

El papel de Joan Fuster en la recuperación de la cultura catalana a través de la Nova Cançó

Xavier Hernández-i-García
xavier.hernandez@uv.es

INTRODUCCIÓN

El pasado 2022 se cumplieron cien años del nacimiento del escritor valenciano Joan Fuster i Ortells. Para celebrarlo, los principales territorios de habla catalana –Cataluña, las Islas Baleares y el País Valenciano– se coordinaron para declarar oficialmente el año Fuster y organizar –junto con diversos organismos culturales– múltiples actos, jornadas, congresos, conferencias, exposiciones y demás conmemoraciones. Este hecho excepcional –y sin precedentes hasta el momento en los Países Catalanes– nos puede dar una idea de la atención y la influencia que cosechó el intelectual de Sueca en el último siglo. A Fuster no solo se le reconoce su calidad erudita y literaria, sino también –y, a menudo, sobre todo– su papel como ideólogo y defensor de una lengua y una cultura perseguidas y minorizadas.

En el presente artículo, sin embargo, nos centraremos en su papel como activista, que renunció a su faceta de intelectual puro para comprometerse por la supervivencia y la normalización cultural del catalán durante la dictadura franquista y la Transición. Concretamente, estudiaremos su implicación decisiva en el movimiento musical y poético de la Nova Cançó catalana, que nace en 1959 como una iniciativa prácticamente clandestina y contracultural. Sus principales cantantes –entre los que se cuentan voces como Joan Manuel Serrat, Raimon, Maria del Mar Bonet o Lluís Llach– pretendían expresarse libremente en una lengua

* Quiero hacer constar que este artículo se ha beneficiado de la ayuda para la contratación de personal investigador en formación de carácter predoctoral del Vicerectorat d'Investigació de la Universitat de València y de la subvención a Grups d'investigació consolidats de la Direcció General de Ciència i Investigació de la Generalitat Valenciana CIAICO/2021/143 para el proyecto «Les relacions hipertextuals en la literatura catalana (1939-1983)».

prohibida por el régimen de Franco y, al mismo tiempo, reivindicar unos ideales democráticos y progresistas. Su triunfo, probablemente, sería inexplicable sin la ayuda y el magisterio de los principales intelectuales catalanes de su tiempo, como Joan Fuster o el recientemente fallecido Josep Maria Espinàs.

UN INTELLECTUAL COMPROMETIDO

Aunque aún se conserva el prejuicio de que casi nunca salía de su casa de Sueca, Fuster jamás fue un escritor encerrado en su torre de marfil. Durante el franquismo conocía perfectamente la conflictividad que había en las calles y los movimientos contrarios al régimen que allí se gestaban (SIMBOR, 2012: 31). En una carta de 1962 a su amigo el periodista y político Vicent Ventura, expresaba su imposibilidad de mantenerse al margen de las reivindicaciones políticas para dedicarse a sus tareas como erudito:

A pesar de tota la meua apariència d'intel·lectual pur, també estic tocat del mal celtibèric d'arreglar el país. Massa que ho saps. Tant, que ja comence a estar una mica fart que la clientela em considere més «polític» que «literat» [...] he hagut de fer tots els paperets de l'auca: des d'adoctrinar criatures a parlamentar amb «jerifaltes», des d'escriure pamflets a *Nosaltres, els valencians* (FUSTER, 2003a: 73).

Precisamente, en 1962 publicaba su obra más célebre, *Nosaltres, els valencians*, donde afirmaba: «No tinc altra autoritat que aquesta: la d'haver-me apassionat, fins a l'obsessió, per la vida i el destí del meu poble. Potser és l'única passió noble que reconec en mi» (FUSTER, [1962] 2005b: 21). La publicación, el mismo año, de *El País Valenciano*, entre otros factores, supondría su exclusión como colaborador de la prensa valenciana, que empezó a considerarlo como un elemento peligroso para la opinión pública. El siguiente año, sin embargo, el ensayista reafirmaba su compromiso con su país, en una carta a Santiago Bru en la que sostenía que nunca se le podría negar «la passió pel país i la dedicació –literària i no literària– a 'intentar arreglar-lo'» (FUSTER, 2006: 271). Al fin y al cabo, como destaca Cano Mateu (2022: 49-50), el posicionamiento del escritor de Sueca se inscribe en la línea de los intelectuales comprometidos del siglo XX como Émile Zola, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Arthur Miller o Günter Grass, que no podían mantenerse neutrales o al margen de lo que sucedía en el mundo.

Por otro lado, Fuster nunca se erigió como líder o activista político, sino que siempre reclamó para sí mismo una posición de autoridad intelectual: «No tinc la menor pretensió de passar pel que no soc, i el fet de no tenir 'seguidors' ni de ser 'líder', sinó simplement allò que diuen 'una autoritat moral', em fa més còmodes les operacions» (FUSTER, 2003a: 73). Con el objetivo de despertar a una sociedad sometida y anestesiada por el régimen franquista, renunciaba frecuentemente al tiempo que le era tan preciado para la lectura y la escritura. Su conocida casa

en el número 10 de la calle de Sant Josep –que ahora alberga el Espai Fuster– se convirtió en una especie de universidad alternativa donde actuaba de maestro y mentor de escritores, artistas, estudiantes y activistas. En su correspondencia con Joaquim Maluquer, Fuster admitía que, en 1966, recibía en su casa una media de cuatro visitas al día y de cinco personas por visita (FUSTER, 2005a: 228). Esta afluencia de peregrinaciones no dejaba de aumentar y de distraerlo de su profesión de escritor. Aun así, Fuster no se quejaba, porque formaba parte de su trabajo «no remunerable» como «pare de la pàtria»: «Cada dia rebo més visites i cartes: em distreuen del treball, però val la pena. Al capdavall soc una mena de vicari de parròquia, i he de pronunciar homilies, escoltar confessions, donar consells, etc. En la mesura que això és efectiu, no me'n planyo» (FUSTER, 2005a: 32).

Aparte de estas tertulias y consejos, el intelectual de Sueca también colaboraba con la causa cultural catalana redactando textos y parlamentos para diversos encuentros nacionalistas; prologando las exposiciones de artistas plásticos como Andreu Alfaro, Antoni Miró o Antoni Tàpies; pronunciando conferencias o discursos en actos como la entrega de los Premis Octubre; formando parte de entidades como Òmnium Cultural o Acció Cultural; y participando como jurado en diversos premios literarios, como el Premi Sant Jordi, el Carles Riba o el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. Así mismo, se involucró en varios proyectos a favor de la recuperación del catalán. En 1968, formó parte del grupo responsable de la creación de una escuela en catalán pedagógicamente avanzada, Tramuntana, para el funcionamiento de la cual tuvo que poner dinero de su propio bolsillo, pese a que su situación económica no era precisamente aventajada. Siendo agnóstico, se embarcó en un par de campañas, en 1964 y en 1968, para que la Iglesia usase el catalán en la liturgia en las comarcas catalanohablantes del País Valenciano. Con todo, el culmen de su implicación política seguramente fue su participación en el proyecto de redacción de un estatuto de autonomía para el País Valenciano durante los años 1975 y 1976, a las puertas de la Transición. El Estatut d'Elx, que tuvo una amplia difusión pública, fue bandeado por las fuerzas políticas ganadoras de las elecciones, que redactaron un texto significativamente alejado de este en 1982. Como afirma Simbor (2012: 45), no hay prueba más triste, pero más diáfana, del éxito de su compromiso político que los dos atentados con bomba que sufrió en su casa, en 1978 y en 1981, y que, afortunadamente, no llegaron a provocarle daños personales.

LA NOVA CANÇÓ

Para Vázquez Montalbán (1969: 13), la Nova Cançó se convirtió en el fenómeno cultural más importante para la cultura catalana en cuatrocientos años. Puede que se trate de una exageración, pero refleja adecuadamente lo que representó, para la sociedad de los Países Catalanes, el recuento con la cultura propia y el despertar

repentino de una consciencia nacional. La Cançó se forjó desde la protesta y la reivindicación: los cantantes actuaban como la voz de una colectividad oprimida por una dictadura que aniquilaba cualquier iniciativa crítica y cualquier proyecto que no se vehiculara en castellano. Así pues, no se aspiraba solo a conservar una lengua y una cultura, y a normalizar su uso y su presencia pública, sino también a construir un país más libre y una sociedad más justa y solidaria. Esta perspectiva política proporcionó a la Cançó una acogida masiva, incluso más grande que la que habían tenido sus referentes de la *chanson* francesa y el *folk* de los Estados Unidos. La Cançó se desplegó, por lo tanto, en tres dimensiones: cultural, cívica y política. La primera supuso la actualización estética e ideológica del folklore tradicional y la recuperación y divulgación de los escritores clásicos y contemporáneos a través de la musicalización de sus poemas. La segunda, la dignificación y normalización del catalán, en un momento de marginación y persecución. Y la tercera, la lucha contra la dictadura y el compromiso con la nación. Sin embargo, por encima de todo, la Nova Cançó encarnaba la voluntad de supervivencia de un pueblo, lo cual suscitó la simpatía y el apoyo de escritores e intelectuales, fascinados por las inmensas posibilidades del movimiento y, en particular, de su repercusión multitudinaria (ASSOCIACIÓ JOAN FUSTER, 1996: 5-6).

Fuster fue uno de los primeros eruditos en entusiasmarse por la Nova Cançó, a la cual dedicó, a lo largo de su vida, más de 200 de las aproximadamente 17.000 páginas que conforman el corpus de su obra. Pocas, en el contexto de su extensa producción, pero muchas dentro de la bibliografía disponible aún sobre el fenómeno (PLANAS, 2012: 23). Para el ensayista, ninguna otra manifestación de la cultura autóctona ofrecía unas perspectivas tan interesantes, ya que la literatura era consumida por sectores muy minoritarios y los medios de comunicación en catalán eran prácticamente clandestinos y tenían una incidencia marginal. En cambio, la música podía llegar a ser un medio de masas y una herramienta extraordinaria de creación de conciencia política (PLANAS, 2012: 24). Los cantautores llegaban a un público culto, pero también a los más diversos estratos sociales, llenando paraninfos universitarios, teatros, plazas de toros y campos de fútbol. Y no solo dentro de las fronteras españolas, también en el extranjero, donde realizaban extensas giras en que actuaban como embajadores de una nación oprimida. En 1981, Fuster reflexionaba sobre la importancia que había tenido la decisión de estos cantautores de cantar en su lengua propia:

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 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 sector de la 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 (FUSTER, 1996: 36-37).

En este mismo texto, el intelectual de Sueca reflexionaba sobre la importancia que había tenido el invento y la divulgación del tocadiscos para la lengua catalana, ya que había permitido la grabación de canciones, monólogos y cuentos infantiles que consumía habitualmente gran parte de la población. Aun así, sin la aparición de personalidades tan decisivas como el cantante de Xàtiva Raimon, este medio nunca habría logrado un nivel tan amplio de penetración lingüística y cultural en todos los ámbitos.

RAIMON

En 1959, Fuster escuchaba cantar a Raimon por primera vez en el bar Casa Pedro de València y dejaba por escrito sus impresiones, que se publicarían en la contracubierta del disco de debut de Raimon de 1963. Desde un primer momento, el ensayista se mostró sorprendido por la energía que emanaba la voz del cantante, que utilizaba el catalán de una manera novedosa y moderna. Raimon se presentaba como una gran oportunidad para incitar a la revuelta contra el régimen:

Recordo la primera vegada que vaig sentir-lo. Fou en una taverna de València, entre amics, vi i literatura: Raimon va cantar-nos «Al vent», i a tots en semblà que també descobríem una clara energia possible, vinguda del fons de la terra o d'un oblidat racó del temps. Raimon cantava perquè sí, i no ho sabia. Nosaltres, en canvi, sorpresos, hi trobàvem l'idioma que es rejoventia, més familiar que mai, vibrat en inflexions noves i elàstiques. No estàvem acostumats a escoltar aquesta mena de cançons en la llengua de cada dia. A Barcelona hi havia qui intentava una cosa per l'estil. Raimon i nosaltres ho desconeixíem. «Al vent» era una pura inesperada espontaneïtat, i això, ingènuament, ens meravellà. Aquell vespre pensàrem que havíem guanyat una petita batalla (FUSTER, 1996: 11).

El mismo año en que Fuster descubría a Raimon, también pedía a su amigo Joaquim Maluquer que le enviara, desde Barcelona, un disco de canciones «d'aquelles que es diuen modernes» (FUSTER, 2004: 158) del cantante catalán Josep Guardiola. Paralelamente, el colectivo embrionario de cantautores Els Setze Jutges empezaba sus primeras actuaciones en domicilios particulares de la burguesía catalanista de la ciudad condal. No sería hasta el 19 de diciembre de 1961 cuando interpretarían su primer recital en el Centro de Influencia Católica

Femenina de Barcelona, un concierto que se ha considerado el punto de partida de la Nova Cançó (PLANAS, 2012: 25).

Els Setze Jutges y Raimon coincidieron por primera vez diez meses después, el 21 de octubre de 1962, en el III Aplec de la Joventut del País València, al cual también acudió Fuster, que relató su experiencia al escritor Albert Manent: «Ahir, a Castelló de la Plana, vaig tenir ocasió de sentir les cançons dels Setze Jutges. Cantaven unes lletres sensacionals! Els nostres amics que van a la caça de la poesia social¹ haurien d'acudir-hi» (FUSTER, 2010: 293 n. 1). La presentación de Raimon al público barcelonés no se hizo esperar más que dos meses y Fuster, confiando en el talento del joven músico de 22 años, le sufragó el billete de tren. Además, al año siguiente, decidió acompañarlo para avalarlo delante de la discográfica Edigsa, que produciría su primer disco, *Raimon canta les seves cançons*. El disco fue un éxito de ventas: más de 40.000 copias, una cantidad astronómica, no solamente porque todas las canciones fueran en catalán –lengua proscrita por la dictadura–, sino también porque en muchos hogares aún no era frecuente la presencia de un tocadiscos. Conviene destacar que este primer trabajo de Raimon incluía una canción que se convertiría en un himno de la lucha antifranquista: «Al vent».

El rápido éxito del cantautor le permitió participar, el mismo año, en el Festival de la Cançó del Mediterrani, el cual ganó por primera vez una canción en catalán, «Se'n va anar», que interpretó junto a la cantante Salomé. La repercusión internacional del evento supuso el inicio de las giras internacionales de Raimon, que en 1966 ya actuaba en el Olympia de París. Para Fuster, la aparición del cantautor en el movimiento musical había sido decisiva desde el primer día:

Ha tingut un gran èxit, de més a més –cosa també importantíssima a destacar–, no solament –com sempre passa, clar, en aquestes coses– a la Catalunya estricta, sinó també al País Valencià, a les Balears i al Rosselló. Més encara, Raimon ha tingut la gran bondat, la gran sort, la gran habilitat de transcendir les fronteres lingüístiques sense abdicar l'idioma. Raimon ha cantat a París, a Sant Sebastià, a Madrid, Cuba, on siga, a tot arreu ha cantat en català i en les seues cançons anava no sols la inquietud pròpiament i estrictament personal des del punt de vista social i polític, sinó, de més a més, el fet lingüístic català en si, que s'ha posat davant dels nassos de la gent de fora de la catalana i els ha fet veure i suscitar inquietuds, preocupacions, curiositat, cosa que ha servit per a internacionalitzar una mica el nostre cas; no tant com caldria, però almenys sí en bona part (FUSTER, 2003b: 103-104).

Gracias a los triunfos de Raimon y de los otros cantautores, la Nova Cançó adquirió una dimensión social importantísima y sirvió de referente para otras «nuevas canciones» como la vasca, la castellana, la gallega, la occitana y la andaluza. Un buen ejemplo es el artículo que Fuster escribe en 1964 para *La voz de Galicia*

1. Fuster se refiere a la etiqueta «poesía social» acuñada por Josep Maria Castellet y Joaquim Molas en su conocida antología *Poesia catalana del segle XX*.

titulado «Grito y poesía de Raimon». En este, el escritor presenta al cantante como una excepción dentro de la música hecha para las masas. Las canciones de Raimon no son «tonterías acarameladas o picarescas, onomatopeyas huecas, borborismos sentimentales», sino «fragmentos de poesía verdadera, que sobre el rasgueo trepidante o sereno de la guitarra, y encarnados en una garganta joven, saltan a la calle y obtienen una audiencia que el libro nunca alcanzará» (FUSTER, 1964b). Para tratar de explicar el fenómeno de Raimon, Fuster traduce algunas de sus letras al castellano y explica que la música del cantautor de Xàtiva, si bien interpela sobre todo a los catalanohablantes, también puede emocionar a todo el mundo:

«Raimon» va més allà, y de su guitarra y de su garganta –música y letra– «sale» el grito de una rebeldía virgen, inocente, y por eso mismo, despiadada. «Grito»: el hecho mismo de su forma estentórea potencia el alcance de su intención. No «grita» quien quiere, sino quien puede. Y «Raimon» «grita». ¿Qué? Traduzco –traduzco del catalán de los valencianos–: «¡No, yo digo no, digamos no, nosotros no somos de este mundo!». Ese «mundo» es el mundo del miedo, de la sangre, del hambre, de la opresión.

A esa sociedad que atemoriza, que mata o tortura, que explota, que coarta la libertad, «Raimon» opone un no: un «¡no!» enérgico y expeditivo. Su poesía, en definitiva, no es solo poesía: es incitación, remordimiento, desafío, esperanza, voluntad. [...] Poesía en la calle. Con un grito como subrayado (FUSTER, 1964b).

Pese a la juventud de Raimon –en 1964 solo tenía 24 años–, Fuster recibe el encargo de la editorial Alcides de redactar su biografía. En el prólogo, el intelectual de Sueca justifica su escritura por la transcendencia de Raimon en la actualidad nacional. De no ser por esta, dedicarle un libro no entraría en sus «eixutes i cansades capacitats literàries» (FUSTER, 1964a: 59-60). Esta transcendencia, sin embargo, va ligada a la realidad lingüística del catalán y a la difusión de una identidad nacional, Raimon «ha realitzat, realitza i sobretot pot realitzar una extraordinària tasca de consolidació idiomàtica i presa de consciència». Su origen valenciano permite una vertebración cultural y lingüística esperanzadora desde la periferia, como afirma en la versión no censurada de 1988:

I que Raimon hagi sortit de Xàtiva, com qui diu al costat de Sueca, per disparar la seva veu als quatre punts cardinals del «país» –dels «països»–, de Perpinyà a Elx, de Lleida a Mallorca, és per a mi una joia –esperança, fe– confortadora. Des de l'entranya del poble valencià, i per a tots els catalans, Raimon ha cantat, canta i cantarà... Escoltem-lo (FUSTER, 1988: 83).

Conviene destacar que Raimon llama la atención de Fuster y de la editorial sobre todo por quien puede llegar a ser (ESTEVE, 2018: 117). El ensayista no lo esconde en ningún momento: «per tot el que ell pot fer i significar, no convenia, ni convé, que el seu destí sigui la *boîte* elegant o els *variétés* de transhumància perpètua. [...] Raimon ha de ser tota una altra cosa. Una cosa difícil, àrdua, d'espinesca estabilitat» (FUSTER, 1964a: 43).

Por otro lado, Fuster crea el mito de Raimon, que hace que algunos críticos musicales lo comparen con Bob Dylan (ARAGÜEZ, 2006: 87) y, al mismo tiempo, es el primer autor en resaltar su personalidad artística y la calidad de su poesía –como más tarde harían escritores como Josep Pla o Salvador Espriu–. Es precisamente Fuster quien puso en contacto a este último con el cantante para que Raimon pudiera musicalizar sus poemas. El resultado fue su segundo disco, *Cançons de la roda del temps* (1966), íntegramente dedicado a los versos de Espriu. Desde el exilio en México, en 1967, el escritor Vicenç Riera Llorca agradecía a Fuster su papel en la trayectoria del cantautor.

Cada vegada que llegeixo alguna cosa sobre Raimon penso en el molt que se't deu, només pel cas de Raimon. (El que se't deu per altres coses ja està degudament acreditat.) És possible que sense la teva intervenció, Raimon no fora res o fora un cantant en llengua castellana. Amb el teu encarrilament resulta que Raimon ha fet més catalanisme –o més catalanitat– que molts polítics junts (FUSTER, 1993: 433).

Raimon sería plenamente reconocido como escritor y poeta en 2014 con el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. Un premio otorgado a muy pocos valencianos –entre los cuales se encuentra el propio Fuster, galardonado en 1975– y nunca antes recibido por un músico.

ENTRE CANTAUTORES

Fuster no solo avaló a Raimon delante de la discográfica Edigsa, sino que también colaboró con esta, y con su rival Concèntrica, para publicar las grabaciones de los cantautores y grupos que cantaban en catalán durante los años sesenta. Su buena relación con estos artistas le llevó a escribir textos introductorios para muchos de sus discos: *País Valencià. Cançons tradicionals* (1966) de Maria del Carme Girau, *No volem esperar com abans* (1967) de Marian Albero, *Amor d'amo* (1968) de Fèlix Estop, *Gola Seca* (1969) y *Salvat-Papasseit* (1975) de Ovidi Montllor, *Cançó popular. País Valencià* (1975) de Al Tall, *Darrer diumenge d'octubre. La muixeranga* (1977) de Al Tall-Joan Blasco, *Miralls* (1978) de Carles Barranco y *Som* (1981) de Lluís el Sifoner. Por otra parte, fue requerido por Ovidi Montllor y Lluís Llach para escribir el prólogo de sus libros homónimos *Poemes i cançons*, publicados en 1978 y en 1979, respectivamente². Estos textos que, a menudo, se ubicaban en la contracubierta, en el interior de la carpeta o directamente en la portada del disco –es el caso de *Miralls* (1978) de Carles Barranco– servían como carta de presentación del artista, que venía recomendado por un intelectual de referencia. En otros casos,

2. Todos estos escritos se recopilaron en el volumen *Notes per a la cançó* (ASSOCIACIÓ JOAN FUSTER, 1996), del cual extraigo la mayor parte de las citaciones siguientes.

como el de Maria del Carme Girau, la implicación de Fuster era tal que se ofreció a corregir las letras de las canciones, eligió temas populares para que los interpretara e incluso buscó un musicólogo para que le hiciera las partituras (XAMBÓ, 2012: 43). Aunque no tenía mucho dinero, su labor de promotor llegó hasta el punto de sufragar los gastos de alguna actuación deficitaria. Es el caso del concierto que el cantautor Quico Pi de la Serra hizo en Sueca, al cual Fuster ni siquiera pudo asistir (SIMBOR, 2012: 38).

LA RESPUESTA DEL RÉGIMEN

El régimen franquista no tardó en intentar controlar el movimiento de los cantautores, prohibiendo conciertos, controlando policialmente los que se autorizaban, imponiendo una censura estricta sobre las letras y los parlamentos, y multando a los artistas y organizadores. Cada vez que se programaba un recital, habían de presentarse las letras al Gobierno Civil, el cual seguía unos criterios arbitrarios a la hora de aplicar la censura. Para burlarla, a menudo los cantantes preparaban diferentes letras para una misma canción (XAMBÓ, 2012: 37). En 1981, en el recopilatorio *Totes les cançons* de Raimon, Fuster reflexionaba en un largo prólogo sobre las condiciones en las cuales se desarrolló la Nova Cançó y el papel que tuvo la represión franquista:

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'«esquerres». 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 a major inri, tothom procura no parlar-ne (FUSTER, 1996: 35-36).

Para Fuster, los ataques contra los cantautores se debían a un intento, por parte de las fuerzas de la dictadura, de «castrar» la lengua y la cultura catalanas en su totalidad y no dejar que se recuperaran ni siquiera a través de la música. Sin embargo, según el intelectual de Sueca, lo más grave del asunto fue que estos censores se hicieron pasar por demócratas durante la Transición e intentaron seguir con sus políticas represoras hacia el catalanismo. Por otro lado, los políticos de izquierdas y catalanistas, que habían sido afines a la Nova Cançó durante la dictadura, empezaron a atacarla también, negándole su valor estético y dejando de programar

a los cantautores. Esto perjudicó gravemente a los artistas más comprometidos, como Ovidi Montllor, que a partir de 1975 tuvo muchos problemas para actuar y grabar discos, pese a que había tenido éxito incluso internacionalmente. Fuster lo denunciaba en su prólogo a *Poemes i cançons* (1978):

El treball d'Ovidi Montllor, en el mapa de la «cançó» té unes característiques netes, personalíssimes, vivament implantades en l'amarga realitat que hem viscut i que encara suportem. ¿Seria admiració o, més aviat, gratitud? Perquè ell, i els qui com ell van assumir «cantant» les nostres reivindicacions col·lectives més urgents, van establir uns contactes amb el poble que ni els intel·lectuals ni els polítics tenien al seu abast. Avui, vista amb una perspectiva «ja» «històrica», la «cançó» se'ns presenta com una de les eficàcies «preparatòries» més vàlides que puguem computar. No veig que els beneficiaris d'aquella lenta, contradictòria i il·lusionada gestació de la poca o molta «democràcia», de la minsa «autonomia», actuals, els hagin fet justícia. Fins i tot sembla que tendeixen a oblidar-se'n (FUSTER, 1996: 49).

El año siguiente, en las páginas del libro homónimo de Lluís Llach, el ensayista se expresaba con un lenguaje más contundente, posiblemente causado por su desengaño con la Transición que, a su parecer, se había quedado corta en su pretensión de democratizar el estado y de dotar de autonomía suficiente a los países con una lengua y una cultura propias. Fuster (1996: 55) recordaba que, durante mucho tiempo, los recitales suplían los mítines que los políticos no podían, o no sabían, intentar y que los cantautores eran mucho más revolucionarios que cualquiera de los políticos que los sucedieron:

Ara i ací, pràcticament ningú no parla de «revolució»: l'esquerra oficial és d'una social-democràcia que fa fàstic. És una esquerra «consentidora»: potser còmplice. Perquè, per tímidesa, per por, per tàctica, o –m'ho temo– per mera ignorància, la nostra «esquerra» ha abandonat els postulats revolucionaris. Parlo dels polítics. Els cantants, els cantants de «la Cançó», aquells qui no han claudicat i són lúcids, han comprès que les revolucions no es fan amb cançonetes, però que les cançonetes ajuden a fer revolucions [...]. Avui la xerrameca idiota dels polítics –¿en coneixeu algun que digui alguna cosa sensata?– és deliberadament antirevolucionària... En el seu àmbit natural, «la Cançó» s'ha trobat desassistida per l'infame joc petitburgès a què s'apunten tots els partits amb possibilitat d'èxit en les urnes. Sembla, jutjant per quantitats electorals, que, als Països Catalans, la Dreta, o les dretes, hi predominen. De vegades, la Dreta es fa passar per socialista [...] No ens ha de sorprendre que la merdeta política vigent, als Països Catalans, tendeixi a prescindir de «la Cançó». La posa en evidència. I és evident que «la Cançó», que no és simplement «cantar en català», es fa incòmoda al *pasteleo* amistós de tots els partits. O de quasi tots (FUSTER, 1996: 56-57).

La cohesión lingüística y cultural del catalán, que ejemplificaban los cantantes de los diversos territorios que formaban el movimiento, también representaba una amenaza para el nuevo orden político, que pretendía acabar con la noción

de los Países Catalanes a través de la creación de comunidades autónomas independientes. Algunas formaciones de derecha y ultraderecha, herederas del franquismo, crearon y alentaron la división lingüística ficticia entre el catalán y el valenciano, y fueron responsables, más o menos directos, de los atentados con bomba que sufrieron intelectuales y lingüistas como Manuel Sanchis Guarner o el propio Fuster.

La «cançó», finalment, ha trencat els prejudicis ancestrals, i una transfusió de fonètiques i de lèxic, de Salses a Guardamar i de Fraga a Maó, ha pogut consumir-se positivament gràcies als cantants i als seus discos. Això no ho sabran valorar mai els sàtrapes de la política i de la cultura «oficials»: sàtrapes o sapastres. Però ja es fotran. Aquells «Països Catalans» de què ningú no vol sentir parlar últimament no són res més que això: L'Ovidi que canta amb la seva arrel d'Alcoi. O Raimon. O la Maria del Mar. I tots els altres (FUSTER, 1996: 50).

Del mismo modo, se empezaron a propugnar polémicas inútiles con el objetivo de poner en cuestión la calidad artística de la Nova Cançó, a la cual se le negaba su calidad literaria y musical, con la excusa de que un arte comprometido no podía tener un valor estético. Después de la muerte de Franco, se argüía que los cantautores ya habían cumplido su función histórica y que ya no eran necesarios (PLANAS, 2012: 26). El intelectual de Sueca, sin embargo, en los años ochenta, seguía defendiendo la relevancia y la necesidad del discurso político en la canción.

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 en alerta respecte a vel·leitats tenebroses [...]. 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 socials que és alhora el mateix i diferent [...]. 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 (FUSTER, 1996: 33).

Asimismo, Fuster siempre defendió el valor artístico de los cantantes, independientemente de su mensaje político, sobre todo, como ya hemos visto, el de Raimon: «[...] Raimon és un gran artista. De fet, l'eficàcia de les seves cançons, tan profunda, seria inconcebible si les cançons no fossin 'bones', és a dir, si no

emanessin d'una personalitat "artística" singularment robusta. Convé tenir-ho ben present» (FUSTER, 1996: 15). Además, en varios de sus escritos, el ensayista destaca el valor cultural de los cantautores a la hora de recuperar a los poetas catalanes clásicos –como Àusias March–, pero también a los contemporáneos –como Joan Salvat-Papasseit o Salvador Espriu–, de la misma manera que los cantantes franceses –como Leo Ferré o Georges Brassens– habían recuperado y popularizado a sus referentes literarios.

De hecho, Fuster temía que los cantautores fueran incluso demasiado «culturalistas» y que, en su pretensión artística, dejaran de gustar a todo tipo de público. Por eso, abogaba también por los cantantes que hacían canciones sencillas –fáciles de comprender y de aprender–, ya que para normalizar la lengua catalana era necesario disponer de todo tipo de producciones. Así lo expresaba ya en 1968, en un disco de Fèlix Estop, en el que se lamentaba de que las canciones más populares seguían siendo en castellano, o en inglés, incluso entre el público catalanohablante:

Cada cançó té el seu destí, sens dubte. I les cançons que s'inventa i que canta Fèlix Estop en tenen previst un de ben clar: la popularitat més ingènua i automàtica. Aquest xicot de Castelló de la Plana ens arriba ara amb la proposta d'unes melodies fàcils –¡facilíssimes!– i d'unes lletres emotivament senzilles. Les unes i les altres se'ns fan familiars en el mateix moment d'escoltar-les. [...] El resultat, però, és vàlid: vull dir, «útil». Paraules i música, desproveïdes de petulància, elementals i directes, busquen allò que, en definitiva, havien de buscar: ser apreses i repetides. [...] Entre les moltes funcions que la «nova cançó» pot acomplir, n'hi ha una de bàsica: la d'ajudar-nos a cantar als qui no som cantants. [...] Ara com ara, no sempre el repertori immediat és «nostre»: la «nova cançó» –la *cosí detta* «nova cançó» més o menys original de manufactura– sol ser una cançó per a «auditoris», i no pas per al consum vulgar quotidià d'oficinistes, de minyones o de pintors, notaris i intel·lectuals a l'hora d'afaitar-se o de sotmetre's a la dutxa. El «taral·là» espontani acostuma a tenir llengua, procedència i intencions forasteres, perquè els recorts locals en desdenyen la servitud: els manobres de la «nova cançó», guitarra en mà, sembla que aspirin al Premi Nobel, d'entrada (FUSTER, 1996: 20-21).

Así pues, Fuster no solo apoyó a los cantautores con un discurso «político», sino también a aquellos que hablaban de todo tipo de temas o que recuperaban el folklore tradicional, como ya hemos visto en el caso de Maria del Carme Girau. En ese sentido, aplaudió la creación del grupo Al Tall, que tenía como objetivo recuperar las canciones tradicionales que el pueblo había olvidado o perdido:

Crec que la presencia del grup «Al Tall» en el mercat discogràfic català pot tenir una significació particularment interessant. Hi vol aportar la temptativa de formalitzar una modalitat de «folk» a través de la qual, d'alguna manera, es rescate una mica de tradició viva valenciana, i, alhora, n'aprofita l'estil o l'estímul per a un ús renovat i actual [...]. La gent d'«Al Tall», però, aspira a plantejar-se-la des d'una decisió il·lusionada de «retornar al poble» allò que el poble va oblidant i que, tanmateix, conserva suggestions instintives directíssimes (FUSTER, 1996: 23).

Del mismo modo, apostó por cantantes y grupos que practicaban la sátira humorística y disfrutaban de un gran predicamento entre el público general, como los catalanes La Trinca o los valencianos Els Pavesos. Fuster los asemejaba a aquellos escritores de comedias y sainetes, como Serafí Pitarra o Eduard Escalante, que habían mantenido viva la lengua catalana en sus momentos más difíciles sin grandes refinamientos literarios.

El fenomen «Pavesos» ha despertat tota mena de reaccions: des de l'entusiasme quasi incondicional fins al desdeny més olímpic, passant per la indulgència somrient. De fet, havia de ser així. Perquè el problema que plantegen en tant que «cançó» difícilment podríem assumir-lo en una sola perspectiva –l'estètica, per exemple, o la política–, i resulta ben lògica la discrepància en els judicis. Però també hi ha una altra cosa indiscutible: el seu èxit popular, tan ampli. ¿Potser a causa d'aquell «populisme» primari i divertit que orienta i impregna el seu treball, el seu estil, la seua mateixa presència física? Jo no diria que no. Els «Pavesos» han sabut connectar amb una vena de tradició jocunda, vulgar de cap a cap, que anava perdent-se entre la nostra gent, i l'han revitalitzada a un nivell inèdit. No s'han proposat exhumar cap «folklore» insigne, sinó rescatar, per a un públic nou –un públic ja «destradicionalitzat»–, unes quantes cançons del segle passat o de la primèria de l'actual, en les quals juga el seu joc el sarcasme o el simple humor incoherent d'unes generacions que tampoc no es mamaven el dit. Això, els «Pavesos», només podien intentar-ho a través d'un mecanisme de paròdia, histriònic, o de «distanciament», per dir-ho amb una paraula més solemne (FUSTER, 1996: 28).

CONCLUSIONES

Pese al declive que experimentó la Nova Cançó en los años ochenta, cuando desaparecieron las discográficas Edigsa y Concèntrica, la música en catalán subsistió y experimentó un *revival* en los noventa y a principios de los dos mil, que persiste en la actualidad. Grupos como los valencianos Obrint Pas (1993-2014) recuperaron el discurso político y tomaron como referentes directos a los cantautores de la Nova Cançó, e incluso a Fuster, al cual homenajearon en la canción «Fuster 82/02». El mensaje y el éxito internacional de Obrint Pas, que realizó giras por toda Europa, Sudamérica y Japón, inspiró la creación de otras formaciones que, con una ideología muy similar, llenaban estadios dentro y fuera de nuestras fronteras, como La Gossa Sorda o Zoo –que continúan en activo y el pasado diciembre agotaron localidades tanto en el Palau Sant Jordi de Barcelona como en el WiZink Center de Madrid–.

Por otro lado, cada vez son más abundantes los grupos y cantantes, como Pep Gimeno *Botifarra* o Marala, que conforman su carrera musical a través de la recuperación y la actualización del folklore catalán, continuando el trabajo de formaciones como Al Tall. Además, cabe destacar que, desde 2008, se ha producido una

eclosión de grupos que cantan canciones *pop* en catalán sin ningún tipo de mensaje político, pero que triunfan también internacionalmente, como los catalanes Manel, que en su último disco hacían referencia, precisamente, a las canciones de Maria del Mar Bonet y Lluís Llach.

Podemos afirmar, por consiguiente, que la Nova Cançó marcó un antes y un después que ha permitido que la música en catalán continúe funcionando en la actualidad. Del mismo modo, puede que, sin este movimiento, la lengua catalana –que se encuentra en un evidente proceso de retroceso– aún estuviera más en peligro, y que su cultura no se hubiera recuperado de ningún modo de la persecución ejercida por el régimen dictatorial.

El trabajo, a veces prácticamente clandestino, que numerosos intelectuales llevaron a cabo para la creación de una subcultura catalana –que algún día pudiera ser de masas– depositó sus grandes esperanzas en la Nova Cançó. Joan Fuster, desde Sueca, contribuyó enormemente al movimiento musical y supo orientar a muchos de sus cantantes para que aprovecharan al máximo sus capacidades artísticas dentro de los límites que imponía el régimen dictatorial. Por este motivo, sería injusto caer en la trampa que redujo la Nova Cançó solamente a su significación política o suponer que los escritos de Fuster son unos simples papeles circunstanciales, propagandísticos o patrióticos. Como hemos podido observar, son mucho más que eso y nos muestran reflexiones de altura sobre una época y sobre las posibilidades de resistencia antifranquista que se presentaron para el catalanismo.

Fuster interpretó a la perfección la función social de la Nova Cançó, su oportunidad histórica y su interés artístico. Por consiguiente, jugó un papel clave en su formación ideológica. No en vano, el éxito de los cantautores le permitía hacer realidad las teorías políticas que defendía en sus libros. La canción, sobre todo la que provenía del País Valenciano –con representantes como Raimon y Ovidi Montllor–, incorporaba radicalmente el pensamiento fusteriano, su visión esperanzada y progresista de los Países Catalanes, y su intención de recuperar y cohesionar la lengua desde la periferia. Al final, el escritor comprometido defendía la misma libertad que cantaba Raimon en sus canciones, «la lluita de classes i l'esforç per l'emancipació nacional». Y se preguntaba «¿Quina llibertat fóra concebible, entre nosaltres o arreu del món, si oblidàvem aquestes coordenades?». Preguntémoslo también nosotros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGÜEZ RUBIO, Carlos (2006): «La Nova Cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo», *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 5, pp. 81-97.
- ASSOCIACIÓ JOAN FUSTER (1996): *Notes per a la cançó*, Sueca, Associació Joan Fuster.

- CANO MATEU, J. Àngel (2022): *Joan Fuster i Serra d'Or. Els articles seriatos (1968-1984)*, València, PUV.
- ESTEVE, Anna (2018): «Des de la perifèria: la construcció d'un símbol a través de la biografia de Raimon, de Joan Fuster», *Zeitschrift für Katalanistik*, n.º 31, pp. 111-122.
- FUSTER, Joan (2010): *Correspondència*, 12. *Rafael Tasis, Joan Triadú, Antoni Comas, Albert Manent i Joaquim Molas, 2a part*, Ed. Josep-Vicent GARCIA I RAFFI, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- FUSTER, Joan (2006): *Correspondència*, 10. *Xavier Casp, Miquel Adlert, Santiago Bru i Vidal, 2a part*, Ed. Josep BALLESTER, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- FUSTER, Joan (2005a): *Correspondència*, 9. *Joaquim Maluquer, Miquel Adlert, Santiago Bru i Vidal, 1a part*, Ed. Josep BALLESTER, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- FUSTER, Joan (2005b): *Nosaltres, els valencians*, 1.ª ed. 1962, Barcelona, Edicions 62.
- FUSTER, Joan (2004): *Correspondència* 7. *Joaquim Maluquer i Sostre, 1a part*, Ed. Xavier FERRÉ I TRILL, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- FUSTER, Joan (2003a): *Correspondència* 6. *Vicent Ventura, Josep Garcia Richart*, Ed. Adolf Beltran, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- FUSTER, Joan (2003b): *De viva veu*, Ed. Isidre CRESPO, Catarroja/Barcelona/Palma, Afers.
- FUSTER, Joan (1996): *Notes per a la cançó*, Sueca, Associació Joan Fuster.
- FUSTER, Joan (1993): *Epistolari Joan Fuster – Vicenç Riera Llorca*, Eds. Josep FERRER I COSTA y Joan PUJADAS I MARQUÈS, Barcelona, Curial.
- FUSTER, Joan (1988): *Raimon*, Barcelona, La Magrana.
- FUSTER, Joan (1964a): *Raimon*, Barcelona, Alcides.
- FUSTER, Joan (1964b): «Grito y poesía de Raimon», *La voz de Galicia*, 10/7/1964.
- PLANAS, Xevi (2012): «Joan Fuster i la Nova Cançó», en Josep IBORRA et al.: *Joan Fuster i la música*, València, PUV, pp. 23-33.
- SIMBOR, Vicent (2012): *Joan Fuster: el projecte de normalització del circuit literari*, València, PUV.
- VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel (1969): *Antología de la «Nova Cançó» catalana*, Barcelona, Cultura Popular.
- XAMBÓ, Rafael (2012): «Fuster entre cantautors», en Josep IBORRA et al.: *Joan Fuster i la música*, València, PUV, pp. 35-54.

.....
XAVIER HERNÁNDEZ I GARCIA es graduado en Filología Catalana por la Universitat de València. Actualmente, prepara la tesis «Joan Fuster i la música: idees estètiques, metatextualitat i relacions intermedials» e investiga, principalment, sobre las relaciones intermediales entre música y literatura contemporánea.