was already a little miracle. That the rebellion should spread quickly inside and outside the university was even more incredible.

But historical wonders, as usually happens, bear the names of people. It was miraculous that a perfectly inexplicable character, Joan Fuster, from Sueca should appear on the scene, his head brimming with the entire heritage of European culture, all Catalan culture and a radically new idea of the País Valencià. In 1962, the publication of *Nosaltres els valencians* began a period in the region's contemporary history, which is still unfinished and we do not know when or how it will finish. After that book and after that song, *Al vent*, this region began to be another. Because that song and those which came immediately afterwards, that boy who sang like no-one here had ever sung before, who said out loud and with music, things which no-one had shouted about before, was also an unexpected wonder.

And another wonder was the appearance of my friends, Alfons Cucó and Eliseu Climent, Lluís Aracil, and Josep Lluís Blasco, Vicent Àlvarez, Manuel Ardit and a handful more, who have marked our present times with active politics, civic and cultural activism, with methodical thought, philosophy, history and above all with rationality and from a critical and active form of patriotism which is, above all, a moral imperative, an expression of responsibility.

MIRTA NÚÑEZ DÍAZ-BALART

The “Raimon effect” in the anti-francoist struggle

On the eighteenth of May 1968, forty years ago, Raimon's recital at the University campus in Madrid seasoned the anti-Francoist struggle with music and words. Hundreds of students who crowded into what was then the Economics Faculty courtyard, (now the Complutense University Faculty of Geography and History), to support the fight for freedom, by adding their voices to the protest against the long period of Francoism. The vibrations of that guitar and a deep voice which said “No” to the dictatorship reached out to students for generations.

For we young people who came afterwards, those events became legendary. The rebellion of the sons and daughters of the middle classes showed that Spain in the sixties was moving away from submission. The trail of death left by the 1940s had brought mass silence. The welcome given to Francoism in the international context of the Cold War made it possible to look beyond survival and the universities managed to recover from the patriotic pass marks given by early Falangism. These were the ingredients that went into the university awakening which,

in Madrid, took on a public resonant dimension.

The epic struggle in the universities needed a hard hitting yet hopeful hymn. *Al vent*, written some years before, was the flag for an effervescent university. A powerful voice, accompanied by a guitar devoid of any attribute, became the emblem of the political fight against the Francoist regime. The singer's emotion, with hundreds of voices who accompanied him in the illegal event, police surrounding the Faculty, was set to music in the lyrics *18 de maig a la Villa*.

Al vent was one of those songs whose lyrics were the sort of poetry another poet, Gabriel Celaya, has defined as being like “a weapon loaded with future”. The students in Madrid read the lyrics on the record sleeve and learned their meaning “And all, all full of the night, seeking the light, seeking peace, God, the wind of the world (...)” Raimon and other singers like him who set their poems and those of other authors to music did so much for generations of university students. The delight in words, charged with meaning ranged from literature to politics, from love to life. The underground SDEUM, (Democratic Union of University of Madrid Students) brought to the Complutense the

echo of what was already going on in other cities and made it a mass movement. The Madrid university, as was made clear, was not only fully part of the protest, but it also embraced the Catalan language, removing yet another front put up by Francoism which had presented the university as being opposed to those other long-prohibited languages. Raimon's use of Catalan made him one of the fundamental vehicles for national demands defended by the left throughout the Transition.

The concert organisation was the magnificent result of hundreds of hidden contacts. Those small underground groups managed to organise a mass illegal act. The late Marta Bizcarrondo, the students' union cultural representative, weaved that web together with others such as Jaime Pastor, now professor at the Complutense University, Valencia-born Manolo Garí and Arturo Mora, also sadly deceased. Ángel Vegas, from his position as the undemocratically appointed dean, was willing to discuss matters with some brave students who not only wanted to change the University, but the world.

In a constant cut and thrust with the university authorities and the police who cordoned off the university, the "aware" students, as they were called then, brought the fruits of

their reading and debates to bear on a system which was gasping for breath but still breathing. Twenty years before, the regime would not have permitted even the minimum expression of dissent with its characteristic methods of dissuasion, from blows to gunshots. But by then, a line from the famous "Diguem no!" (Let's say no) had become the battle hymn: "Nosaltres no som d'eixe món" (We are not from that world).

The anti-Francoist opposition led in Madrid by the PCE (Spanish Communist Party) volunteered its experience of underground fight, and by then other parties to its left were struggling to organise an active response to the system. The Marxist parties, MC and LCR, the Maoists ORT and PTE and the PCE (m-I), among others, formed a chequerboard of forces, present in the struggle against a common enemy, where the socialists had no more than a secondary presence.

The militant infantry would give its best officials to the bodies of change: from the Junta Democrática and the Platajunta, to a whole pyramid of the new politics which was springing up. Then came other recitals, where leaders, out of prison or out of hiding would come to sit in the seats. In the history of the change Raimon's concerts in Madrid, Barcelona and

Valencia, are glimmers of collective hope which accompanied the death throes of Francoism and the first years of the so-called Transition.

The past which still could not be overcome was well-defined in Raimon's song "*D'un temps, d'un país*". "(About a time, about a country) "(...) *No creguem en les pistoles, no creguem en la misèria, la misèria necessària, diuen, de tanta gent* (...)") (We do not believe in guns, we do not believe in misery, the necessary misery, they say, of so many people). With that line he was dismantling the dictatorship's policy and the blind faith of its followers. "*No creguem en les pistoles*" (We don't believe in guns) became a war cry to go out onto the streets and confront the truncheons of the grises (national police) and the police cars.

But also, his songs channelled the uncertainty and hopes of those moments towards the future: "(...) *D'un temps que serà el nostre, d'un país que mai no hem fet, cante les esperances i plore la poca fe...*", (for a time which will be ours, for a country which we have not yet made, I sing the hopes and lament the lack of faith) while a shiver ran through the veins of the uncertain future.

Did what was happening here have anything to do with the effervescence

in France and Mexico, in the United States, Czechoslovakia, Berlin and Tokyo all of which saw major political and social outbursts? The Spanish situation had little to do with the citizen's movement seen in the USA against racial segregation or the war in Vietnam, however much that country may have sponsored the Francoist dictatorship in the UN. Dubcek, the leader of Czechoslovakia, shook many consciences over Soviet colonialism. The slaughter at the Tres Culturas Square in the City of Mexico opened the eyes of the world to the dictatorships in the capitalist world. What were French students rising up against, despite being well-fed and having a consolidated democracy led by De Gaulle's presidential government? wondered those who had been plunged into silence and hardship for so many decades.

The trail of rebelliousness against the state and established society, its uses and customs, was being laid by young people clamouring from very different perspectives to reject things as they were. In Spain, that rebelliousness could not question parties or unions as they were all underground and therefore was undoubtedly political, multiparty, anti-dictatorial and democratic. In France it was all very well for the CGT to debate events publicly but

in Spain there was only one officially authorised union. May 1968 in France was evidence of the erosion of parties and unions in Western democracies but not in Spain where they represented the first sowing of democracy.

It was not just a question of a society which was emerging with the bravery of the politically minded left-wing youth. New philosophies of life were also being born, discussed over coffee and gin: an equality between men and women was gradually being included in universities. Raimon in his beautiful intimate songs, spoke of that in his verses in "*Parlant-me de tu:*". "(...) *Si vols present, t'ompliré de carícies, si vols records, t'oferré els més bells, si vols futur, t'ompliré d'esperances: vull viure els temps ben acordat amb tu (...)*" (If you want the present, I will shower you with caresses, if you want memories, I will offer you the most beautiful, if you want the future, I will fill you with hope. I want to live the time in real harmony with you)

In the universities, the significant sociological change taking place in the undercurrents of the regime was becoming evident. Young people from all over Spain were moving to university campuses and lived a de facto emancipation, joining the anti-Francoist cause with the

independence of being far from home.

The singer from Xàtiva provided the image and the voice of the protest for freedom by university students from all over Spain and accompanied it with his music before and after the dictator's death. On 5th February 1976 a song was to add a new harmony to the journey already under way towards a political break. *Jo vinc d'un silenci* (I come from a silence) summarised in four words the long journey across the Francoist desert.

Nowadays they are not called recitals, but concerts, many of those had some part in them are no longer with us, others hold important posts, life has made us walk along paths we wanted and didn't want to take, with colleagues who have disappeared over the years, but the unforgettable evocation of that resounding, young, spirited communion which he accompanied with civil hymns, the fight for freedoms in Spain, makes our hearts sing even today. How can we make new generations aware of the notion of identity provided by music and words together?

In Spring 2008 Raimon returned to the Complutense University. The recital which, forty years before, had been a glimmer of hope in the fight for democracy continues present in

these words from Javier Maestro, a participant in that political “*movida*” (scene). “I had never attended an act where each song, each word, each gesture was experienced so intensely”. Raimon is one of the milestones in the fight for freedom in Spain, in the multidisciplinary task of fighting Francoism.

JOSEP PALOMERO

Some observations on Raimon’s words

Over a 43 year period between 1963¹ and 2006² Raimon released 145 songs, but since then he has announced three more songs as yet unrecorded³. The general public are therefore familiar with a total of 148 songs, 90 of which have been composed with Raimon’s own lyrics (60.8% of the production).

In another 56 songs (37.8%) Raimon set poetry by other authors to music: Salvador Espriu in first place (22 songs, 14.8%), followed by Ausiàs March (17 songs, 11.4%), some by Joan Timoneda (5, 3.3%), two each by Jordi de Sant Jordi and Joan Roís de Corella (2, 1.3%) and only one by Anselm Turmeda (1, 0.67%) Bernat Metge (1), Jaume Roig (1), Valeri Fuster (1), Mossén Estanya (1), Francí Guerau (1) and Pere Quart (1). The remaining two of the 148 are the

only songs which Raimon has sung and recorded although neither the music nor the lyrics are his. They are “*Se’n va anar*”⁴ (1963) with music by Lleó Borell and lyrics by Josep M. Andreu and “*Amanda*” (1974), by Victor Jara⁵. Apart from the texts by Espriu and Pere Quart, Raimon has not used any other poems by modern poets.

Raimon expressed his thought in the 90 songs⁶ which he wrote himself, using 1,200 words⁷. This set includes at least 22 proper names, which I have not considered as having any semantic content (they have a symbolic content, but I am not going to deal with that aspect here), of which 13 are anthroponyms⁸ and 9 toponyms⁹. Of the anthroponyms, 7 are not part of the lyrics but appear in the title or the dedication. These are the only seven people to whom Raimon has expressed his acknowledgement, affection or gratitude. They are: Ernesto Guevara (1967: “*Sobre la pau*”), Joan Miró (1968: “*A Joan Miró*”), Joan Pere Viladecans (1975: “*Com una mà*”), Andreu Alfaro (1978: “*Andreu, amic*”¹⁰), Frederic Mompou (1983: “*Pensament*”), Salvador Espriu (1986: “*La mar respira calma*”) and Joan Fuster (1986: “*Lector de poesia*”). There are two writers, two artists, a sculptor, a musician and a legendary freedom fighter¹¹

The other 6 names form part of the text, but they are treated differently. The singer appeals to 3 proper names: (i) Mr Esteve (ii), Mr Gonzàlez (*Vostè, senyor Esteve, i també vostè, senyor Gonzàlez*: 1968: “*La muntanya es fa vella*”) and (iii) the poet Maiakovski (*Tu has escrit ja fa molts anys, jo et llegeix encara avui, poeta Maiakovski*: 1972: “*Morir en aquesta vida*”). The other 3 proper names are simply allusions: (i) Ausiàs March (*Ausiàs March em ve a la memoria*: 1973: “*Com un puny*”), (ii) the troubadour Folquet from Marseille (*si dius que no ets Folquet de Marsella*: 1996: “*Soliloqui del solipsista*”) and (iii) Sílvia (*Sílvia no ha tingut mai records*: 1986: “*Lector de poesia*”)¹².

Infrequent words

As to be expected, Raimon has repeated many of the 1,200 words in the corpus of his work several times. But there are quite a few others which he has only written once. Sometimes they are uncommon words: *atàvic, immers* (1973: “*Com un puny*”), *em formigueja* (1974: “*Un lleu tel d’humitat*”), *turgent* (1975: “*Com una mà*”), *blasfèmia* (1975: “*Jo vinc d’un silenci*”), *torsimany* (1978: “*Andreu, amic*”), *cantellut* (1983: “*Han passat vint anys*”), *percaçant* (1983: “*Oh, desig de cançons*”), *s’entebaten* (1983: “*Pensament*”), *enaltida* (1984: “*Hauràs de fer com si*”), *m’entotsola* (1986: “*Primer parlaré*”).

de tu”), *clos*, *mòrbida* (1987: “Octubre dolç”), *s’amara* (1995: “Finestra a la badia de Palma”), *soliloqui*, *solipsista* (1996: “Soliloqui solipsista”), *llostrejant* (1997: “Coneixement de l’ombra”).

More rarely, they are the unusual form of a word: *desmemòria* (1983: “Al meu país la pluja”), *descante* (**descantar*) (1986: “Primer parlaré de tu”), either with a sudden metaphoric meaning: *Et nevaran, si poden, / totes les il·lusions* (**nevar-te*) (1978: “Un sol consell”), or both at the same time: *l’última llum d’estiu que tardoreja* (**tardorejar*) (1978: “L’última llum d’estiu”).

He has also used only infrequently many words which are in fact very common. The following, for example, have only been used once, I will not indicate the song because it would be too tedious for the reader¹³: *absent*, *acariciant*, *accents*, *adult*, *ahirs*, *aixetes*, *alegre*, *ales*, *amunt*, *asfalt*, *autobusos*, *ball*, *comes*, *carn*, *coixí*, *concert*, *culs*, *cultura*, *descans*, *dimensions*, *dimonis*, *encant*, *eròtic*, *escultura*, *espill*, *esportiu*, *esquena*, *estèrils*, *estudi*, *fiesta*, *fills*, *font*, *forma* (n), *frases*, *fusta*, *futbol*, *gos*, *gràcia*, *homenatge*, *imatges*, *infància*, *inventari*, *lector*, *lentitud*, *llamp*, *llargària*, *llaurador*, *llunes*, *mamelles*, *mars*, *matalàs*, *mel*, *metro*, *mida*, *motors*, *mots*, *naixement*, *necessitat*, *noia*, *nosa*, *nostàlgia/es*, *ofici*, *olor*, *orgull*, *origen/s*, *pagès/esos*, *pàgina*, *paisatge*, *paper*, *pare*, *parella*, *parets*, *perfum*,

persianes, *perspectives*, *petjada*, *pintura*, *pits*, *places*, *planeta*, *pols*, *ponts*, *presagi*, *presència*, *producció*, *profundament*, *pròpia*, *provisional*, *pudor*, *punts*, *quadern*, *racó*, *raïm*, *ratlles* (n), *recel*, *remor*, *remordiment*, *renúncia*, *repèl*, *reposa*, *represa* (n), *ritme*, *riures*, *roba* (n), *secà*, *senyals*, *soca*, *soroll/s*, *sorpresa*, *suc*, *tardor*, *televisats*, *tendra*, *tendresa*, *terrats*, *tria* (n), *tro*, *turista*, *valls*, *vespre*, *vetllar*, *viatge/s* (v), *vinguda*, *virginitats*, *volta*, *vora*.

A few more could have been included in this first group of little used common words as they appear only twice: *butxaques*, *cabells*, *carícies*, *cotxes*, *dolçament*, *dolcesa*, *espera* (v), *flama*, *humitat*, *instant*, *llibres*, *llit*, *llunyania*, *nota* (n), *orelles*, *orgasme/s*, *pa*, *pantalons*, *pas*, *pis*, *poema/es*, *puny*, *puta*, *realitat*, *reprendre*, *rostre*, *sentit/s*, *sequera*, *somriure* (n), *sou* (n), *taques* (n), *tel*, *tros*, *urgent*, *útil*, *versos*.

The diversity of common words that have only been used once, or twice as in the last group, (162 words: 13.5%) is such that receiver, (listener or reader) is soon made aware of the author’s wide vocabulary.

Despite the very varied vocabulary, abounding in references to many different concepts, there is quite a widespread perception that Raimon is above all a political singer. In fact, he is a singer who has demanded freedom, peace, hope, the struggle

against injustice and inequality, social resistance, national affirmation and linguistic loyalty in many of his compositions. Human dignity in short. But he has also exteriorised a vast range of reflections and personal circumstances which have nothing to do with politics. A quite different matter, which we shall not analyse here and which he was not averse to, is that his performances took on a political nature. In any case, the receiver may have the sensation that *his lyrics* contain many words which suggest this conclusion. In quite a few of his lyrics, he repeats a small number of words with heavily loaded semantic and symbolic properties referring to the political and social situation at certain periods.

Although that is not quite correct, because among the words Raimon uses which could lead the receiver to imagine a context of struggle, of political resistance and national affirmation, many are only used once. The following is a list of those words, out of context and by no means exhaustive, used with their ordinary meaning or figuratively:

¹⁴ *acord*, *anonimat*, *apertura/es*, *arguments*, *armes*, *baralles*, *bondat*, *bota*, *brutalment*, *cadàvers*, *capitans*, *censura*, *col·lectiva*, *combat*, *compartit*, *contracorrent*, *contratemp*, *creients*, *crepuscles*, *crisi*, *decepcions*, *depredador*, *desajustats*, *desastre*, *derrota*, *desencant*,

desesperançadament, desinformació, desmemòria, destrossar, diàleg, dirigits, discordants, discutidors, dol (n), emocions, engany, espasa, estratègies, exèrcit, exili, ferits, fermesa, feroç, ferro, fracàs, front, grisor, hipocresia, humà/ans, identitat, ignoràncies, impotents, incertesa, incrèduls, indecís, indiferent/s, ingenu, ingènuament, joventut, llàstima, malícia, malson, maltractada, manipulats, marginals, menyspreu, mesquins, místics, monstres, moral, mur, nació/ons, nuclears, obliguen, obstinada, odiada, ofeguen, opressors, oprimits, oprimida, passió/ons, patir, pàtria, pena/es (n), perill, permís, pietat, pistoles, plom, plural, pobres, poesia, poeta/es, rebels, recital/s, resposta, revolució/ons, rígor, risc, roja, sentència, sindicat/s, sobreviure, solitaris, somien, subalternes, tàctiques, tallers, tambors, terribles, tirs, tortura, treballadors, unitat, victòria.

Some others which could also be included in the above group appear twice in Raimon's songs: *burgès/esos, burgesia, catàstrofe, complicitat, consol, democràcia, esclat, estudiants, fàbriques, fugida (n), impuls, llei, llibres, marginats (adj.), misèria, obrer/a/obriers, pagesia, partit/s (n), resistit, rics, segrest, vaga.* Therefore, the set of words with possible political connotations represents approximately 11.5% of the total words in Raimon's vocabulary, hardly a significant amount to suggest that the main objective of his work was primarily political.

Very frequent words

As in any type of discourse, it can also be supposed that in Raimon's texts the most frequent terms are the elements of relation and connection which have only a grammatical function and therefore are of little interest here. This is the case of the prepositions *a* (176 times, plus 73 in the contracted form *al* and 12 in the plural *als*), *amb* (66), *contra* (27), *de* (405, plus 95 in the contracted form *del*, 49 in the plural *dels* and 163 in the elipsed form *d'*), *en* (85), *entre* (179), *per* (71, *pel* 9, *pels* 7), *per a* (24), *sense* (15); the article *el* (236, *els* 128); the neutral pronoun *ho* (54), the quantitative *més* (62); the conjunctions *i* (427), *ni* (35), *o* (10), *però* (28), *perquè* (28), *si* (113). Although some adverbs have dictic functions and the capacity to modify the predicate and other elements in the clause, just a few are mentioned here simply to show the frequency: *ara* (33), *avui* (21), *bé* (17, 29 *ben*), *com* (100), *encara* (35), *lluny* (20), *mai* (26), *no* (296), *on* (35), *quan* (49), *sempre* (45), *sí* (8) *també* (16), etc.

Personal expression

Raimon often expresses himself in the first person singular, using either the personal subject pronoun (*jo*: 97 times) or a weak pronoun related to the Indirect or Direct Object (*em*: 75, *m'*: 41, *'m*: 5, *-me*: 24, *me*: 1, *mi*: 31). There are at least 66 dictic references to himself through the first person

possessive (*meu*: 41, *meus*: 16, *meua*: 7, *meva*: 1, *ma*: 9, *meues*: 1). Therefore he alludes to himself in his lyrics 340 times (28.3% of his vocabulary).

This suggests, therefore, that Raimon is a singer who expresses his ideas from a highly personal point of view. He usually refers to one particular interlocutor – on 226 occasions (*tu*: 79, *et*: 53, *t'*: 79, *'t*: 1, *-te*: 10, *vostè*: 4)¹⁵ and in the plural only 7 times (*vosaltres*: 1, *vos*: 2, *-vos*: 2, *vostès*: 2).¹⁶ There are at least, 44 dictic references to the interlocutor through the second person possessive (*teu*: 25, *teus*: 10, *teua*: 7, *teva*: 1, *teues*: 1) which in total, make up 19.4 % of his vocabulary.

Furthermore, through pronominal forms, without taking into account verbal dissonances, Raimon expresses himself in the first person plural on another 110 occasions, with an inclusive, choral plural to create very successful identification between the audience and the singer: *nosaltres* (18), *ens* (55) –*nos* (1), *nostre* (12), *nostra* (12), *nostres* (3).¹⁷ 9 % of his lexicon consists of these inclusive situations, and in another 37.5% he expresses himself in the first person. Can you get any more personal than that?

Actions

In the whole of his work, if my calculations are correct, Raimon uses 237 verbs in the different inflections.

I not shall deal here with the numerous times he also uses the first person form of the verb as an implicit expression of the subject as in: *cante* (7), *he cantat* (5), *cantarem* (6), *cantaria* (1), *estime* (12), *estimaré* (5), *estimaria* (1), *he estimat* (1) *sóc* (14), *som* (21) *seré* (1), *serem* (3), *seria* (7), etc.¹⁸

In the cases where there is a dialectal variation in the verbal dissonance, Raimon generally chooses the Valencian form. In the indicative: *m'adapte* (1), *cante* (7), *compre* (1), *compte* (1), *descante* (1), *m'esforce* (1), *estime* (12), *intente* (1), *invente* (3), *mire* (3), *em mor* (8), *oblíde* (2), *parle* (1), *passe* (1), *passee* (2), *plore* (3), *prove* (1), *recorde* (2), *sent* (4), *torne* (3), *treballe* (1), *trobe* (5), *viatge* (1). In the subjunctive: *que em desdiga* (1), *que tothom diga prou* (3), *que els teus llavis no diguen* (1), *unes paraules que diguen exacte i clar* (1), *haja* (5), *que em pugua trencar* (1), *el que em pugues dir* (2), *sàpien* (1), *sigu* (7), *siguen* (3), *vinga* (10), *vulgues* (1).

Although he also occasionally chooses other forms: In the indicative: *abraço* (1), *doblo* (1), *haig* (1); (subjunctive:) *anés* (1), *caiguesses* (2), *cantés* (1), *hagués* (1), *parés* (1), *vulguís* (4).

He prefers the infinitive *ser* (20) which he uses more frequently than *ésser* (2) and the forms *venir* (1), *vetllar* (1), *treure* (1), *obren* (1) *omple* (3) and *sofert* (2) (rather than the Valencian

equivalents *vindre*, *vetlar*, *traure*, *obrin*, *ompli* and *sofrit*), although he only uses *nadar* (1), *nàixer* (5), *naix* (2) (and not *nedar*, *néixer*, *neix*).

He hesitates between *veure* (3) and *vore* (1) (*vorem*, 1), *van* (17) and *varen* (3), but he only uses *vàrem* (2) (and never *vam*). He does not use *eixir* (although he does use its adjectival form *ixent*, 1), but prefers *sortir* (1), *sortint* (1), *surt* (1), *hem sortit* (1), *sortiríem* (1), and also *buscant* (7), *buscat* (2), *busquen* (1) (rather than *cercar* and the corresponding inflected forms).

Variants

Raimon prefers the form *colp* (12 *colps*) to *cop* (2); *meua* (7, 1 *meues*) to *meva* (1) and *teua* (7, 1 *teues*) to *teva* (1). He prefers *últim* (1, 1 *última*, 5 *últimes*) to *darrer* (1); *tots* (43) to *tothom* (10); *xiquet* (3, 1 *xiquets*) to *nen* (1); *tirar* (2 *tires*) to *llançar* (1 *llança*). He also uses the simple form of the demonstrative *eixe* (4) (and not the reinforced *aqueix*), the nouns *tir* (1 *tirs*) (and not *tret*), *por* (35, 1 *pors*) (and not *temor*), the quantitative phrase *una miqueta de* (1) (and also once *una mica*), the quantitative *poquet* (2) and the adjective *fluixet* (2); In contrast, Raimon uses some forms which are also Valencian, not standard Valencian, but the more northerly form, such as the time adverb *avui* (21) (for *hui*); the number *disset* (1) (for *dèsset*); the adverb *darrera* (3, removed from the dictionary) (for *darrere*);

the nouns *capsa* (2) (for *caixa*), *tarda* (7) (for *vesprada*), *vespre* (1) (for the adverbial expression *poca nit*), *ocells* (8) (for *pardals*), and the plural (considered more formal) *homes* (19) and *joves* (12) (for *hòmens* and *jóvens*). On the 4 occasions that the noun *obrer* (2 sing, 2 pl.) and 2 the adjective *obrero* appear, they all equal *proletari*.

In contrast, he uses without distinction the nouns *arrancada* (1) and *arrencada* (1), *llaurador* (1) and *pagès* (1, 1 *pagesos*, 2 *pagesia*), *vegada* (3, 17 *vegades*) and *volta* (1); the prepositions *dins* (3) and *dintre* (2); first degree adjectives *ací* (6) and *aquí* (9), the adjectives *petit* (2, 5 *petits*) and *menuts* (1), *vermells* (2, as a generic adjective), but *roja* (metaphorically: “left-wing”)¹⁹ I shall refer to some of the very significant categories of words which occur more than 10 times in Raimon’s work such as the following nouns (52), verbs (41) and adjectives (14). I have left the other less heavily loaded elements for another occasion – relatives, reflexives, numbers, interrogatives, demonstratives, indefinite objects, quantifiers, quantitatives, interjections, weak adverbial pronouns, etc.

Verbs: Only the infinitives are given, and they are ordered according to the number of times they occur, summing all the forms of the different tenses used.

225	<i>ser</i>	24	<i>poder</i>	33	33 <i>terra</i>	11	5 <i>infant</i> , 6 <i>infants</i>
142	<i>fer</i>	22	<i>trobar</i>	32	32 <i>món</i>	11	11 <i>camins</i>
87	<i>dir</i>	21	<i>mirar</i>	31	30 <i>mar</i> , 1 <i>mars</i>	10	8 <i>ombra</i> , 2 <i>ombres</i>
70	<i>anar</i> ²⁰	19	<i>passar</i>	29	25 <i>veu</i> , 4 <i>veus</i>		
67	<i>venir</i>	19	<i>portar</i>	28	6 <i>paraula</i> , 22 <i>paraules</i>		Adjectives: Ordered according to the number of times they occur, indicating the forms used and adding them together.
66	<i>volar</i>	18	<i>escoltar</i>	27	27 <i>llum</i>		
54	<i>viure</i>	15	<i>adonar-se</i>	26	15 <i>carrer</i> , 11 <i>carrers</i>		
49	<i>veure</i>	15	<i>arribar</i>	25	23 <i>país</i> , 2 <i>països</i>		
37	<i>creure</i>	15	<i>quedar</i>	24	24 <i>aigua</i>		
33	<i>ploure</i>	15	<i>treballar</i>	23	4 <i>cosa</i> , 19 <i>coses</i>	44	37 <i>sol</i> , 2 <i>sola</i> , 4 <i>sols</i>
30	<i>tornar</i>	14	<i>estar</i>	21	21 <i>pau</i>	34	14 <i>vell</i> , 10 <i>vella</i> , 6 <i>vells</i> , 4 <i>velles</i>
29	<i>tenir</i>	13	<i>deixar</i>	21	17 <i>casa</i> , 4 <i>cases</i>	29	2 <i>junt</i> , 27 <i>junts</i>
29	<i>sentir</i>	13	<i>lluitar</i>	20	3 <i>vegada</i> , 17 <i>vegades</i>	22	18 <i>gran</i> , 4 <i>grans</i>
28	<i>conèixer</i>	13	<i>perdre</i>	20	17 <i>dona</i> , 3 <i>dones</i>	18	16 <i>verd</i> , 2 <i>verds</i>
27	<i>morir</i>	13	<i>trencar</i>			17	5 <i>ple</i> , 2 <i>plena</i> , 7 <i>plens</i> , 3 <i>plenes</i>
27	<i>parlar</i>	13	<i>volar</i>	19	15 <i>la mort</i> , 4 <i>les morts</i>	14	10 <i>lliure</i> , 4 <i>lliures</i>
26	<i>cantar</i>	11	<i>buscar</i>	19	17 <i>cos</i> , 2 <i>cossos</i>		
24	<i>entendre</i>	11	<i>posar</i>	19	17 <i>ciutat</i> , 2 <i>ciutats</i>		
24	<i>estimar</i>	10	<i>caldre</i>	19	19 <i>cel</i>	14	8 <i>nou</i> , 1 <i>nova</i> , 2 <i>nous</i> , 3 <i>noves</i>
24	<i>oblidar</i>			18	6 <i>esperança</i> , 12 <i>esperances</i>	12	6 <i>llarg</i> , 5 <i>llarga</i> , 1 <i>llargues</i>
				18	16 <i>lluïta</i> , 2 <i>lluïtes</i>	11	10 <i>blanc</i> , 1 <i>blancs</i>
				17	5 <i>arbre</i> , 12 <i>arbres</i>	11	7 <i>clar</i> , 2 <i>clara</i> , 1 <i>clars</i> , 1 <i>clares</i>
				16	1 <i>color</i> , 15 <i>colors</i>	10	3 <i>immens</i> , 6 <i>immensa</i> , 1 <i>immenses</i>
				15	15 <i>pluja</i>	10	10 <i>jove</i>
				15	13 <i>força</i> , 2 <i>forces</i>	10	5 <i>trist</i> , 2 <i>trista</i> , 3 <i>tristos</i>
				15	14 <i>desig</i> , 1 <i>desigs</i>		
				14	6 <i>record</i> , 8 <i>records</i>		In Raimon's songs ²¹ , in addition to the attributive uses with which very diverse subjects are characterised with the verb 'ser' (<i>del meu desig de tu que és gran i creix</i>) (<i>de vegades la pau no és més que por</i>), the singer defines himself in several ways (<i>prehistòric com sóc, contradictori com sóc</i>) (<i>ara que amb tu sé que sóc més lliure</i>) (<i>no vull oblidar que sóc de poble</i>).
75	71 <i>vida</i> , 4 <i>vides</i>			14	14 <i>cant</i>		But he uses the verb 'fer' to announce the primordial action in his existence
55	47 <i>nit</i> , 8 <i>nits</i>			13	13 <i>ulls</i>		
49	49 <i>temps</i>			13	13 <i>nom</i>		
48	8 <i>any</i> , 40 <i>anys</i>			13	8 <i>moment</i> , 5 <i>moments</i>		
43	20 <i>cançó</i> , 13 <i>cançons</i>			13	6 <i>hora</i> , 7 <i>hores</i>		
42	34 <i>dia</i> , 8 <i>dies</i>			12	5 <i>matí</i> , 7 <i>matins</i>		
38	36 <i>amor</i> , 2 <i>amors</i>			12	9 <i>company</i> , 3 <i>companys</i>		
37	18 <i>home</i> , 19 <i>homes</i>			12	12 <i>colps</i>		
35	34 <i>por</i> , 1 <i>pors</i>			12	12 <i>pensament</i>		
35	9 <i>mà</i> , 26 <i>mans</i>			11	10 <i>oblit</i> , 1 <i>oblits</i>		
34	34 <i>tristesa</i>			11	9 <i>lloc</i> , 2 <i>llocs</i>		
33	32 <i>vent</i> , 1 <i>vents</i>						

(*i encara, encara, encara per a tu faig avui la cançó*), which he expresses with his voice and words, that is, with the verbs ‘dir’ (*ara que som junts diré el que tu i jo sabem*) and ‘cantar’ (*sempre he cantat per qui ha volgut aprendre*).

Although the most frequent noun in his vocabulary is ‘vida’ the verb ‘viure’ is also much used (*com la veu per cantar i la vida per viure*) and the expression of willingness (‘voler’: *no vull que em pugui trencar el goig d’haver-te trobat*) and of belief (‘creure’: *perquè t’he fet part de la meua vida i crec els poemes que tu feies*).

Many of Raimon’s songs are unequivocally love songs where he declares his feelings for the person he addresses (*en tu estimaria fins i tot l’absurda vinguda de la mort, i és en tu que estimo les dolces dimensions del teu cos*). That person is, in short, the woman who gives meaning to his existence (*l’amor que em fa sentir viu*), the hopeful legacy of which (*lluïtar junts per tot el que hem lluitat*) not even death can cancel (*si em mor, que el cant siga ja realitat. Si em mor, que les esperances siguin fets i que d’altres continuen el que nosaltres continuem*).

In addition, in most of his songs, ‘la nit’ is the symbolic expression of the dictatorship (*la nit, que llarga que és la nostra nit*), but is also a worrying time reference due, for example,

to unpredictable police action (*i serenament esperàvem que d’un moment a l’altre l’ascensor es parés al nostre pis. Ells arribarien de nit, n’erem segurs*), and the difficulties of resisting oppression (*encara és forta la lluita i queda tant per fer*).

For that reason, the singer’s mission is to keep optimistic and alert to the lack of awareness and disillusionment (*cante les esperances i plora la poca fe*) which make it necessary to fight (*lluïtarem amb força, lluitarem amb tota la força*) in *l’esperança de viure lliures i en pau*.

The singer does not hide the feelings of loneliness and sadness (*potser més sol, potser més trist que sempre*) which sometimes overwhelm him because *encara és forta la lluita i queda tant per fer*, and so union, demonstration and resistance are fundamental (*hem de sortir al carrer junts, molts, com més millor, si no volem perdre-ho tot*). But he also expresses the pure sensation of finding himself alone in the midst of urban chaos (*m’invente sol un amic per parlar, per recordar records, velles històries, per retrobar el que a ciutat es perd entre els neons, el tràfec i les boires*). These spaces of personal isolation allow moments of introspection which include impressionistic descriptions of the surroundings (*el verd suau dels pins llepats de pluja, la justa llum que em fa palpar les hores, la veu del vent, oh música oblidada, el gust salat de la vida i la mar*). For a loner, Raimon shows

extraordinary solidarity (*ben impregnat de soledat el meu cant vol ser plural*) which very generously reveals aspects of his personal life (*vindrà el teu cos que suaument em poses en el meu cos quan ens sentim ben junts, i floriran millor que mai les roses: a poc a poc ens clourem com un puny*) (*al llit descansa nua la dona estimada. Tot el meu cos s’amara d’amor, de cel, de mar*) (*els teus pits són petits i plens, la teva pell és raïm*) which he shares with those who listen to his work, who thus gain possession of his songs (*ara ja he cantat de tu, ara ja he cantat de mi, també he cantat de nosaltres, tot el que he dit ja és dels altres*), since, in short, as he himself sings: *sol i acompanyat prove de ser útil amb cançons d’amor, amb cançons de lluita*.

NOTES

1

Raimon, Edigsa, 1963. The singer’s first Extended Play, which included four songs: “Al vent”, “La pedra”, “Som” and “A colps”.

2

Raimon a l’Olympia, Picap, 2006 2 CD. Raimon’s latest album. The first CD is a recording of the recital of 13 June 2006 at the Olympia in Paris. The second CD, recorded forty years earlier in the same place is a digital remastering of the 1966 recital.

3

“Mentre s’acosta la nit”, “A l’estiu quan són les nou” and “Punxa de temps”. This article does not include the lyrics from these three latest songs as yet unrecorded by the singer.

4

“Se’n va anar” won the 5th Mediterranean Song Festival in September 1963. With music by Isidre Sola and lyrics by Carles Laporta, the leading candidate to win that year’s

edition of the festival was “Paz”, as theme which the Francoist regime planned to use to launch the proganda campaign “25 years of Peace”, which collapsed in 1964. Towards the end of 1963 the regime created the Public Order Court in response to growing public protest, the miners’ strike in Asturias, and protests in factories and universities. It also stepped up repression with increased arrests, tortures and the execution by firing squad of Spanish Communist Party leader Julian Grimau. “Se’n va anar” won by popular vote with 583 votes as against 481 for “Paz”.

5

RAIMON: *A Víctor Jara*, Movieplay, 1974 LP, record sleeve by Leopold Pomés. Raimon recorded “Te recuerdo Amanda” as a tribute to the singer Victor Jara, assassinated during Pinochet’s coup d’etat in Chile, in October 1973.

6

In this article, when fragments of songs are quoted, the name of the song is indicated and the year of composition as it appears in the alphabetic index in the short work RAIMON, *Nova integral*, edició 2000.

7

In fact I counted 1,193, but as there are so many, allowance must be made for a small margin of error. I have counted the inflected forms of words only once (feminine, plural), and that also goes for words with a non significant orthographic and phonetic variant (*colp*, *cop*), preposition plus article contractions, atonic personal pronoun forms and verbal paradigms.

I have not counted the few words in Castilian, which are used ironically. Apart from the metonymic “villa” in reference to Madrid (1968: “18 de maig a la villa”), they are: *Por el Imperio hacia dios* (1983: “Al meu país la pluja”) and *Unidad de Mercado en lo Universal* (1984: “Hauràs de fer com si”).

8

The anthroponyms, in chronological order, are: Ernesto Guevara (dedication: 1967: “Sobre la pau”), senyor Esteve, senyor González (1968: “La muntanya es fa vella”), Joan Miró (1968: “A Joan Miró”), Maiakovski (1972: “Morir en aquesta vida”), Ausiàs March (1973: “Com un puny”), Joan Pere Viladecans (dedicatòria:

1975: “Com una mà”), Andreu (Alfaro: 1978:

“Andreu, amic”), Frederic Mompou (dedicatòria: 1983: “Pensament”), Joan Fuster (dedicatòria: 1986: “Lector de poesia”), Sílvia (1986: “Lector de poesia”), Salvador Espriu (dedicatòria: 1986: “La mar respira calma”), Folquet de Marsella (1996: “Soliloqui del solipsista”).

9

The toponyms: Xàtiva (1965: “He deixat ma mare”), El País Basc, Euskadi (1967: “El País Basc”), Irun (1968: “La muntanya es fa vella”), Madrid (1968: “18 de maig a la villa”), Itàlia (1973: “Com un puny”), Maragall (passeig de Maragall, Barcelona: 1973: “Com un puny”), Roma (1986: “Al meu cervell que desconec”), Palma (1995: “Finestra a la badia de Palma”).

10

The name of the sculptor, Andreu Alfaro is the only name of a real person that Raimon has ever included in the lyrics of a song.

11

Raimon justifies three of the titles and dedications: out of deep friendship (“Andreu, amic”), admiration (“A Frederic Mompou, *en homenatge*”) and to please somebody (“A Joan Fuster, *perquè li agradava aquesta cançó*”).

12

Here Raimon is quoting the protagonist of Leopardi’s Canto 21, “A Silvia”, one of the poet’s neighbours (his Beatrice) whose real name was Teresa Fattorini, who died at an early age from tuberculosis: *Da chiuso morbo combattuta e vinta, / Perivi, o tenerella. E non vedevi / Il fior degli anni tuoi (D’estranya malaltia presa i vençuda, / You are going to die, tendror meua. I no vegeres / El florir dels teus anys)*. The poem begins with a rhetorical question where Leopardi asks the ill-fated young girl if she remembers the time when she was alive: *Silvia, rimembri ancora / Quel tempo della tua vita mortale, / Quando beltà splendea / Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi...? (Silvia, recordes encara / Aquell temps de la vida mortal / En què la bellesa resplendia / Als teus ulls que reien fugissers...?)* (trad. by Juli Camarasa), to which Raimon replies: *Silvia no ha tingut mai records*.

Carner translated this and other poems by Leopardi and Rossend Arqués justifies Josep Pla’s title (*Notes per a Sílvia*)

by saying: “El Leopardi diarista deixà sens dubte una petja encara més pregona en l’obra del gran prosista català Josep Pla, cosa que és evident en el llibre *Notes per a Sílvia*, construït sobre els camins fressats pel *Zibaldone*, i en les múltiples citacions que en fa al llarg de la seva voluminosa obra.” (Rossend Arqués: “Leopardi a la literatura catalana”, *L’Aiguadolç*, no. 15, Denia, 1991, p. 23). (Between 1817 and 1832 Leopardi wrote his vast diary *Zibaldone* (‘rough draft’), summarising his vision of the world).

13

They are not modified, but transcribed as they appear in the lyrics, in the feminine, plural or the verbal form in question—whatever the variation of the verb, I have only included the verbal forms which only appear once—. The grammatical category appears in brackets for homographs with a word in another category: thus, *forma* appears as a noun (n) rather than a verb, whereas *viatge/s*, is a verb (v) and not a noun in Raimon’s vocabulary.

14

I use the same criterion as in note 13.

15

Remember that sometimes *tu* is in fact a self-reference: *Amb tots els petits vicis / adult et consideren* (1972: “Amb tots els petits vicis”), *Parlava amb mi mateix i em deia: / si dius que només pots ser lliure / si no noten que existeixes, / t’entendran? No t’entendran? / No t’entendran*. (1996: “Soliloqui solipsista”), etc.

16

Entre la nota i el so, / amb la paraula cantada, / el gruix de tot el meu viure / vos intente donar cada vegada. (1983: “Entre la nota i el so”).

17

For example: *Primer parlaré de tu, / després parlaré de mi, / més endavant de nosaltres / per callar-me tot seguit*. (1986: “Primer parlaré de tu”); *No, / diguem no. / Nosaltres no som d’eixe món*. (1963: “Diguem no”); *No ens ve de la terra i també de la terra / aquesta força que ens puja fins als límits del crit*. (1968: “13 de març, cançó dels creients”), etc.

18

As in note 15, the singer’s identification with a third person subject is so close that when he refers to that

subject, he is referring to himself, as in the case of the inclusive collective: *jo vinc d'un silenci / que romprà la gent / que ara vol ser lliure / i estima la vida, / que exigeix les coses / que li han negat.* (1975: “Jo vinc d'un silenci”).

19

1986: “La dona que vas conèixer”: “una era blava / una era roja”.

20

I have not counted all the occasions when the verb ‘anar’ is the periphrastic tense of other verbs. I have used the same criterion with ‘haver’.

21 In the following quotes, I have eliminated any initial capital letters and fullstops, I do not separate the ‘verses’, nor do I include the reference to the song in which they appear, because they are simply phases from Raimon’s work which I am only using to justify a certain conclusion.

VICENT SANCHIS

Against the wind

“Fou en una taverna de València , entre amics, vi i literatura”. (It was in a bar in Valencia, among friends, wine and literature”), Thus began a short essay – the elegy, in fact, that in 1963, Joan Fuster dedicated to an incipient genius called Ramon Pelegero who Eliseu Climent, in artistic or epic mood, had decided to call Raimon. El Pele (Raimon’s nickname) studied at the Arts Faculty with a grant from Xativa, he had newly found social and artistic sensitivity like some other young people of the time, not many considering the percentage they represented out of the total of those who had given up or were accomplices and he attracted an audience and

earned a living interpreting French singer-songwriters. But against the logic of the country’s bitter moment, that youngster, barely in his twenties, had decided to add a song of his own to his repertoire... in Catalan. “Al vent” was to be the “pure energy” which would fascinate and disconcert people as enthusiastically sceptical as Fuster himself.

Joan Fuster had decided to take on the role of persistent bellows stirring up the scanty national embers that he was still able to generate in the País Valencià. Holy father of the native country with good faith as infinite as his own intellectual solvency, he would promote all sorts of characters and initiatives in favour of the dignification and re-catalanisation of the country and had to write all sorts of scribbling willingly or unwillingly, demanding recognition for writers, artists, intellectuals and leading or unheard of actors. But never, did he commit such a decided act of faith as in the case of Raimon, to whom he dedicated a literary portrait in the best Pla tradition when the singer was just twenty-three. “ A providential gift, a generous piece of luck” he proclaimed in reference to the young singer, delighted and entranced at “having won the lottery”. Because of the language, but not just because of the language, because Raimon had a “solvent” and “impressive” artistry.

But then not even Fuster himself, who still thought that Raimon’s energies would eventually be channelled into university teaching and academicism had properly understood the magnitude of the lottery. After “Al vent”, the song which the young man from Xativa sang in a Valencia which was entering the 1960s with a heavy heart, came many others. And after the clamour against resignation and silence, beautiful expressions of love and perplexity from the unique art of a great poet. Very few singers , or singer-songwriters if Raimon will permit the expression, in this country and in this period have left in the memory expressions which reach the height of “Com un puny” (Like a fist). No-one, absolutely no-one, in this highly degraded ecosystem of ours has been able to put Ausias March and Salvador Espriu to music with such incomparable skill, they would not be March or Espriu without Raimon.

And that art and that success would be “a lottery” in a desolate and hostile landscape like the Països Catalans (Catalan countries) during Francoism which sought approval from the West carrying out death sentences up to the last minute, but reach the category of miracle if we consider the miseries of the country itself combined with those imposed by the historical and

geographical context. It was a “piece of luck” that Raimon composed “Al vent” in 1959 “en valencià” (in the Valencian language). “What else could I have written it in”, he would reply, convinced that he was just an ordinary member of the human race. The ingenuity of the question implicitly carries the reply. But Raimon was “something else” even more extraordinary than the ball with the prize-winning lottery number. And it must be that exceptional nature which has allowed him not to get tired. He has had an ongoing motive. He still has it and will surely continue to have it until he is too old to carry on. Because Raimon sang against the regime, the accomplices and cowards in Valencian-Catalan society during Francoism and after he has had to continue singing, without Francoism, against the accomplices and cowards who still survive in that same society. He started at 18 in the wind and afterwards, he has had to continue, against the wind. Against all winds. That extraordinary will to survive has been somewhat or very much neglected in all the literary and journalistic articles about him. It’s hard to recognise your own errors. It is sad for example to proclaim and accept that, with the General dead, the new political leaders, the new administrations now with a democratic gloss, some colleagues, some colleagues’ representatives and

much of the press which had been his accomplice until then all wanted to beatify and remove him from the scene. Because Raimon had accomplished a “historical” mission and the “piece of luck” was no longer necessary. Because Raimon’s work could highlight the fact that many attitudes and many facts had neither changed nor improved. Because “the genius” had become meaningless and “the shout” had to be silenced” and led “forcefully” back to the pavilion of past glories.

The list of miseries that the singer could thresh out over those years and those which have come after would be sufficient for a new anthology. In times of freedom which should have allowed for serene reflection and the formation of personal criteria without coercion, how many people have wondered about, and have protested against the continuous boycott in all the mass media of the work of creators who have not given way to the trends of the moment? If the singers and the groups of the “light nova cançó” as Fuster would call it, sung in Catalan have difficulties finding a minimum of oxygen in what is after all public media, what happens to those who have maintained “different” personal and artistic positions? To those who have not resigned themselves to accepting the trends which mark fashion and periods?

Raimon could say a lot about that. But he only does it when he is among friends. Therefore it is worth making the most of the space and the opportunity with tributes give to ensure that veneration does not give way to self-interested mummification. In this country, many attitudes have not risen to the occasion. Attitudes which do not make the mark because they want to treat their language as something which is only for use at home, not to be aired in public and would like all art to be like pleasant Lladró statuettes. Raimon has suffered and suffers the worst silences and the worst hostilities from those who proclaim themselves to be friends and supporters. They must know why they do it. In any case, fifty years after “Al vent” it is now time to say loud and clear that we have mistreated destiny and that we do not deserve that “piece of luck”, if you please Holy father Fuster.

MANUEL VICENT

Fifty years are nothing

This year, 2009, is the fiftieth anniversary of the moment when an Arts student from Valencia armed with a guitar stopped singing *Las Hojas Muertas* for friends and other languid foreign melodies like sweets pouring out of his mouth and composed the song *Al vent*, from

which he has never been able to escape. Two years after that song, he appeared at private parties, then went on air for the first time, for a formal contract worth 40 duros (1.20 Euro) in the literary bar Casa Pedro in a narrow street off Rodrigo Botet square in Valencia. That was in 1961 with Joan Fuster, Vicent Ventura and Andreu Alfaro as witnesses and sponsors.

I repeat once again what I have so often written about this artist. However much Raimon tries to shake off the Great Spectre of the Dictatorship and continuously turns for help to the classical poets Ausias March, Roís de Corella, Jordi de Sant Jordi and other obscure, gallant 15th century poets, he will never manage to make the greying audience forget that in his early period he was a combative singer, the irate embodiment of anti-Francoist resistance, white shirt, black trousers, a six-stringed guitar and another guitar, which he used as a weapon. Since then, the song *Al vent* will always be played at the end of any concert, clamoured for by the audience. When somebody becomes a symbol they should get out of bed every day with their own statue on their head and have to walk it through the streets for the rest of their lives. Although most would be happy to be a pedestal of themselves, messy pigeons included, that is not the case of Raimon, who,

while not renouncing it at all, carries the fact of already being an obligatory historical reference like a heavy load. He is not willing to greet his friends holding out a hand made of Carrara marble. Some with less glory do.

I cannot imagine Raimon walking along the Ramblas in Barcelona being happy at receiving an embrace every other step from every white-haired progressive who talks to him of past battles. Perhaps other less energetic characters happily put up with this martyrdom to nostalgia; in contrast, every summer I see Raimon in his house hanging from the cliff at Cabo de Nao in Xàtiva with that guitar, which in the past was furious and now is tempered, silently perceiving now the sounds of the sea, flights of cormorants, shades of purple light resting on pages of Catalan Renaissance verses which will later become melodies.

From the beginning, Raimon waged war on two fronts. He fought against the dictatorship by singing furious lyrics and at the same time he wanted to express his sentiments in the Catalan language of his country as a normal event. Both these propositions, united by tear gas as guards dissolved his concerts, belonged to a single struggle. When democracy arrived those shouts of wrath against guns lost their meaning,

especially as some guns later changed hands and the protest songs which audiences sang along with as a form of exorcism against tyranny lost their magnetic charge. Even though right from the start, in the midst of his fighting songs, Raimon also worked with richly poetical lyrics, the young reds in the first row who were to become undersecretaries when they were older, only wanted to remember the singer bellowing out his songs with one foot resting on a wicker chair, guitar in his rolled-up shirt-sleeved arms and hair like the crest of a fighting cock. Raimon continued obstinately to sing in Catalan, never allowing himself a single lapse and very few perceived then that the sound of this language was the second, and no less important, flank in his particular war.

Just as all García Lorca's infinite friends drank coffee with him in Atocha station on a July afternoon in 1936 when he was going to Granada and there is no writer, poet or journalist who did not visit Alberti in Garibaldi street in Rome during his exile and you will not find any progressive who was not in Paris in May 1968, nor are there any left or right wing managing directors who, also in 1968, were not at Raimon's recital in the Faculty of Economics, the same people who, some years later, waved their lighters of resistance

at his concert in the Real Madrid Pavilion. They are historical appointments which serve as an alibi for anyone who, after having taken their jacket to the cleaners, wishes to bathe in revolutionary melancholy.

Raimon's political charge, positive or negative, has been impossible to deactivate despite many years of democracy. During the recital in Las Ventas in September 1997, in memory of the Ermua town councillor assassinated by ETA, Miguel Ángel Blanco, when that crime had drawn together all the political parties in Spain for the first time and endorsed a new youth in the demonstrations condemning ETA's action, Raimon appeared with his heart, guitar and his voice in the Madrid bull ring to participate in this rejection of violence. When his name was heard, part of the audience belonging to the Neanderthal right began to boo and hiss. They didn't hiss because he had been an anti-Francoist fighter. Those young oafs may not even have been born when Raimon sang *Diguem no* or recalled the long silence of the repression from which he came. They tried to destroy his performance simply because they heard the first words in Catalan of a poetical song entitled *El País Basc*. His second line of battle to impose cultural normality remained open, a front which is still active in

this democracy, full of attacks and counterattacks. In contrast, in the recent demonstration in favour of the Constitution and the Statute in San Sebastian, the public sang *Al vent* spontaneously like a flag of freedom against the tyranny of those preaching violence.

Despite everything, no modern singer has been aided so much by classicism as Raimon. He has sung with the Donostiarra choral society, with the Barcelona Symphonic orchestra in front of the cathedral, had record covers designed for him by Joan Miró and Tapiés, biographies written about him by Joan Fuster and Josep Pla, been adored by Espriu and quoted in investiture speeches in the Catalan regional government. He has successfully visited university campuses in North America, been applauded in Japan and in all European countries as an artist committed to culture. It is impossible to escape unharmed by glory after introducing all the possible chords between Ausias March's most cryptic love poems, the masterpiece *Veles i vents* and earthly or ironic poems by Espriu.

Raimon has spent most of his energy in this second front of his struggle. The generation which in this country opened the doors to freedom was nourished by this artist and shows

him its admiration whenever possible. But I think that Raimon has always had a much deeper ideal than political struggle. In all likelihood this singer arrived on the stage brimming with poetry ready to transform his language into a vehicle for intense and subtle sensations of his own inspiration. It was the cultural oppression against this effort which turned the singer into a political fighter. Perhaps at that time he thought some day there will be freedom in Spain and Ausias March and Joan Timoneda and Espriu will sing with my voice in great concert halls and if that means we have to demolish the dictator I'll get to work, here is my voice and my guitar.

I see him every summer on the cliffs of the Nao. Cormorants flying below towards the purple light of cabo de Moraira. There is a pine-laden breeze. We are facing a bottle of wine and parmesan cheese. Raimon still retains his capacity for anger and irony which he resolves with hearty laughs. But his integrity and disenchantment continue to produce the same intimate chords which did not manage to open up a way through the political fight but are now becoming popular with an audience with no grey hairs in a defenceless world, left to its fate. This second front is the one that reveals Raimon's true profile.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

RECTOR DE LA UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
Juan Juliá Igual

VICERECTOR DE CULTURA, COMUNICACIÓ I IMATGE INSTITUCIONAL
Joan B. Peiró

DIRECTOR DE L'ÀREA GESTIÓ CULTURAL
Carlos Plasencia

DIRECTOR DE L'ÀREA DE PROMOCIÓ I NORMALITZACIÓ LINGÜÍSTICA
José M. Meseguer

CATÀLEG

Textos

José Luis L. Aranguren, Álvaro Cunqueiro, Salvador Espriu, Joan Fuster, Enric Gispert, Nèstor Luján, Joan Oliver, Manuel Vázquez Montalbán, Robert Archer, Antoni Furió, Eduardo Galeano, Carles Gámez, Marc Legras, Joan F. Mira, Mirta Núñez, Josep Palomero, Vicent Sanchis, Manuel Vicent

Traducció

Àrea de Promoció i Normalització Lingüística
Joan A. Lluch, Beverly Johnson

Disseny i maquetació
Nuria Rodríguez

Fotografia

Kike Sempere, Antoni Marzal (fotografia de la portada)

Impressió

LAIMPRENTA CG

Edició

Editorial de la UPV / ref. 2268

ISBN 978-84-8363-418-9

Dipòsit legal V-1742-2009

© de les imatges, els autors

© dels textos, els autors

Agraïments

Annalisa Corti, Anna Gorina, Josep Palacios i Martínez, hereu de Joan Fuster, Estudi Justé Calduch. Fermí Puig (per la col·laboració en el disc *Gràcies, Raimon*)

EXPOSICIÓ

“Raimon a la UPV. 50 anys d’Al vent”

07/05/2009 – 23/06/2009

Sala d’exposicions UPV. Edifici de Rectorat (3A)

Coordinació tècnica

Carlos Ayats

Josep Cortés

Lola Gil

Col·laboradors

Xavier Adam Navarro

Sara Benedito Castillo

María José García Miravet

Sandra González

Mireia Navarro

Disseny gràfic del cartell

Daniel Nebot