

# JUAN MANUEL SERRAT Y LA CULTURA DE BARRIO

Una noche de San Juan, Serrat volvió a su viejo barrio barcelonés. Es un barrio crecido sobre las laderas de Montjuich, en su descenso hacia las antiguas Rondas que rodeaban el casco viejo de la ciudad. Hace quince, incluso diez años, el Poble Sec (tal es el nombre del barrio) era para los barceloneses que no vivían en él una especie de zona de tránsito entre la ciudad y el campo, entre la fachada normativa de la ciudad burguesa y la otra ciudad: la de uralita, cal y adobe, la ciudad de las barracas, Can Valero si prefieren, situada al pie de la última cuesta, la que llevaba al castillo, con sus fosos quemados por los fusilamientos, según los versos de Jaime Gil de Biedma. Para los que no vivían allí, el Poble Sec estaba formado por una serie de calles-rampas paralelas que conducían hacia Montjuich. Su arquitectura era un tanto de aluvión, pero un aluvión detenido en la preguerra. Las apiñadas construcciones apenas si dejaban lugar para los solares, y la vibrante demografía no permitía el cultivo del jaramago en los edificios absoletos. Como consecuencia, no había prosperado allí, salvo excepciones, el edificio cajón paragermánico de la inmediata posguerra, ni los palacios o palacetes del Se-



guro de Enfermedad, a medio camino entre el Taj Mahal y El Escorial, entre Las Mil y Una Noches y los Siete Infantes de Lara. Las gentes también parecían corresponder a la preguerra. Un barrio muy popular y catalanizado, con una vida interior muy arraigada, con fronteras tan precisas como la propia Montaña de Montjuich, al relativo Norte, y el Paralelo (¡Oh, el Paralelo!), en el no menos relativo Sur. Socialmente, era un barrio con pocos alardes: proletariado catalán, pequeña burguesía (más bien mínima burguesía) reclutada especialmente entre los comercios del propio barrio, convertido en un relativo mercado interior, y algunos profesionales independientes (maestros con su academia, comadronas, modistas, etcétera). El aderezo social del barrio eran las familias de inmigrantes o las familias resultantes de la unión de catalanes e inmigrantes (la del propio Juan Manuel Serrat). Pero no representaban ningún elemento de ruptura, sino de integración. La ruptura empezaba más al Norte, cuando en el corazón de la Montaña, entre los jardines y palacios absoletos programados a mayor honra y gloria de Primo de Rivera, crecía la ciudad fantasma de los charnegos.



## Por MANUEL VAZQUEZ MONTALBAN

No hay duda. Pueblo Seco eran los restantes ciudadanos de Barcelona, un lugar de tránsito, cuya mejor traducción simbólica era la vaquería que abría sus puertas en el arranque de la calle Radas. Los días festivos, las familias que subían hacia la Montaña con la tortilla de patatas en la fiambrera y las cuerdas al hombro para construir un colupio en Els Tres Pins, se detenían ante la vaquería en sonrientes aglomeraciones. A través de los listones pintados de rojo veían el plácido meneo del rabo de las vacas, sus ilógicas cabezadas en la penumbra, invisibles las moscas que se alimentan de la húmeda melancolía que bañaba sus ojos. Aquella vaquería era un prelude situado en las puertas de Montjuich. Y en el recorrido de las familias por las rampas de la calle Radas hacia el espacio verde de Montjuich, no faltaban comentarios envidiosos sobre lo sano que era vivir allí. Tampoco faltaba el receloso de turno que leía la crónica local del «Diario de Barcelona» y sabía que en el Poble Sec, pese al calificativo, hay un elevado tanto por ciento de reumáticos.

Eran comentarios no atendidos.

La chiquillería aborigen corría por aquí y por allá. Con la

tranquilidad que otorga un barrio poco transitado, lleno de rostros conocidos. Esta libertad de circulación se manifestaba en las verbenas y en las fiestas mayores del barrio, que nunca llegaban a la ostentosa de las de Gracia, pero que conservaban los valores imaginativos de los populares artesanos de la escenografía.

Una noche de San Juan, decía Serrat, volvió a su viejo barrio barcelonés. Presenció el trajín de la chiquillería en el acarreo de viejos muebles, cajas, enseres de dudosa clasificación. Todo hacia las hogueras. El cantante tuvo, quizá, la espontánea reacción de participar, como sin duda había participado en su infancia. Pero topó con las miradas admirativas o valorativas, con los susurros de advertencia, con los codazos de llamada. Era el cristal. El cristal que separa a la figura pública de su público.

Aquella noche, Juan Manuel Serrat debió escribir su canción *Per Sant Joan*.

### La cultura de barrio

Los degustadores de Aznavour saben que una cosa es el Aznavour de *Parce que tu as vingt ans* y otra el Aznavour

de *La mamma*. El primero es un poeta; el segundo, un industrial de la canción. En Serrat también se da esta ambivalencia, y el Serrat poeta está ligado a una sentimentalidad, a una temática, a un lenguaje incomprensibles si no partimos de las coordenadas de la cultura de barrio. El mejor Serrat es el que canta a partir de una filosofía de la vida formada en las rampas, paralelas por las que el Pueblo Seco trepa hacia Montjuich. En sus canciones mejores está la traducción de una filosofía popular, incluso de un ámbito con fronteras llamado barrio.

Los componentes sociales, histórico-tradicionales, las incidencias históricas comunitarias, todo ayuda a conformar una conciencia popular que termina de caracterizarse en el contacto con un paisaje urbano característico y en el sistema de convenciones de comunicación que establecen, desde la especial educación que se recibe en el colegio del barrio hasta los elementos de vestuario que distribuye la tienda más acreditada del mismo. Todos estos componentes se repiten en los restantes barrios barceloneses y en cualquier barrio de cualquier ciudad. Y en este aspecto, la cultura de barrio allí, que ha ilustrado la senti-

mentalidad de Serrat, es equiparable a la que ha ilustrado al Terenci Moix de la calle Joaquín Costa o al Joaquín Marco de la calle de la Aurora. Pero en Moix y en Marco inciden después otras motivaciones culturales con más mayúscula. En el caso de Serrat, el propio instrumento de la canción condiciona una propuesta convencional más a ras de suelo, más cercana a la corriente subterránea de las aguas del Poble Sec que bajan desde la Font del Gat.

Ante todo, Serrat parte de un protagonista, él mismo, que encarna la contradicción de un muchacho formado en esa cultura de barrio y promocionado hacia un brillante porvenir. Ya en ese personaje-moral del que parte el cantante hay una declaración de principios de moral popular. Serrat convierte, en *Per Sant Joan*, su punto de partida en un espectáculo temático, y desde el punto de celebridad y dinero que ha conseguido siente una nostalgia literaria por ese punto de partida.

*El camí fa pujada  
im'en vaig a peu.  
(El camino es empinado  
y me voy a pie.)*

Canta en una canción ambigua, pero que está imaginativa-

# JUAN MANUEL SERRAT Y LA CULTURA DE BARRIO

mente servida por elementos del barrio.

*Cal oblidar la teulada  
[vermella  
i la finestra amb flors.  
(Es preciso olvidar el te-  
[jado encarnado  
[y la ventana en flor.)*

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

*Pero no quiero que tus  
[ojos lloren.*

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

*El camí fa pujada im'en  
[en vaig a peu.*

«No llores, porque el camino es duro y me lo complicas».



«La imagen del hombre que vuelve a su origen e intenta reconstruir su prehistoria.

En la canción de Serrat se cierra un poco la actitud moral que iniciara "Ara que tinc vint anys"..."».

En toda esta canción, Serrat-personaje se comporta como un muchacho de barrio. Si oponemos este tratamiento al verificado sobre temáticas similares por otros autores, veremos que en la temática de la despedida ante todo deja claro que se trata de una despedida amado-amante y esa despedida se traduce en una solución moral convencional-literaria y a tra-

vés de un lenguaje más o menos poético. En la canción de Serrat priva, ante todo, la sinceridad vital del personaje. Su canción no es una propuesta convencional adecuada al consumo sentimental del público. Es una declaración vital, y esa declaración vital convierte en ambigua incluso la relación amado-amante, porque nunca se sabe si Serrat se despide de

su madre o de un primer confuso amor-obstáculo antes de dar el gran salto hacia el «hit-parade».

## Tengo veinte años

La primera canción de Serrat que entusiasmó al público catalán fue *Ara que tinc vint anys* («Ahora que tengo veinte años»). La canción era un grito de excelencia biológica. Con veinte años, el protagonista decía no tener el alma muerta, decía que sentía el bullir de su sangre y se proclamaba capaz de vastas empresas de comprensión, solidaridad y conquista vital. No hay duda de que esta canción es ilógica. Bakunin, a los sesenta años, no tenía el alma muerta y su sangre bullía. En cambio, en estos momentos, el país enriquece sus ya abundantes décadas de tranquilidad relativa con renacuajos de tecnócrata que, a sus veinte años, se aprestan a hacer cola para la sopa boba electro-tecnocrática. Detrás de la formulación de Serrat hay una larga serie de formulaciones de la sabiduría popular. La más célebre es la siguiente:

*Quien a los veinte años  
[no es revolucionario  
[no tiene corazón.  
Quien a los cuarenta si-  
[gue siéndolo  
[no tiene cabeza.*

A raíz de su lanzamiento como cantante de masas, Serrat declaró repetidas veces que todo lo esperaba de la gente de veinte años. No declaraba esto aleccionado por sus mentores para satisfacer la vanidad biológica de su público, mayoritariamente juvenil. Lo declaraba porque en su casa o en las tertulias veraniegas de los hombres del Poble Sec, sentados en los deslucidos taburetes, ante un porroncillo de vino blanco fresco, la «vox populi» (tan motivadamente jermisfaca) había expresado, una y mil veces, que el mundo es de los jóvenes. Esa misma «vox populi» habría contado, también repetidamente, toda la épi-

ca juvenil del recuerdo o de la imaginación y de esa extraña unidad de contrarios entre el pasado y el futuro, unidos precisamente gracias a la piedra filosófica de la **juventud** como vivencia diáfana, esplendorosa, omnipotente, salió la canción de Serrat.

Las fuentes temáticas de Serrat, como puede comprobarse en la canción analizada anteriormente o en **Ara que tinc vint anys**, pertenecen rigurosamente a la cultura popular. Si Serrat ha trascendido y ha llegado a gustar a los intelectuales es por el **talante camp**, sin duda pasajero. Esto no quiere decir que Serrat sea un cantante pasajero. Su divertiente popular-intelectual intenta conservarla con canciones comerciales tipo **Penélope** y con las versiones musicadas de los poemas de Antonio Machado. Incluso sus más recientes tratamientos musicales, de la mano de Miralles, escapan a la cultura musical popular que rezumaban las canciones iniciales de Serrat. Por una parte, en el primer Serrat resuena la música-interpretación de Jacques Brel, pero también Conchita Piquer, también la cultura musical radiofónica que, para bien o para mal, tienen las jóvenes promociones populares. El gancho de sus canciones para el oído de **doña atareada** doméstica puede explicarse a partir de la relación musical entre Serrat y la única tradición de música «pop» española que él debió escuchar cuando niño: Quintero, León y Quiroga, y Ochaita, Valerio y Solano, entre otros trípticos.

El joven de veinte años, que siente bullir su sangre, estudió una carrera técnica, pero era un poeta. En esta relación adversativa se esconde también el mismo problema de promoción social que hay detrás del camino empujado y del andar a pie. Serrat fue un buen estudiante, repetidamente becado, que asistió con los ojos y con los pies al despertar crítico del distrito universitario barcelonés (de Cataluña y Baleares, según la nomenclatura oficial). Tal vez participó a otro nivel:

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

Leónidas grabó para la Historia su frase: «Caminante, si vas a Esparta, díles que morimos por...», etcétera, etcétera». Otra frase histórica fue la de: «Más vale morir de pie que vivir de rodillas». Serrat no la había leído en ningún libro cuando redactó los anteriores versos. La había escuchado en su barrio, un eco más que una voz, un eco como el nombre de sus tíos, esos hermanos de su madre que **murieron en la guerra**, según canta en **Cançó de bressol**.

### La evocación de una memoria popular

Pero tal vez ninguna canción tan reveladora de todo cuanto hemos dicho como **Cançó de bressol** («Canción de cuna o nana»). Pocas veces un testigo de la vida del pueblo barcelonés, en los años difíciles de la posguerra, ha dicho tanto en tan poco campo expresivo. La canción es una ininterrumpida propuesta de niveles de comunicación.

1.º La integración de los inmigrantes en Cataluña. Hijo de catalán, el cantante plantea la canción como una clarificación homenaje dirigido a su madre aragonesa. Parte de la estructura sentimental y mental del mestizo (para entendernos) que ha tomado partido por la integración y que asocia la vigencia de su madre a la nana aragonesa con que le dormía:

*Por la mañana, rocío;  
al mediodía, calor;  
por las tardes, los mos-  
[quitos:  
no quiero ser labrador.*

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



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

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

*Y yo que me dormía entre  
[tus brazos  
con la boca pegada a tu  
[pecho.  
El amor de un hombre nos  
[había unido  
antes de la mañana de in-  
[vierno en que nació.  
El viento no puede llevar-  
[se el recuerdo de  
[aquel tiempo.  
en que te quitabas el pan  
[para darme mantequilla.*

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

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

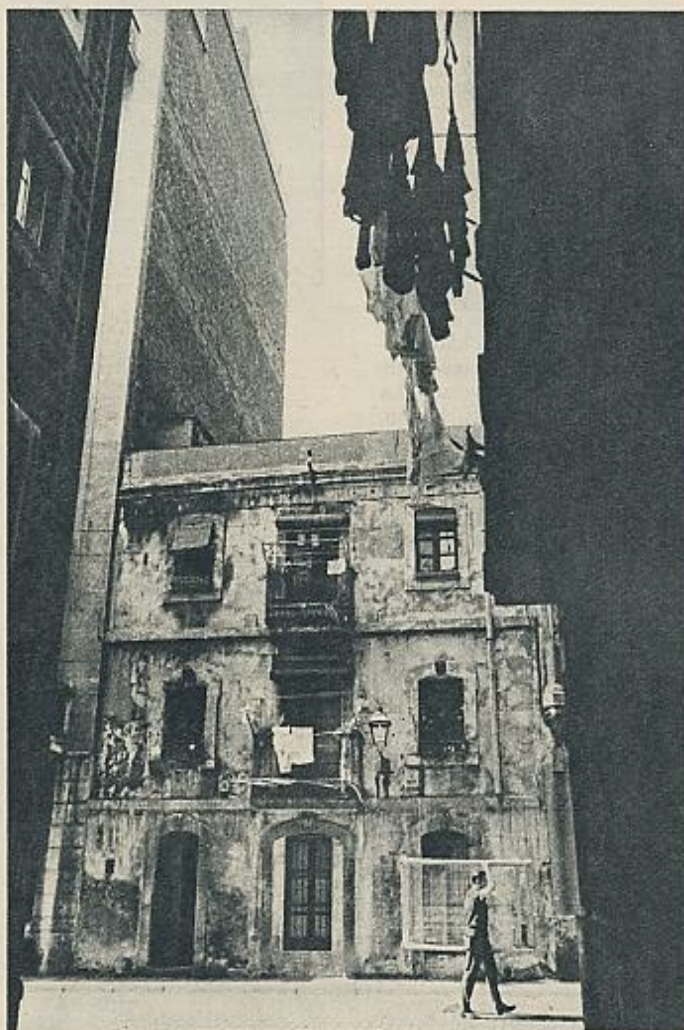
# JUAN MANUEL SERRAT Y LA CULTURA DE BARRIO

crificio y de la autodestrucción de los padres-hormiga.

3.º El resumen moral de la guerra civil. Alejado de la bibliografía sobre la *Spanish Civil War*, de la épica triunfalista y de los bálsamos oratorios, la guerra civil para ese pueblo de barrio es básicamente lo que Serrat dice a través de su canción: unos hermanos que murieron en la guerra. El cantante sólo introduce esta referencia directa a la guerra civil, pero, al concluir la audición de la canción, a uno le parece haber escuchado el alegato más duro que jamás en España haya circulado legalmente sobre la guerra civil. Porque, a cierto nivel, la canción de Serrat es la crónica de una destrucción. Como un arqueólogo, el poeta recupera sus recuerdos-ruina y brinda una estampa épico-popular no por ingenuista menos verificadora.

Si comparamos esta canción con *Hola, maretta bufona!* («¡Hola, madrecita guapa!»), del extraordinario disco *Dioptría*, de Pau Riba, vemos un planteamiento cultural radicalmente distinto. El exabrupto antifamiliar que representa el que un hijo (Pau Riba) hable a su madre como si fuera una niña y le pregunte con mucha sorna: «¿Cuántos años tienes?», implica una rebelión antifamiliar explícita, intolerable por una conciencia popular, porque las relaciones afectivas (salvo excepciones) nunca permiten un distanciamiento brutal en el universo popular. La misma tipología de Riba indica este divorcio entre las ruinas del orden burgués y la reconstrucción cariñosa del recuerdo de las ruinas de un orden afectivo proletario. Riba destruye ferozmente al triste personaje *Conxita Cases* («Conchita Cases»):

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



«El aderezo social del barrio eran las familias de emigrantes, o las familias resultantes de la unión de catalanes e inmigrantes (la del propio Juan Manuel Serrat). Pero no representaban ningún elemento de ruptura, sino de integración».

Sobre el mismo tipo de la solterona, Serrat ha escrito una canción radicalmente diferente: *La teta*.

## Tipos y recuerdos

Los tipos populares que Serrat utiliza en sus canciones pertenecen a una zoología emi-

nentemente popular: el trapero ambulante, la tía soltera de la familia, la vieja misántropa que pasea por las calles del barrio tirando de un perrillo, el titiritero, el vagabundo. Todos estos personajes pueden localizarse, incluso algunos sobreviven, en la geografía del barrio.

Los titiriteros de los que habla Serrat solían representar su espectáculo en las anchas

aceras del Paralelo. En la posguerra, el Paralelo había dejado de ser el viejo feudo de Lerroux y empezaba a decaer como feudo de la Bella Dorita, de Alady, de Mirco el bailarín, etcétera, etcétera. Las «varietés» seguían animando las apoteosis cinematográficas en cines cuya entrada costaba dos pesetas, repletos de reprimidas clases pasivas y de artistas desgazados. En las aceras podía verse al charlatán que vendía cuchillas de afeitarse y tragaba el fuego de un alambre, al titiritero que hacía la vertical y tenía un oso pardo asturiano amaestrado o una cabra subida en la minúscula reproducción de la bola del mundo.

También por las aceras del Paralelo circulaba la vieja dama, ahogada en polvos de arroz, que precisaba el «rouge» indecente para recuperar la boca y el gelatinoso rimmel para recuperar los ojos. Vieja dama algo enloquecida, dialogante con un perro flaco co-participante del racionamiento, tal vez ex cantante de cuplé o zarzuela, con algún muerto, ella también, en la guerra.

Y el trapero rompía la rutina callejera con su corneta y su grito de guerra:

*El drapaire  
a la pell de cunill!  
(El trapero  
a la piel de conejo.)*

Las tías solteras iban a la casa del hermano o la hermana casada con el pequeño pastel que garantizaba un pequeño usufructo de hogar ajeno. Todos estos seres, para la mentalidad popular son las excepciones que confirman su vida de hormigas. Son los seres marginados por la norma. Sus relaciones de producción, sus relaciones interhumanas son, podríamos decir, excéntricas. Estos seres son como el teatro vivo donde se representa la tragicomedia de la huida, de la libertad fracasada. Y desde este talante, Serrat se acerca a estos tipos fronterizos y sabe traducir su impacto en palabras



que dicen lo que dirían de ellos las gentes de su barrio si supieran escribir bien y cantar. Aunque Serrat emplea elementos, como distancia y ternura, elementos eminentemente culturalizados, y en cambio la dureza popular a veces liquida, con palabras como *vago* o *loco* o *histérica*, lo que Serrat cubre con la piedad de la palabra melódica.

### Una noche de San Juan

Siempre que escucho *Per Sant Joan*, en la versión de Serrat, no en la de Juan y Junior, recuerdo *Conversaciones en Sicilia*, de Vittorini, o *Crónica familiar*, de Pratolini. Sé que la relación de estos tres puntos referenciales es indemostrable. Pero algún nivel de relación puede plantearse.

La imagen del hombre que vuelve a su origen e intenta reconstruir su prehistoria. En la canción de Serrat se cierra un poco la actitud moral que iniciara *Ara que tinc vint anys*. La canción traduce un instante de distanciamiento entre el hombre público y su vida pública. Dejarme participar en vuestra quema de lo viejo, dejarme construir con vosotros esta hoguera purificadora y compartir la alegría de la libertad que proporciona la comunión en la fiesta.

Pero ya es tarde.

Las canciones de Serrat permiten la reconstrucción arqueológica de un pasado popular barcelonés, de las vivencias de un barrio barcelonés. Hoy, el Poble Sec es un «parking» como las restantes calles de la ciudad. No es que hagamos demagogia desarrollista, es que el escaparate desarrollista lo ocupa todo y tapa las fachadas y los rostros de las gentes. Ya no hay taburetes en las aceras, ni porroncillos de vino claro. Ya no suben sus rampas las entortilladas masas. Ya no hay vacas en las puertas del paraíso dominguero. Sólo los más viejos del lugar recuerdan los «slogans»; quién más, quién menos, ha aprendido a vivir de pie, sentado o de rodillas.

Serrat, como en los cuentos

de hadas populares, vive en un piso decorado por Grifé y Escoda y espera un piso de soltero construido por el Estudio PER (Tusquets, Cirici, Bonet y Clotet). Ha emancipado económicamente a sus padres, según la tradicional aspiración, casi angustiada, de los buenos hijos de barrio.

Esta historia acaba bien. ■  
M. V. M.

