

MACHADO POR SERRAT Y CORTEZ: DEL POEMA AL CANTO. (UNA VERSIÓN DE LA VERSIÓN)

Por *Marcela Romano*

La canción «de autor» española emergente en los '60 como modelo poético alternativo exhibe, en su misma factura, los estados de hibridación que atraviesan la mayor parte de los discursos culturales de la actualidad. Como gesto semiótico plural, se constituye en el cruce de tres sistemas: la literatura, el espectáculo y los medios de comunicación. En su naturaleza multifronte polemizan los paradigmas de oralidad y escritura, la premodernidad y la modernidad, las categorías de «culto», «popular», «masivo». Su relación con la literatura consagrada es, a un tiempo, de sumisión y de rechazo: se recuesta en ella en tanto modelo expresivo y repertorio a musicalizar, pero se aparta de sus circuitos tradicionales para volverla sonido, cuerpo, texto que salta del cenáculo a la calle, de la letra a la voz, del libro al disco. En este sentido, la puesta en música de poesía en lengua española constituye uno de los aspectos más interesantes del género, aspecto que lleva nuestra reflexión hacia problemas teóricos específicos en torno a la «traducción», en este caso, entre sistemas de modelización cultural diferentes¹.

En el vasto *corpus* producido a este respecto por la canción el panorama se presenta multiforme y desigual, y las temidas «concesiones» —o, lo que es lo mismo, la prostitución al *kitsch* o a la *midcult*²— aparecen, fatalmente, más de una vez. Por ello nos resulta conveniente, en el camino de indagación de este fenómeno, la elección de musicalizadores que a la vez sean, y no azarosamente, autores de sus propias letras. En la medida en que, claro está, sus letras también tengan algo

¹ Véanse para una profundización teórica de estas cuestiones nuestros trabajos: «En torno a una canción diversa», en *Revista del Ce.le.his.*, I, 1 (1991): 135-143, y «A voz en cuello. La canción de autor en el cruce de escritura y oralidad», en Laura SCARANO, Marcela ROMANO y Marta FERRARI, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española contemporánea*, Bs. As.: Biblos, 1994: 53-66.

² Esta categoría, mediadora entre los polos «alta» cultura/«Masscult», ha sido definida por Dwight McDonald como «un especial híbrido nacido de las relaciones contra natura de este último con la primera... [pues] posee las cualidades esenciales del Masscult —la fórmula, la reacción controlada, la falta de otro patrón de medida que no sea la popularidad— pero las esconde púdicamente tras una hoja de parra cultural...» (cfr. Dwight McDONALD, «Masscult y Midcult». Daniel BELL, Dwight McDONALD, Edward SHILS y OTROS, *La industria de la cultura*, Selección y prólogo de Valeriano Bozal, Madrid: Alberto Corazón, 1969: 107). En el mismo volumen, Clement Greenberg aplica el concepto de *kitsch* (en una de sus posibles acepciones) para referirse al mismo fenómeno: «El kitsch, usando como materia prima los simulacros deteriorados y academizados de la cultura genuina, acoge con todos los honores esta sensibilidad y la cultiva... [pero] es mecánico y funciona por medio de fórmulas... está hecho de experiencia mediata y de sensaciones falsas...». Y más adelante concluye, lapidariamente: «Si la vanguardia imita los procesos del arte, el kitsch... imita sus efectos» (cfr. Clement GREENBERG, «Vanguardia y kitsch», *Ibidem*, 203 y 209 respectivamente).

que decir de la poesía. En este sentido, Joan Manuel Serrat se ofrece como un autor paradigmático cuya escritura misma da cuenta de la novedad cualitativa ofrecida por la canción «de autor» ante la por demás saturada —y saturante— canción de «consumo». También lo es en su tarea como musicalizador, en la medida en que, creemos, parece respetar el impulso original de los textos sobre los cuales trabaja, reduciendo al mínimo —no totalmente— la tentación de la «vulgarización» en su acepción negativa.

En el presente trabajo nos detendremos, específicamente, en el álbum *Homenaje a Antonio Machado, poeta*, de 1969, y en los textos machadianos originales en éste incorporados, con la intención de detectar en ellos los índices de oralidad mediadores para su transcodificación en las letras serratianas. En esta tarea tendremos en cuenta, asimismo, los poemas musicalizados por el argentino Alberto Cortez, incluidos por Serrat en este álbum.

El álbum *Homenaje a Antonio Machado, poeta*, de Joan Manuel Serrat, que recoge también poemas del escritor anteriormente musicalizados por Alberto Cortez, fue editado en 1969 en Barcelona por Novola, y reeditado incansablemente a partir de esa fecha. Lo integran doce canciones, dispuestas en el siguiente orden: Lado A: «Cantares» (texto que combina «Proverbios y cantares» machadianos con estrofas compuestas por Serrat); «Retrato»; «Guitarra del mesón», «Las moscas», «Llanto y coplas por la muerte de don Guido», «La saeta»; Lado B: «Del pasado efímero», «Españolito», «A un olmo seco», «He andado muchos caminos», «En Coulliure» (canción de completa autoría serratiana) y «Parábola» (donde se cruza una «Parábola» de Machado con el fragmento inicial de «Del mañana efímero»). Como podrá observarse, la mayor parte de ellos, con excepción de «Guitarra del mesón», «Las moscas» y «He andado muchos caminos» (*Soledades, Galerías y otros poemas* —1907—), han sido extraídos de *Campos de Castilla*, publicada por primera vez en 1912 y reeditada con el agregado de nuevos poemas en 1917³.

Vayamos ahora a los textos, para cuyo análisis seguiremos el orden según el cual los mismos aparecen en *Homenaje...*

El primero de ellos es «Cantares» canción que combina textos machadianos con otros compuestos por Serrat. Dado dicho entrecruzamiento, que genera posibilidades de sentido privilegiadas en relación con las otras canciones del álbum, analizaremos la misma con mayor detenimiento.

El título toma parte del original («Proverbios y cantares», de *Campos de Castilla*) que consta de cincuenta y tres poemas breves, escritos alternativamente en formas populares y cultas, donde Machado comienza ya a dibujar una dirección marcadamente especulativa para su escritura. El cantar que inicia la canción, numerado XLIX según la edición que manejamos, es una copla gnómica de fuerte ritmo con-

³ La edición textual que manejamos es la de Manuel Alvar (Antonio MACHADO, *Poesías completas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1982). De aquí en adelante citaremos de esta edición.

En torno a la producción machadiana, seleccionamos de la abundante bibliografía crítica en circulación los siguientes ensayos, a los que aludiremos en el cuerpo de nuestro trabajo: BROWN, G. G., «La poesía», en *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona: Ariel, 1980; Ramón DE ZUBIRÍA, *La poesía de Antonio Machado*, Madrid: Gredos, 1973; Rafael GUTIÉRREZ GIRARDOT, *Poesía y prosa en Antonio machado*, Madrid: Guadarrama, 1969; José Carlos MAINER, «Antonio Machado», en Francisco RICO (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VI, Barcelona: Crítica, 1980; Geoffrey RIBBANS, *Niebla y Soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid: Gredos, 1971; Antonio SÁNCHEZ BARBUDO, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*, Barcelona: Lumen, 1981; José María VALVERDE, *Antonio Machado*, Madrid: Siglo Veintiuno, 1975.

sonante, que aborda la preocupación fundamental del poeta, esto es, el tema del tiempo, y asimismo remite (Gutiérrez Girardot, 42) al Jesús de «La saeta», también incorporado al álbum: «Todo pasa y todo queda, / pero lo nuestro es pasar, / pasar haciendo caminos, / caminos sobre la mar» (227). Continúa con una silva octosilábica, de rima abrazada consonante (el primer poema de la serie, no casualmente) en la cual el sujeto textual —que remite al autoral, en su estatuto de correlato autobiográfico— echa cierta luz sobre su propia poética. En primera persona, formula la adhesión a una estética de corte subjetivo e impresionista, más cercana a las *Soledades* que al libro en que se incluye;

Nunca perseguí la gloria
ni dejar en la memoria
de los hombres mi canción;
yo amo los mundos sutiles,
ingrávidos y gentiles
como pompas de jabón.
Me gusta verlos pintarse
de sol y grana, volar
bajo el cielo azul temblar
súbitamente y quebrarse.

(218)

El tercer y último de los textos elegidos por Serrat para esta canción es ahora una silva arromanzada, modernista, en octo y heptasílabos, que repite incansablemente la palabra «camino» en una sintaxis de marcados paralelismos, lo cual genera una dimensión rítmica que suple la «imperfección» de la asonancia. Numerada XXXIX, desde el sitio distante y falsamente anónimo que otorga al sujeto escritural la frase sentenciosa, se plantea al interlocutor (el «caminante», el hombre) una posible vía de «andar» su existencia, en cierto sentido «paradójica» (Gutiérrez Girardot: 44):

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.

(223).

Los tres poemas citados están escritos respondiendo a un código sencillo y eminentemente «comunicativo», en el que la palabra poética no se encuentra sometida a estrategias experimentales ni de franca ruptura con la norma general, sino más bien lo contrario, y es ésta, por otra parte, la nota dominante de la escritura poética machadiana. Aun cuando el marcado nivel de connotación que estos poemas conllevan permitan una doble decodificación («de frente» y «al sesgo», en palabras del mismo Machado) la comprensión básica de los mismos es casi instantánea y no ofrece mayores ambigüedades. Virtualidad oral, entonces, de la utiliza-

ción de metros de arte menor (en general de origen popular), de ritmos fuertemente consonantes que apelan a su puesta en voz.

Ahora bien, veamos ahora qué sucede específicamente en los «Cantares» según la versión de Joan Manuel Serrat, cuáles son los niveles de reactualización textual que nacen o se revelan con la canción, qué tipo de cruces se producen en función del reemplazamiento del texto dentro del circuito «espectacular», y en qué medida el musicalizador adhire, o transgrede, a la propuesta básica de estos tres poemas.

Según podrá observarse del cotejo con su versión⁴, Serrat respeta la métrica de los versos originales (octosílabos y heptasílabos) aunque no la disposición estrófica (las silvas son convertidas en quintetas y coplas, entre las que interpone un silencio melódico). Respecto de la silva XXIX, su actualización resulta una mediación entre el texto cancioneril y el hipotexto, ya que éste aparece recitado, no cantado, en el medio de una canción donde la segunda parte está integrada por estrofas de autoría serratiana. Otra modificación, que asume una función intensificativa, es la repetición del primer verso del poema I («Nunca perseguí la gloria») como cierre del primer bloque inmediatamente antes del recitado central.

El acomodamiento sucesivo de tres textos que en el original aparecen distanciados crea, por su parte, un nuevo sistema de remisiones e interrelaciones, conectándose ahora más directamente la reflexión especulativa (XLIX y XXIX) con la estética (I). Este primer bloque, a su vez, recibe, como veremos seguidamente, la semiosis generada por el segundo, a cargo del compositor.

El segundo bloque, compuesto por tres estrofas entre las cuales se ubica el famoso estribillo «Golpe a golpe / verso a verso», traslada la primera persona a la tercera, para indicar que ya no es «Machado» sino otra voz la hablante. Voz que, como pude observarse, alude a la historia del exilio y la muerte del poeta. Esta anécdota está, sin embargo, descontextualizada, o casi: «algún tiempo», «ese lugar», «el poeta» («espinos», «país vecino» operan, más suavemente, en sentido contrario) ofician como índices que, aprecen borrar la circunstancia biográfica machadiana para generalizarla. Pero, por su parte, las restantes marcas actúan con suficiente eficacia para llenar la elipsis⁵ con la «historia» individual (los textos del poeta apropiados para la canción, que, presentes en el primer bloque aprecen estribillados en el segundo), cuya comprensión requiere, diría Iser, un previo «pacto con el receptor». Existe en este bloque, cuya potencia de sentido se proyecta sobre el primero, un «Machado» visiblemente diseñado en función de ciertas urgencias circunstanciales, las cuales construyen el «héroe» paradigmático de la generación «progresista» de Serrat. Así es Machado, prioritariamente, el «muerto en el exilio», que al alejarse «grita» y hace «camino» «verso a verso» pero antes «golpe a golpe» (la fuerza del sintagma se acentúa por la potencia melódica y vocal de la canción en este trozo). La estrofa que cierra el bloque analizado conserva a la vez que amplía, generalizándola, la experiencia del poeta. En ella se alude concretamente ahora al «censurado», mediante la utilización de una metáfora de extrema satura-

⁴ Cfr. la misma en Joan Manuel SERRAT, *Verso a verso*, Barcelona: Alta Fulla & Taller '83, 1986: 85.

⁵ El discurso elíptico aquí no parece responder a una necesidad de expresión frente a una situación de censura, ya que por entonces la misma se había flexibilizado bastante y por su parte Machado, jamás silenciado en las escrituras de la posguerra, aunque con distintos matices, permanecía como una figura intocable. Al respecto puede consultarse: Fanny RUBIO, «Estudio Preliminar», Fanny RUBIO y José Luis FALCO, *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid: Alhambra, 1984.

ción, la del jilguero silenciado, a la vez que se retoma la imagen del caminante-poeta (de vasta proyección en la poética machadiana y también en la serratiana) y un nuevo ingrediente, el escepticismo religioso que, aunque más marcado en los cantantes del 60, conecta a éstos con la fe bastante heterodoxa del poeta.

Aun cuando en el proceso de construcción de la canción parezca existir la intención de dejar en claro la autoría de uno y otro bloque, en la recepción de la misma, sobre todo en la espectacular, estos límites aparecen desleídos. La canción es hoy un «clásico» que abre, por lo general, los recitales del cantante, a modo de *pre-texto* del cual dará cuenta el espectáculo posterior. En su actualización escénica tienden a producirse fusiones que, si bien apoyadas por ciertas marcas del hipotexto (la homologación machadiana de «poema» y «canción»), revelan la importancia de la figura *in praesentia* del cantante. De este modo, el sujeto espectacular resultante de la superposición Serrat-Machado se impone al deslinde del texto original y a éste se traslada, no reemplazando sino enriqueciendo la naturaleza virtual de la «canción» que, de escrita, pasa a ser, efectivamente, «cantada».

La segunda canción que abordaremos es «Retrato», basada en el poema homónimo con que se abre *Campos de Castilla*, musicalizado por Alberto Cortez. El original consta de nueve estrofas en alejandrinos de rima consonante cruzada, verso propio de los modernistas que, como asegura Valverde, «le sirve a Machado para abjurar de ese mismo modernismo» (89). En el poema, de perfil marcadamente autobiográfico, el sujeto poético enlaza con el sujeto autoral, en un recorrido que aporta datos sobre la infancia y juventud del poeta, su relación con las mujeres, su ética (donde se formula, de manera evidente, la existencia del «otro» del que derivarán más tarde los «apócrifos» machadianos) y —sobre todo— su estética, su presente económico y, hacia el final, la prefiguración simbólica de la propia muerte. Pese a la elección de un molde característico de la escuela rubendariana e incluso de los románticos, el poema carece tanto de la ornamentación típica de la primera como del desborde emocional de los segundos. El texto está escrito en un discurso próximo a la conversación, marcadamente anecdótico y a la vez burlón, lacónico y contenido respecto de la información personal que suministra, lo cual lo coloca a resguardo de todo énfasis sentimental, de por sí refractario de la sobria poética machadiana. Interesa destacar especialmente el espacio textual que ocupa la formulación de su poética (más de tres estrofas), cuestión de evidente interés para el autor y que contribuye a priorizar su figura de poeta —y su poética específica— por encima de las otras circunstancias vitales. Este fragmento es un verdadero «pretexto» metapoético de la praxis «castellana» que Machado desplegará a lo largo de todo el libro.

La versión de Cortez respeta, básicamente, el aliento original del poema. Formalmente, corta los alejandrinos (excepto tres de ellos) exactamente en sus cesuras internas para crear un verso de menor despliegue, más apropiado para su musicalización. Asimismo, mantiene la totalidad de los núcleos anecdóticos presentes en el hipotexto, y sólo elimina dos de las estrofas que diseñan la estética del poeta, dejando, a nuestro juicio, la mejor lograda, no sólo por su calidad expresiva, sino también por su diáfana comunicabilidad: «Desdeño las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que cantan a la luna. / A distinguir me paro las voces de los ecos / y escucho solamente, entre las voces, una» (136). Cortez elude así dos estrofas que contienen alusiones específicamente literarias y de función redundante en relación con la elegida, que, en un discurso más llano contiene bá-

sicamente los índices conceptuales de aquéllas. Por otra parte, atributos como «comunicabilidad», «llaneza», «laconismo» no suponen en Machado simplificación ni facilitación, sino una austeridad verbal mediante la cual es posible decodificar con cierta transparencia el mensaje, aun cuando, por su índole connotativa, existan de hecho, como dijimos, más de una lectura. Esta virtualidad del discurso, lejos de tranquilizar al receptor, le ofrece perspectivas de interpretación en las que puede participar original y productivamente.

La estructura melódica sobre la que reposa el texto, sencilla y sin demasiadas variaciones, acompaña el fluir narrativo del poema, de interpretación más vigorosa en Cortez, más contenida y suave en Serrat ⁶.

A diferencia de «Cantares» donde junto con la imagen del Machado poeta y pensador se dibuja la del «héroe» político, aquí se privilegia fundamentalmente la del poeta, un poeta cercano al hombre común, alejado de toda imagen demiúrgica y divinizada, que se enamora, que acude a su trabajo, y que resalta, además de una opción estética «despojada», la vinculación de ésta con la ética, vinculación que dará por resultado una segunda figura textual: la del Machado «hombre bueno» ⁷. Más fiel al texto, o al menos exclusivamente ceñida al texto, la versión de «Retrato» complementa y refuerza «Cantares», la canción anterior (también en el ordenamiento secuencial del álbum), generando un campo semántico de remisiones continuas y nuevas en virtud de la reubicación de los textos seleccionados.

La tercera canción, «Guitarra del mesón» (LXXXIII), se basa en un poema incluido dentro del libro anterior, *Soledades, Galerías y otros poemas*, al cual pertenecen también «Las moscas» (XLVIII) y «He andado muchos caminos» (II). En función de lo aclarado, nos resulta pertinente analizarlas en conjunto, debido a que poseen características comunes que las distinguen bastante de la tonalidad simbolista, posromántica, que domina en el libro, desde el cual se perfilan con mayor afinidad hacia *Campos de Castilla*.

En las tres canciones existe, como en *Campos...*, un hablante cuyo punto de vista se sitúa, predominantemente, en seres y situaciones de su propio «afuera»: «guitarra del mesón», «las moscas», «mala gente» y «buena gente» (en *He andado...*). En los dos primeros poemas, sin embargo, los elementos exteriores a la subjetividad del poeta remiten igualmente a ella, aunque de modo más distanciado. Así, en «Guitarra del mesón», reaparecen los temas de la soledad, la nostalgia, el caminar, todos ellos muy recurrentes en el libro, pero aquí traspuestos objetivamente en el motivo de la guitarra, asociada con la canción-poema, a la vez que manifestación de un signo cultural específico:

Guitarra del mesón que hoy sueñas jota,
mañana petenera,
según quien llega y tañe

⁶ La presencia apenas significativa del texto musical es característica de este género de canción «popular», fundamentalmente en sus inicios. El protagonismo del enunciado verbal eclipsó, a veces con resultados poco felices, el trabajo sobre las partituras, en el presente mucho más elaboradas y relevantes.

⁷ Esta perspectiva fue dominante en muchos trabajos críticos sobre el poeta, por la cual, en palabras de Mainer «[se] nos ha legado una visión enteriza y ejemplar» de Machado (cfr. MAINER: 412) que se impuso muchas veces sobre las consideraciones estéticas en torno a su obra.

las empolvadas cuerdas.
Guitarra del mesón de los caminos,
no fuiste nunca ni serás poeta.

(128).

«Las moscas» por su parte, incluida por el autor en la sección «Humorismos, fantasías, apuntes. Los grandes inventos» transfiere a este cotidiano, molesto y «antipoético» insecto la rica visión machadiana del tema del tiempo, configurada estrofa tras estrofa en el itinerario vital del hablante:

...Moscas vulgares
que de puro familiares
no tendréis digno cantor:
yo sé que os habéis posado
sobre el juguete encantado,
sobre el librote cerrado,
sobre la carta de amor,
sobre los párpados yertos
de los muertos.

(108)

«He andado muchos caminos», completamente descriptivo y anecdótico resulta también ajeno a la fisonomía del libro que lo contiene. De estructura arromanzada y marcado ritmo (resultado de la presencia de recursos de simetría como anáforas, paralelismos, etc.), el poema es una prefiguración ideológica del tono regeneracionista que aparecerá reiteradamente en *Campos de Castilla*, especialmente a través del tópico del «buen campesino» enfrentado al «ciudadano», motivo éste de sospechosa caducidad:

Nunca, si llegan a un sitio,
preguntan adónde llegan.
Cuando caminan, cabalgan
a lomo de mula vieja,
y no conocen la prisa
ni aun en los días de fiesta.
Donde hay vino, beben vino;
donde no hay vino, agua fresca.
Son buenas gentes que viven,
laboran, pasan y sueñan,
y en un día, como tantos,
descansan bajo la tierra.

(76-77)

Lo expuesto nos permite comprender la presencia de estos tres textos dentro del *corpus* global del *Homenaje...*, dedicado prioritariamente al poeta «social» de *Campos de Castilla*. Los mismos, como vimos, apoyados en el protagonismo de objetos y seres «otros» y en un discurso entonces más distanciado, marcadamente anecdótico y próximo a la conversación, dan cuenta, anticipadamente, del cuño «realista» al que se adscribe aquel libro.

La musicalización de «Guitarra del mesón» por Joan Manuel Serrat respeta absolutamente el texto, aun cuando en la canción se produzcan algunas variaciones formales, y, por supuesto, de interpretación contextual. El típico poema machadiano en

hepta y endecasílabos configurado en el original sufre una abreviación de la mayoría de sus versos, adaptados a las exigencias del texto musical. La primera y la segunda de sus estrofas resultan estribilladas, y de este modo abren y cierran la canción. Este énfasis no resulta casual en la medida en que su repetición permite una nueva aparición de las palabras «guitarra», «jota» y «petenera» aluden a dos formas musicales populares, de indudable inserción en la cultura española. La restante, por su parte, se remite extratextualmente al sujeto-cantante. Así, «guitarra» se asocia al instrumento musical predominante y caracterizador de la generación de Serrat.

«Las moscas», musicalizada por Cortez, en tanto transcodificación, reduce el texto de nueve a siete estrofas, y reacomoda otras, sin desnaturalizar su significado básico, según puede inferirse en la nueva versión. Su mayor acierto consiste en que su actualización melódica e instrumental respeta y vigoriza el ritmo que Ramón de Zubiría advirtió en el hipotexto:

«...sobre una base octosilábica, tiene un movimiento interior tan agitado y sorprendente que se diría que Machado aspiraba, por la combinación arbitraria de los esquemas de rimas, versos de pie quebrado y encabalgamientos, a reflejar en estas estrofas el arisco y alocado volar de los insectos...» (45).

Dicho esquema melódico se aletarga hacia el final, en la última estrofa, que así adquiere un «vuelo» bien distinto del inicial, por el cual el minúsculo y «elemental»⁸ insecto se gana, definitivamente, la jerarquía de «poetizable»:

Inevitables golosas
que ni labráis como abejas,
ni brilláis cual mariposas;
pequeñitas, revoltosas,
vosotras, amigas viejas,
me evocáis todas las cosas.
(108)

«He andado muchos caminos», finalmente, en versión de Serrat, resulta absolutamente fiel a un texto que poética e ideológicamente no ofrece mayores novedades, pero que enlaza, paradigmáticamente, con ciertos motivos recurrentes en las propuestas programáticas y prácticas de la *Nova Cançó* y grupos similares: la mitificación del mundo rural en contraposición con la «decadencia» ciudadana. Este ideograma, presente asimismo en los modelos contraculturales dibujados por el fenómeno transnacional de la música *beat* en sus diversas manifestaciones, se cruza en los españoles de la canción «popular» con variables particulares, aportadas por el sistema político imperante. Como respuesta al centralismo oficial, la canción despliega una serie de estrategias tendientes a reinstalar en el imaginario colectivo la presencia de las culturas regionales vernáculas silenciadas durante décadas. Una de esas estrategias parece ser, justamente, la reivindicación del mundo rural, sus personajes, sus circunstancias características⁹. Este motivo, de notable desenvolvi-

⁸ Aludimos con este calificativo a la poética «elemental» de Pablo Neruda y su revalorización de la cotidianeidad, en textos como «Oda a la cebolla», «Oda al caldillo de congrio», «Oda a la alcachofa», etc. (Cfr. Pablo NERUDA, *Odas elementales*, Barcelona: Bruguera, 1980).

⁹ Cabría preguntarse aquí si la contextualización de este motivo en épocas de Franco no sirvió para extender históricamente, en oposición a lo buscado, la vigencia de una de las consignas predilec-

miento en la producción cancioneril de estos autores, es también recurrentemente abordado por Serrat, especialmente en sus inicios. De ello dan cuenta canciones como «Manuel», «Camí avall», «Campesina», que siguen, en su diseño general, la versión del campesino «incontaminado», aunque con ingredientes políticos más explícitos¹⁰. De este modo, el poema machadiano como canción ingresa en un nuevo sistema de correspondencias, no sólo entrelazándose con los citados textos de Serrat sino también con una vasta serie de producciones similares, en un tejido desde el cual emerge polisignificado.

La alusión ácidamente crítica a tipos sociales provincianos, tan característica del Machado de la etapa de Baeza, es rescatada por Serrat en su *Homenaje...* a través de «Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido» (CXXXIII) y «Del pasado efímero» (CXXXI).

Ambos poemas, sometidos a juicios críticos encontrados (Brown, 123; Valverde, 133; Tuñón de Lara, 422 y Mainer, 415), se distancian, justamente a partir del juego irónico, del tono marcadamente retórico de los otros poemas con más aliento «noventayochista», incluidos en la edición de 1917. En «Llanto...» Machado recurre al modelo tradicional del «planto» fúnebre, y lo parodia al contextualizarlo en una vida contada desde el humor. Mediante una voz absolutamente coloquial y narrativa, sostenida por estrofas de arte menor consonantes, cala con acidez en el prototipo del señorito andaluz, quien, de vida inicialmente díscola e improductiva, se «integra», por conveniencia, a los hábitos sociales y religiosos de su casta:

...Y asentóla
de una manera española,
que fue a casarse con una
doncella de gran fortuna;
y repintar sus blasones,
hablar de las tradiciones
de su casa,
a escándalos y amoríos
poner tasa,
sordina a sus desvaríos.
Gran pagano,
se hizo hermano
de una santa cofradía;
el Jueves Santo salía
llevando un cirio en la mano
—aquél trueno!—
vestido de nazareno.

(213)

tas del régimen nacionalista, generada por la engañosa ideología de la «soberanía campesina», «forma superior de existencia que custodiaba las virtudes étnicas y nacionales de España» (cfr. Eduardo SEVILLA-GUZMÁN, «El campesinado en el desarrollo capitalista español (1939-1975)», en Paul PRESTON (comp.), *España en crisis: la evolución y decadencia del régimen de Franco*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1977: 183-216).

¹⁰ Es fundamentalmente en el ámbito rural donde Serrat ubica su voz de denuncia en los primeros álbumes. «Manuel» (1968) registra la dialéctica de clases (campesino-terrateniente), aunque con tópicos de dudosa credibilidad (cfr. Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Serrat*, Gijón: Júcar, 1984: 50). «Camí avall» (1969), tematiza el referente de la guerra civil en la presencia de los campesinos muertos. «Els veremadors» (1970) alude al desarraigo de los vendimiadores emigrantes durante la crisis económica española.

A las notas irónicas, de marcada contextualización cultural y social, se incorporan, hacia el final, ciertas reflexiones de barniz manriqueano, aunque adaptadas al perfil eminentemente coloquial y cáustico del poema, cuya función crítica se modela, en especial en la primer parte, a partir de la mera descripción del personaje en cuestión y de sus acciones. Creemos que, en este sentido, más allá del «tono menor» atribuido por G. G. Brown a «Llanto...» (123), el mismo responde, discursivamente, al mejor Machado, al poeta que desdeña las modulaciones retóricas en favor de una poética de la restricción, del laconismo, del distanciamiento sentimental.

La canción de Serrat no altera significativamente el texto. Se ciñe a la disposición métrica y estrófica originaria, incorporando algunas pausas que no distorsionan el ritmo dado por la música interna del poema. La modificación más llamativa es el recorte que Serrat opera en las estrofas de tono «manriqueano», lamentable exclusión que, de haberse evitado, hubiera enriquecido el juego paródico presente en el hipotexto. Por lo tanto, la única estrofa conservada de esta serie («Tu amor a los alamares / y a las sedas y a los oros / y a la sangre de los toros / y al humo de los altares?») permanece aislada y sin el contexto interpretativo suficiente para su completa decodificación¹¹.

«Del pasado efímero», por su parte, describe el prototipo provinciano proyectado hacia una figura ideológica más vasta, la de la España abúlica e inerte, carente de utopías, contra la cual se alzara Unamuno y el mismo Machado en muchos poemas de *Campos de Castilla*. Tras una larga descripción donde se alude, mediante distintas situaciones anecdóticas, al tedio y el quietismo de un hombre de provincias, los seis últimos versos son los únicos que, en todo el poema, disparan abiertamente su bala crítica:

Este hombre no es de ayer ni es de mañana,
sino de nunca; de la cepa hispana
no es el fruto maduro ni podrido,
es una fruta vana
de aquella España que pasó y no ha sido,
esa que hoy tiene la cabeza cana.

(209-210)

En la versión de Serrat, donde se incluye el texto completo, no existen modificaciones sustanciales, salvo algunas cesuras operadas sobre los versos originales. La melodía monocorde (suspendida en dos versos —«Lo demás, taciturno, hipocondríaco, / prisionero en la Arcadia del presente, / le aburre...— para dar lugar a un recitado) acompaña el texto verbal, y el resultado final se acomoda, de alguna manera, al sugerido por el ritmo básico del poema: un discurrir monótono que recupera los matices del personaje involucrado en él, pero que poco agrega a *Campos... y a Homenaje...*

Si consideramos estas dos canciones dentro del sistema específico de la producción serratiana, podemos advertir nuevas correspondencias en función de sus relaciones con textos escritos por el cantante. Tanto «Llantos...» como «Del pasado

¹¹ La supresión de estas estrofas, posible concesión del musicalizador en favor de la «vulgarización» del texto de base, resulta, a nuestro juicio, innecesaria, en el sentido de que Manrique es, al menos en España, un poeta vastamente conocido, incorporado a la «enciclopedia» popular, cuyos textos (nos referimos específicamente a las *Coplas...*) el receptor común puede reconocer y desenmascarar.

efímero» remiten, especialmente la primera, a los modos y perspectivas escriturarias con que Serrat aborda la problemática ideológica y social a partir de tipos humanos definidos e históricamente situables.

De este modo, don Guido se vincula, por alguno de sus costados, con «tío Alberto» (1971), con «los aristócratas del barrio» (1978), con las «malas compañías» (1981), al menos en su faceta de «juerguista», hasta «integrarse», para sobrevivir, a un modelo social del que los otros personajes citados permanecen, por elección, y aquí la diferencia, definitivamente marginados. Pero, de algún modo, la categoría de «transgresores» pareciera, en principio, abarcarlos a todos, y de allí la recepción más condescendiente y empática que construimos en favor de la figura del «señorito» andaluz.

Además de la similitud en la construcción de los personajes se une a la ironía machadiana una semejante estrategia de distanciamiento en Serrat, acompañada por el recurso anecdótico de la descripción y la narración con mínimos ingredientes modalizantes, un «mostrar» cuya aparente pobreza formal e ideológica enmascara la función profundamente crítica de ambas escrituras.

«La saeta», por su parte, una de las más logradas canciones del álbum, es una transcodificación hecha por Serrat del poema homónimo, numerado CXXX y publicado en la edición de 1917. El texto, donde se revela, según Sánchez Barbudo, «el cambio de la religiosidad andaluza por la religión unamunesca del andar, del buscar» (292), utiliza el modelo de la saeta tradicional, en cuatro coplas de rima consonante abrazada precedidas por un epígrafe que el autor atribuye al repertorio popular. El fuerte protagonismo del hablante en primera persona y los diversos efectos de intensificación (anáforas, exclamaciones, etc.) impregnan el texto con un espesor emotivo particular, que aquí se aproxima al «cante».

La canción mantiene y vivifica estas líneas significantes. Serrat recita el epígrafe, por lo cual translada a la actualización oral la distinción textual establecida respecto del cuerpo del poema. Este es conservado en su integridad, con la salvedad de que la última copla es estribillada —reforzando la opción explicitada por el sujeto inicial, con el cual el sujeto-cantante parece identificarse—, hasta perderse al final de la canción. Lo particularmente enriquecedor en la versión de Serrat es la musicalización del texto, apoyado en un enunciado melódico enlazado con el verbal. Aquél recupea la tradición musical flamenca y sus despliegues tonales, ofreciendo así al texto un cauce para la traducción vocal de su potencia emotiva.

Otra canción del álbum, titulada «Españolito», vuelve sobre los «Proverbios y Cantares», eligiendo esta vez un par de redondillas de contenido político, numeradas LIII. El tema de las «dos Españas», planteado por Unamuno, es retomado por Machado con una perspectiva aún más pesimista, pues ambas —la que «muere» y la que «bosteza»— son condenadas por el poeta:

Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios,
una de las dos Españas
ha de helarte el corazón.

(229)

El poema musicalizado por Serrat da como resultado una brevísima canción que transfiere la elipsis y la imprecisión diseñadas por aquél. Esta ambigüedad resulta provechosa para la resemantización siempre productiva del texto, en el sentido que

permite hablar de múltiples y distintas «Españas», situables en circunstancias históricas diversas. Así la canción, grabada en 1969, se disemina, desde su sentido original, de raíz regeneracionista, hacia otros coyunturalmente vigentes por ese entonces, y enlaza entonces con la España del Régimen y alguna otra posible (aunque, como se desprende del texto, tampoco deseable).

«A un olmo seco», también musicalizada por Serrat, se basa en el texto homónimo (CXV) que forma parte del ciclo de poemas dedicados a Leonor, muerta tempranamente. Es este un largo poema en hepta y endecasílabos, enhebrados alrededor de un motivo central: la fuerza de la naturaleza, representada por el árbol, y su transformación en paradigma de esperanza para un hablante casi silenciado que pone en evidencia, otra vez elípticamente, la desgraciada experiencia personal del mismo autor.

Serrat toma el poema casi enteramente, imponiendo cesuras a los versos de arte mayor. La estructura melódica es lenta en las dos primeras estrofas, y se acelera momentáneamente a partir de la tercera, en secuencias ahora de arte menor, cuando el tiempo y el destino se transforman en las claves medulares del poema:

Antes que te derribe,
olmo del Duero,
con su hacha el leñador
y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro
o yugo de carreta...

(191)

Pese a las reducciones operadas, el nuevo texto cancioneril retiene para sí los indicadores que permiten reconocerlo dentro del campo de sentido propiciado por *Campos de Castilla*: la contextualización espacial precisa, la apelación dialógica a un elemento de la naturaleza, el protagonismo poético de individuos minúsculos, el peso de un discurso fundamentalmente descriptivo, todos ellos elementos que retomará, con modulaciones propias, el Serrat de «L'olivera» (1969) y «A una encina verde» (1978).

Finalmente, la canción denominada «Parábola» se apropia de dos textos machadianos de procedencia diversa en *Campos de Castilla*: la «parábola» numerada III, «Erase de un marinero...», y el fragmento inicial de «El mañana efímero» (CXXXV).

El primero está incluido dentro de una serie de «marinas» de sentido diverso y complementario (II, IV, V). Es una «solear» que retoma la idea unamuniana del mar como camino, tematizada incansablemente por Machado, según vimos en textos anteriormente analizados.

El segundo pertenece a uno de los poemas menos logrados del libro, en virtud de que incursiona en un estilo ampulosamente retórico, desplegado hasta la saturación, poblado, además, de sentencias lapidarias y de dudosa credibilidad.

La canción resultante pone en contacto estos textos, que, como dijimos, no sólo se instalan espacialmente en contextos poéticos diferentes dentro del libro, sino que proceden de preocupaciones distintas: el primero, metafísica, aunque la forma de la «parábola» se emparenta con el relato infantil; el segundo, político y combativo, aunque en éste se hace un lugar para la poesía «futura», según la concibió Machado en sus escritos prosísticos:

La España de charanga y pandereta,
 cerrado y sacristía,
 devota de Frascuelo y de María,
 de espíritu burlón y de alma quieta,
 ha de tener su mármol y su día,
 su infalible mañana y su poeta...

(217)

* * *

Ubicándonos, a modo de reflexión final, en el contexto de recepción del álbum, contexto compartido por la difusión cancioneril de poetas como Alberti, Miguel Hernández, García Lorca, entre otros, coincidimos con Brown en el sentido de que no son prioritariamente razones estéticas las que inclinan el gusto hacia un autor o hacia otro (117). En el caso de la canción, la recepción de estos autores —incluido Machado— está teñida, hacia fines de los años sesenta y en los primeros años de la década siguiente, por un barniz de contestación y de rebeldía, por una simpatía sobre todo ideológica hacia estos poetas militantes, exiliados o muertos en prisión, que sin duda ofrecían a los sectores progresistas de la época la contracara de la todavía durísima política oficial. A ello se suma la posición también «rebelde» que adoptan sus musicalizadores, jóvenes, en su mayoría universitarios o de militancias de inspiración izquierdista, censurados a menudo —y entonces «jerarquizados»— en muchas de sus actuaciones¹². El cruce de estos dos sujetos públicos (la figura del autor y la del cantante) ha derivado en una semiosis sumamente activa que muchas veces se impuso, por momentos eclipsándola, sobre la recepción primordialmente «artística» de los textos: Machado, más allá del poeta, pasó a ser, por ejemplo, un hombre «bueno», un republicano notable que murió de tristeza en su exilio de Coulliure¹³.

Sin embargo, tanto los poemas «civiles» de Machado como los «comprometidos» de muchos otros poetas españoles, y asimismo las canciones que los hicieron circular en ámbitos de considerable difusión, llevaban en su misma factura la exigencia de una recepción más abarcadora que la «estética», exigencia que, entre otras cosas, reclamaba de la poesía una función concienciadora, histórica, vehiculizadora de utopías y, digámoslo, «revolucionaria».

¹² En 1968 el mismo Serrat, ya ampliamente consagrado como uno de los cantantes de mayor popularidad del momento, fue elegido para representar a España en el Festival de Eurovisión. Pero, en el último momento, Serrat impone una condición: cantar en catalán. Se rechaza su petición y TVE lo castiga con un largo veto televisivo. (Cf. «Serrat se niega a cantar en su lengua materna», *Solidaridad Nacional*, 26 de marzo de 1968: 16). Al respecto de estas prácticas de censura, Víctor Claudín transcribe en su ensayo sobre el tema algunas informaciones periodísticas que incluimos aquí: «Un grupo de catorce cantantes y músicos y de veintidós críticos musicales han hecho pública una nota informativa en la que dan cuenta de la prohibición de recitales ocurrida en la última quincena... Desde el pasado 12 de abril han sido prohibidos recitales que afectaron a los cantantes Víctor Manuel, Julia León, J. A. Labordeta...», *Triunfo*, 24 de mayo de 1975 (cfr. Víctor CLAUDÍN, *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*, Gijón: Júcar, 1981: 44-45).

¹³ Serrat, por su parte, da sus propias razones, además de las expresivas, para justificar la elección de este poeta como inspirador de sus canciones: «[Con Machado] fue encontrar gente que expresaba lo que tú querías decir, pero también fue ir en contra de las momias culturales que creen que nada se puede cambiar... También fue porque Franco era "anti-Machado": Machado hablaba de libertad, de exilio, de muerte heroica, todas cosas que le molestaban mucho a Franco...» (Entrevista de Juan Carlos NOVOA, *Todo Serrat*, Bs. As.: Editorial Abril, 1983: 135).

En este sentido, la canción «de autor» parece llevar finalmente a su culminación las aspiraciones de los escritores del cincuenta y el sesenta, que buscaron, de muy diversos modos, otorgarle a la poesía un sitio de privilegio allí donde estuviera el hombre común. La utilización de modelos estróficos tradicionales, la elección de discursos eminentemente «comunicativos», la apelación a motivos de actualidad o coyunturalmente actualizables, propician la inserción de estos textos en un molde de oralidad al que naturalmente convocan, ampliando también con ello sus posibilidades semióticas iniciales. El reemplazamiento de la modalidad escrita en otra oral vincula, decididamente, esta práctica con las poéticas tradicionales de la oralidad, aunque con condiciones de producción, circulación y recepción radicalmente diferentes. De hecho, en este nuevo género la función «estética» en sentido moderno —que pugna por dominar en la escritura (aun en la «social») — convive, con ciertos desequilibrios, con otro tipo de funciones (entretenimiento, militancias diversas, etc.) generadas, simplemente, por su puesta en escena. Esta canción —antes, el poema— se transforma, como lo fue la poesía de épocas pasadas, en un producto cultural más que específicamente artístico, en un discurso histórico, dramático, religioso, gestual, a la par que literario. Ello no significa, como supondrían los «apocalípticos», la hecatombe del poema, sino su refuncionalización productiva, en virtud de su propia potencia comunicante.