

Serrat, Llach i l'efecte Dylan

David Viñas Piquer

Índex

L'efecte Dylan	11
Com un rodamon <i>Like a Rolling Stone</i>	17
Sota el teu encís <i>Under Your Spell</i>	33
Picant a les portes del cel <i>Knocking on Heaven's Door</i>	53
Adeu i adeu <i>Bye and Bye</i>	63
Amor malalt <i>Love Sick</i>	75
No soc jo, nena <i>It Ain't Me, Baby</i>	99
Desitjaria que poguessis posar-te a la meva pell <i>I Wish You Could Stand Inside My Shoes</i>	117
Res no va ser entregat <i>Nothing Was Delivered</i>	131
El món no funciona <i>World Gone Wrong</i>	145
Eternament jove <i>Forever Young</i>	155
Dignitat <i>Dignity</i>	173
Refugi en la tempesta <i>Shelter from the Storm</i>	195
Temps moderns <i>Modern Times</i>	211
Mestres de la guerra <i>Masters of War</i>	223
Més enllà de l'horitzó <i>Beyond the Horizon</i>	239
Bibliografia	259

L'efecte Dylan

Diu el tòpic que Joan Manuel Serrat i Lluís Llach són pols oposats sense possibilitat d'atracció. No recordo qui va ser la primera persona que me'l va formular, però em volia fer entendre que a la meitat dels catalans els agrada Llach, i a l'altra meitat, Serrat. M'ho va dir com si parlés d'opcions incompatibles. O Llach o Serrat. De seguida em vaig trobar imaginant-me a quina meitat pertanyia jo. I crec que ho vaig tenir clar. Però vaig trigar molt poc a sentir-me incòmode amb la tria. Jo no volia triar. Al llarg de la meua vida, tant Llach com Serrat han estat bons companys de viatge. Viatges diferents, en moments diferents. Hi ha hagut èpoques en què he escoltat més l'un que l'altre, però mai no n'he oblidat cap: tots dos han tornat sempre. Encara que no de manera exclusiva, les seves cançons han conformat la banda sonora de la meua vida. Per què havia de triar?

Un dia em vaig prometre desmuntar el tòpic, sotmetre'l a una operació crítica que en deixés al descobert la falsedat. Volia començar fent broma a partir de la relació que els dos cantautors han mantingut amb el futbol. A Serrat li encanta el futbol i, de fet, molta gent encara se sap de memòria una part de l'alineació del Barça d'una època concreta (Basora, César, Kubala, Moreno i Manchón) gràcies a una de les seves cançons. A més, en va dedicar una altra a un jugador d'aquesta nòmina, Kubala. A Llach, en canvi, no només no li agrada gens el futbol, sinó que aquest esport el feia patir molt quan, a l'escola, se sentia obligat a jugar-hi sense poder dissimular la seva poca traça. Els amics de joventut diuen que, al camp de futbol, el feien jugar de lateral esquerre malgrat no ser esquerrà perquè li era igual no encertar-la amb la dreta que no encertar-la amb l'esquerra. Amb una certa ironia, volia fer servir aquesta anèc-

dota per dir que sí, que Serrat i Llach són realment incompatibles, però després havia de trobar la manera de passar a un nivell més seriós per desmuntar aquesta incompatibilitat o per demostrar almenys que, des d'un punt de vista artístic, no se sostè. Amb la idea d'anar per feina, vaig decidir endinsar-me en l'obra dels dos cantautors i fer un estudi comparat de les lletres de les seves cançons. Llavors va aparèixer Dylan. Bob Dylan.

Es diu que la presència d'aquest cantant en el món de la música va suposar una autèntica revolució. Dylan venia de la música folklòrica americana, l'anomenat folk, i també del rock, en un moment en què aquests dos gèneres van fusionar-se. Era l'època en què va semblar que el rock era massa sorollós i es va apostar per una línia més melòdica que va donar pas a cantants com Neil Diamond, Kris Kristofferson o els famosíssims Simon and Garfunkel. En suavitzar-se, el rock es va fer més combinable amb el folk i va ser així com va aparèixer el folk-rock, un gènere musical que, durant els anys seixanta, va començar a ser influent tant a l'Amèrica Llatina com a Europa. Després d'una primera etapa brillant protagonitzada sobretot pels representants de la *chanson française*, però de seguida també pels de la *canzone italiana*, la cançó d'autor va entrar clarament en una època daurada quan alguns cantants de folk-rock van adoptar-la com a forma preferent.

Dylan va ser el gran revulsiu. D'entrada, la seva veu peculiar, inconfusible, de sorra (com deia David Bowie), no semblava la més adequada per al cant, però era del tot impossible que passés desapercibuda. Ara bé, el més important de tot, com destaca Bob Stanley a la seva història del pop modern, és que les lletres de les seves cançons anaven molt més enllà de les típiques banalitats adolescents: eren creacions d'autèntic enginy. Fins i tot alguns es van deprimir perquè van entendre que el que havien escrit abans de l'existència de Dylan era molt dolent i ara que tenien un element de comparació ho veien clar. D'altres van decidir emprendre el camí de la imitació: volien ser com Bob Dylan, i algunes d'aquestes fotocòpies van fer pena, sobretot quan es van limitar a copiar el posat marginal del cantant. També hi va haver alguns epígons que van saber anar més enllà dels gestos superficials i es van salvar gràcies a una o dues cançons prou dignes, amb lletres ben treballades que demostraven quin havia estat el veritable llegat de Dylan, què havia aconseguit aquest cantautor: multiplicar el nombre d'aspirants a poeta en el món de la música. Això ho va veure bé Mick Jagger, el cantant dels Rolling Stones. Quan l'any 1966 el *New Musical Express* li va demanar que expliqués el sentit de la cançó «Nineteenth Nervous Breakdown», es va limitar a contestar: «No som Bob Dylan. No té per què significar res».

L'efecte Dylan va funcionar com un estímul creatiu i va fer créixer en molts cantants les aspiracions a tocar de ben a prop la màgia de la poesia. La cosa venia de sèrie. Ho prova el fet que el nom artístic triat pel cantant fos una mena d'homenatge particular al poeta Dylan Thomas i, per tant, una manera de dir: no soc tu, però m'agradaria assemblar-m'hi. Dit d'una altra manera: no soc un poeta com tu, però voldria ser-ho. I de tant que s'hi va acostar va ser candidat al Nobel de Literatura durant uns quants anys, fins que va aconseguir aquest premi a l'octubre de 2016. La secretària de l'Acadèmia Sueca va explicar que l'hi donaven «per haver creat una nova expressió poètica dins de la gran tradició americana de la cançó». Poesia dins de la cançó, poesia que mereixia el Premi Nobel de Literatura. No només Dylan, sinó tots els cantautors representats per ell creuaven així la frontera que tradicionalment els separava de l'alta cultura. Podria haver passat abans, quan George Brassens va guanyar el Premi Nacional de Poesia a França, però sembla que el que podia resultar normal al país bressol dels cantautors europeus no ho era en cap altre lloc, així que aquest cas va quedar relegat a la categoria de pur caprici francès. Però amb Bob Dylan ja no es tractava d'un premi nacional, sinó del Nobel. La premsa parlava del trobador Bob Dylan i, també, de l'Homer contemporani.

Les reaccions en contra d'aquest fet no es van fer esperar. Molts agents actius del camp literari (editors, crítics, professors, escriptors, llibreters, etc.) van protestar. Bob Dylan havia competit pel Nobel amb candidats com Philip Roth, Don DeLillo o Haruki Murakami, entre d'altres. Havia competit amb escriptors de debò, consagrats, molt reconeguts. No hauria d'haver guanyat. Els defensors de l'alta cultura es van irritar i l'únic consol va ser saber que la decisió final havia provocat importants discrepàncies entre els divuit membres de l'Acadèmia Sueca. També es va dir que l'Acadèmia s'havia concedit un premi a si mateixa perquè, gràcies a la polèmica desencadenada pel seu gest, s'estava parlant del Nobel de Literatura més que mai. Pur màrqueting. Mentrestant, els llibreters havien de resignar-se davant la certesa que el 2016 no vendrien cap llibre del Nobel, i no perquè no n'hagués publicat cap (va publicar les seves memòries i la col·lecció de proses poètiques titulada *Taràntula*), sinó, senzillament, perquè el premi l'hi havien concedit per les lletres de les seves cançons. Vinga recollir-les en forma de llibre o mirar si això ja s'havia fet abans. I sí: s'havia fet. Uf!

La resistència a concedir crèdit literari a les cançons de Dylan ja s'havia iniciat abans de la polèmica provocada pel Nobel. Des de la revista de poesia

Agenda, per exemple, Alan Brownjohn mostrava l'any 1991 el seu gran desencís davant d'un clima poètic on es valoraven positivament les rimes de mala qualitat que es trobaven en la música popular, i citava com a prova evident el cas Dylan. Però el cert és que les crítiques negatives han quedat eclipsades pel reconeixement general que ha obtingut aquest cantautor com a poeta per part tant de col·legues de professió com de grans escriptors i crítics literaris. Això ha fet que al cor mateix de l'efecte Dylan es trobi la connexió entre la figura del cantautor i la del poeta. Més exactament: el convenciment que en les lletres de les cançons dels cantautors es pot sentir el batec de la poesia. De sobte, em va semblar més interessant revisar aquest tòpic que no pas l'altre. Ja no volia comparar Serrat amb Llach, sinó aprofitar les cançons de tots dos per veure què hi ha de veritat i què de pur miratge en l'efecte Dylan.

Com que no es pot escriure des de l'absència de tradició, aquest efecte només pot sorgir d'un diàleg més o menys explícit amb el llegat que els poetes ens han anat deixant al llarg del temps, però cal veure com es manifesta exactament aquest ressò en la producció musical dels cantautors. Això és el que fa, per exemple, el crític literari i professor de les universitats de Boston i d'Oxford Christopher Ricks quan analitza algunes de les cançons més conegudes de Dylan i les posa en contacte amb els versos d'importants poetes de la tradició anglosaxona, com ara John Donne, William Blake, Thomas Stearns Eliot o Alfred Tennyson. Encarant les cançons d'un cantautor amb poemes de qualitat, a través dels quals parla la tradició poètica en si mateixa, Ricks mostra el camí per calibrar amb cert rigor el valor poètic que pot residir en la lletra d'una cançó.

En aquest llibre, s'intenta fer un exercici semblant. Es vol demostrar que les lletres de les cançons de Llach i de Serrat entren en diàleg permanent amb diversos aspectes de la tradició poètica (amb certs temes i motius, amb certes estratègies expressives, amb certs recursos retòrics, amb certes tendències, etc.) i que aquest contacte esdevé una clara manifestació de l'efecte Dylan. No s'ha de confondre, però, l'efecte Dylan amb una influència directa de Bob Dylan sobre aquests dos cantautors. La cosa és més sofisticada. De fet, tant Serrat com Llach van formar-se professionalment als Setze Jutges, un grup de cantants que seguien molt més el model dels cantautors francesos que no pas el dels anglosaxons. El grup va ser creat el 1961 per Miquel Porter, Remei Margarit i Josep Maria Espinàs com a plataforma reivindicativa de la llengua i la cultura catalanes en plena dictadura, i estava vinculat al fenomen, més ampli, de l'anomenada Nova Cançó. Serrat es va incorporar al col·lectiu

dels Setze Jutges l'any 1965 després d'acceptar una proposta de Miquel Porter, que havia estat un dels molts que havien quedat encisats en escoltar-lo quan Salvador Escamilla el va convidar a cantar en el programa radiofònic *Radioscope*. Llach va trigar més a incorporar-s'hi. Ho va fer l'any 1967, i la seva incorporació ja va ser l'última. Així, Serrat va ser el Jutge número 13, i Llach, el 16. Des de bon començament es va destacar l'esperit d'equip i de col·laboració que existia dins dels Setze Jutges, però a partir de 1967 les coses no van funcionar tan bé i l'any 1969 el grup es va dissoldre.

Però és important recordar que, dins de la Nova Cançó, també hi havia vida fora dels Setzes Jutges i a banda de Raimon, que va ser sens dubte la primera gran figura de tot aquell fenomen musical. L'anomenat Grup de Folk, per exemple, va néixer l'any 1967 com a clara alternativa crítica als Jutges, i s'hi trobaven cantautors com Pau Riba i Jaume Sisa. El nom mateix del grup ja indicava una clara diferència respecte als Jutges: en comptes de prendre com a model la cançó francesa d'un Georges Brassens o d'un Jacques Brel o d'un Guy Béart o d'un Léo Ferré, aquests altres cantautors se sentien més propers al folk anglosaxó, i s'inspiraven en la música de Bob Dylan, Pete Seeger o Joan Baez, considerats aleshores en els Estats Units els principals portaveus de la joventut desencantada. Per als membres del Grup de Folk, els Jutges cultivaven una cançó petitburgesa i excessivament vinculada a la modalitat de la protesta o el contingut social, mentre que ells preferien una música més *beat*, més propera al rock, més trencadora, més contracultural. Tot i que la línia de separació no podia quedar en aquest sentit gaire clara perquè no podem oblidar que Bob Dylan va compondre cançons de forta càrrega política, algunes de les quals —com ara «With God on Our Side», «Only a Pawn in Their Game», «A Hard Rain's Gonna Fall» o «Blowin' in the Wind»— han estat considerades precisament les millors peces del cànon de la cançó protesta.

Sigui com sigui, sembla bastant clar que la Nova Cançó es va manifestar de diferents maneres, però sempre amb una deliberada connexió amb la poesia, ja fos via el model francès, l'anglosaxó o, en alguns casos, l'italià. Seguint qualsevol d'aquests camins es podia aconseguir que les lletres de les cançons tinguessin cert valor poètic, però la trajectòria personal de Bob Dylan, i el reconeixement com a gran poeta que aquest cantautor ha obtingut a escala mundial (amb el Nobel de Literatura com a culminació), fa que l'expressió «efecte Dylan» quedi legitimada com a fórmula ideal per plantejar l'autèntica relació que la cançó d'autor manté amb la poesia. D'això parla aquest llibre. No de Bob Dylan. I potser tampoc de Serrat i de Llach. La tria d'aquests

cantautors té a veure sobretot amb el tòpic que els enfronta i veu en ells divergències i més divergències. En aquest context, poder demostrar que l'efecte Dylan fa que les lleis de la física s'imposin, i que, per tant, els pols oposats s'atreguin, era molt temptador. «Jo soc més de Llach» o «jo soc més de Serrat» són frases que deixen de tenir sentit quan les cançons d'aquests cantautors es valoren des de l'efecte Dylan.

D'altra banda, l'exercici d'intentar explicitar el diàleg que les lletres de Serrat i de Llach mantenen amb la tradició poètica permet que aflori la lògica de funcionament de la poesia lírica i que aquesta lògica pugui ser comparada amb la del gènere de la cançó. Només així es pot arribar a copsar l'autèntica magnitud de l'efecte Dylan. Compondre cançons sota la influència d'aquest efecte potser sigui una garantia de seducció, però la pregunta és si n'hi ha prou amb això per guanyar-se el títol de poeta. Les cançons de Llach i de Serrat ofereixen una resposta. La resposta.

Com un rodamon

Like a Rolling Stone

Serrat i Llach són col·legues. Potser no en un sentit amistós, però sí en un sentit professional: comparteixen ofici. Tots dos són cantautors. Compartir una professió sempre comporta algun tipus de complicitat, ni que sigui secreta. Sobretot quan un component vocacional hi entra en joc. Vocació ve de *vocatio*, paraula llatina que significa «crida» i que, alhora, deriva de *vox*, és a dir, «veu». O sigui, que algú se sent misteriosament cridat a fer alguna cosa. Una veu interior li diu que ha de dedicar-se a fer allò, de manera que la vocació queda associada a una inclinació que neix de la naturalesa més íntima d'una persona. Compartir un ofici vocacional significa aleshores haver escoltat la mateixa veu o una veu molt semblant en un moment determinat de la vida. La pots escoltar molt aviat o molt tard, però si la veu et crida i decideixes seguir-la, et portarà per un camí que altres també estan recorrent. Sense vocació pel mig, això també passa: tothom té col·legues de professió i amb alguns d'ells coincideix en diverses ocasions. Però fer el mateix camí quan hi intervé un component vocacional promou una connexió especial entre col·legues i el naixement de certes afinitats vinculades a l'essència mateixa de l'ofici compartit. Les afinitats no neixen d'una relació directa entre cantautors, sinó del que significa ser cantautor. Completament a banda d'amistats i enemistats, l'essència d'aquest ofici fa que tots els que s'hi dediquen tinguin certes coses en comú, atès que ser cantautor no només significa ocupar una determinada posició en el món de la música, sinó deixar molt clar que aquesta posició comporta un autèntic posicionament. La vocació dels cantautors no és tan sols musical, sinó també *de servei* en un sentit social, un sentit que va molt més enllà del mer (però legítim) entreteniment o del pur plaer estètic. De manera que la crida

a ser cantautor és una crida a desenvolupar una activitat artística que, sense deixar de ser art, sigui alguna cosa més que art. Aquesta activitat convoca una sèrie de factors que esdevenen imprescindibles per assolir l'objectiu marcat des del posicionament que s'ha decidit adoptar, i aquests factors ajuden a reconstruir una mena de genealogia de la figura de cantautor, una recerca d'arrels que permeti entreveure algun tipus de connexió entre els cantautors actuals i altres figures històriques.

La recerca ens situa en els orígens mateixos de la poesia lírica. No se sap amb tota certesa quan va néixer aquest gènere, però se sospita que les primeres manifestacions líriques eren cants vinculats a certs rituals religiosos i que segurament funcionaven alhora com a suport del culte i com a element de cohesió social. Psalms, cants fúnebres, himnes d'homenatge, deuen haver format la fase embrionària de la lírica, potser al costat de cançons de treball que ajudaven a realitzar de manera més eficaç, i probablement més suportable, certes feines. La civilització assíria i la babilònica, com després l'egípcia i l'hebraica, van anar afegint noves possibilitats i es va anar configurant així un repertori líric més ampli que després els grecs van saber sistematitzar en gèneres concrets: oda, idil·li, epitafi, elegia, epitalami, panegíric, etc. En rigor, cal advertir, com fa la professora Francesca Mestre, que allò que nosaltres anomenem lírica grega «en realitat són una infinitat de formes poètiques, recitades o cantades, amb acompanyament musical o sense, per una sola veu o més d'una, dedicades als déus o als humans» (2015: 13). Tant la varietat de possibilitats d'execució com l'amplitud del repertori genèric revelen un fet fonamental: «l'indubtable entroncament del text cantat amb els esdeveniments principals de la vida de la comunitat» (Ballart, 1998: 54).

En aquest detall de la lírica primitiva ja veiem una evident vinculació amb la intenció creativa dels cantautors de la nostra època, que dediquen bona part de les seves cançons a parlar de la realitat més immediata, de temes quotidians, de sentiments i preocupacions i problemes que afecten gairebé tothom. Amb aquest material tan humà, és fàcil seduir la gent o aconseguir almenys suscitar-ne l'interès. Això segurament explica el considerable prestigi que tenen els cantautors en la nostra societat, un prestigi que recorda també la situació dels primers poetes lírics, que van gaudir d'una important consideració social no tan sols perquè se'ls van arribar a atribuir certs poders profètics i sobrenaturals, o perquè la teoria de la inspiració els posava en contacte directe amb les muses (és a dir, amb la divinitat), sinó sobretot perquè de forma prou evident les seves obres van esdevenir, com ha recordat Pere Ballart,

«l'arxiu vivent de la memòria col·lectiva» i van funcionar com a «vehicle enfortidor» de la identitat i els sentiments del grup social al qual representaven (1998: 55-56).

I no només això. Cal recordar també que al poeta antic se l'anomenava *aede*, que vol dir «cantor», i que el que cantava era una composició en la qual s'integraven orgànicament tres realitats fonamentals: la paraula (*lógos*), l'harmonia (*harmonía*) i el ritme (*rythmós*). D'aquesta manera, s'aconseguia una fusió perfecta entre el component verbal (el text) i els aspectes musicals. Tot plegat formava part d'una pràctica artística més complexa de caire completament performatiu i estretament lligada a la cultura de l'oralitat en la qual es desenvolupava. Els qui han intentat reconstruir aquesta pràctica ens conviden a imaginar-nos un autèntic espectacle, amb el poeta recitant els seus versos damunt d'un escenari, acompanyant-se d'un instrument musical (la lira, normalment), i uns dansaires actuant al mateix temps, executant algun tipus de coreografia. Així que no només la lletra i la música hi entraven en joc: també la dansa i l'art del recitat, i altres aspectes vinculats a la posada en escena, formaven part de l'espectacle de manera totalment integrada. Imaginar-se una existència autònoma per a cadascun d'aquests elements segurament seria caure en un error d'apreciació. S'ha d'entendre, doncs, que aquestes primeres composicions líriques, anomenades *mélē*, cristal·litzaven en una pràctica artística performativa i, en rigor, només existien en el moment de ser executades (Guerrero, 1998: 20-21). Podem suposar l'existència lògica d'un text escrit durant la fase creativa, com l'existència d'anotacions musicals i coreogràfiques, però en una cultura oral la veritable vida d'aquests cants s'iniciava quan començava l'espectacle. Acabat aquest, el cant ja no podia ser més que un record, una mena d'eco ressonant en la memòria de la gent que l'havia escoltat. D'altra banda, l'abundant presència de repeticions i fórmules mnemotècniques fa pensar, com ja va demostrar Walter J. Ong, que moltes vegades no arribava a existir cap text escrit i que, per tant, la composició i la transmissió del poema (*mélōs*) seguien només els camins de l'oralitat.

La dimensió performativa és també molt evident en l'obra dels cantautors. No són poetes que escriuen per ser llegits, sinó cantants que volen ser escoltats en un acte públic, en un recital. Gràcies al desenvolupament de les noves tecnologies els podem escoltar a casa, tranquil·lament, però tothom sap que no és el mateix. La tecnologia pot arribar a oferir la millor versió possible d'una cançó, però els arranjaments impliquen sempre una construcció artificial, i el resultat final, l'execució gravada, no deixa de ser un simulacre:

simula reproduir un acte que mai no va existir. Com ha vist Joan-Elies Adell, aquest tipus d'execució és una còpia sense original, i el que aquest fenomen demana no és tant una valoració en termes d'autenticitat o falsedat com un estudi rigorós que permeti entendre la nova manera de funcionar de la música en l'era digital (Adell, 1998: 73). En qualsevol cas, és obvi que molta gent assisteix als recitals d'un cantautor no tant per veure l'artista com per sentir-se compartint amb ell un mateix espai, per sentir la seva presència, i aquest factor gairebé màgic és incompatible amb qualsevol forma d'execució que no sigui el directe. Però, deixant de banda el que puguin sentir o no els seguidors, sembla evident que és al bell mig d'un espectacle, moment en què el cantautor esdevé actor, on l'activitat pròpia dels cantautors es desplega amb tot el seu sentit. «El directe és la meua vida», ha arribat a dir Lluís Llach (Riera, 2003: 163). I Raimon ha confessat en alguna entrevista que, abans de gravar una cançó, li agrada cantar-la en públic per veure quina de les interpretacions possibles és la millor, quina funciona més bé davant la gent, i un cop l'ha trobada és quan decideix com la gravarà. També aquí veiem la importància del directe. Interaccionant amb el seu públic, sentint-se estimat, veient que la gent se sap de memòria les cançons que ell un dia va compondre, és quan el cantautor se sent artista: veu quin és el veritable sentit del seu art. Sense aquesta dimensió performativa, la cosa canvia: les cançons circulen, però hi falta el cantautor. La seva veu en directe, sense manipulacions tecnològiques. La seva gestualitat. Tots els ingredients que mostren la seva passió. Adaptant una idea de Walter Benjamin, podríem dir que, sense l'actuació en directe, es perd l'*aura*, allò màgic que només es pot copsar quan l'objecte d'interès artístic és davant nostre. Sense l'aurèola màgica del directe res no és el mateix.

Tampoc no va ser ja el mateix quan l'escriptura va desplaçar l'oralitat, i encara menys quan la cosa va desembocar en la tecnologia del llibre. Llavors la lírica va entrar en una nova fase i va deixar de ser una poesia pensada només per a la veu, per al recitat en un espai i en unes circumstàncies molt concretes, i va esdevenir una poesia per a la lectura. El pas d'una poesia de la veu a una poesia de la lletra va suposar una autèntica revolució i va fer que amb el temps l'essència de la poesia mèlica es perdés del tot o en quedés només el record vague d'un poeta que cantava amb una lira a les mans. Molt poca cosa.

Els lectors dels poetes alexandrins, com després els lectors d'Horaci (figura principal de la lírica de Roma), ja no tenien res a veure amb el públic de les *mélē*. L'escriptura havia donat pas a una comunicació diferida, *in absentia*: el circuit comunicatiu s'havia trencat en dues fases completament separades.

Primer, el poeta i el seu text. Després, en un altre moment (potser anys o segle més tard), el text i el lector. Indefensos ambdós. El text perquè ja no tenia la protecció d'un autor que evités amb aclariments qualsevol malentès. El lector perquè es trobava tot sol, sense ningú que el pogués ajudar a interpretar el sentit del text. Les portes de la interpretació s'obrien així de bat a bat. Començava una autèntica aventura: l'aventura hermenèutica.

Sense l'execució pública del seu cant, el poeta es convertia en una figura diferent, i la musicalitat essencial del lirisme grec arcaic deixava de ser un element inherent a l'activitat poètica. Abans lletra i música eren components indissociables, tot i que, pel que sembla, no mantenien una relació de paritat, sinó que el factor central era la paraula (el *lógos*), mentre que els aspectes musicals (harmonia i ritme) funcionaven com a mer acompanyament. Com assegura Gustavo Guerrero, en rigor s'hauria de parlar d'una poesia acompanyada de música. Però compte: es tractava d'una poesia pensada des del primer moment amb l'acompanyament musical, i no de *poesia musicada*, fórmula que suggereix l'existència prèvia d'uns versos que més tard troben una mena de guarniment musical, com segurament passava quan cap al renaixement es va posar de moda cantar composicions d'Horaci, Petrarca, Garcilaso o Ronsard amb l'acompanyament instrumental de llaüts, violes i violes de mà.

Amb l'evolució de la lírica arcaica, doncs, la paraula poètica es va independitzar de la melodia i va circular tota sola. En tenia prou amb la seva pròpia música, la que és inherent al llenguatge poètic, la que Borges reivindicava quan, inspirant-se en Bernard Shaw, en lloc de parlar de la «poesia anglesa», s'estimava més fer servir l'expressió la «música verbal de Inglaterra». «Poner música a un poema es una blasfemia», deia Borges també, i afegia: «Si es un poema, ya tiene música». Efectivament, com a organització sonora que és, un poema comporta sempre un ritme musical, factor que cada poeta i cada estil poètic miraran de potenciar més o menys, d'acord amb els seus interessos estètics, però del qual no es pot prescindir. «Tota poesia és cant», deia Joan Fuster en aquest sentit, i precisava oportunament: «El cant, en els versos, és qüestió de síl·labes comptades —i de consonàncies distribuïdes» (2006: 931). En el seu estudi sobre la poesia, Rafael Núñez Ramos explica detalladament aquesta qüestió:

La música acompañante y la recitación oral han desaparecido, pero han dejado sus huellas, han impuesto su sistema de organización del material, un sistema que opera con las unidades lingüísticas segmentándolas y distribuyéndolas para bus-

car la armonía, la proporción, la regularidad, la melodía y, en fin, cualquier condición que permita conservar el sentimiento de la forma, y no su desaparición en favor del sentido. En último término, ese sentimiento de la forma no es otra cosa que la experiencia del ritmo, al que apunta todo el trabajo sobre el lenguaje que la poesía efectúa (1992: 112).

Aquestes reflexions mostren que no hi pot haver poesia sense ritme musical. Això no vol dir, però, que no s'hagi de decidir quina importància es donarà exactament a la musicalitat d'un poema. Quan Paul Verlaine comença el seu *Art poétique* amb el vers «De la musique avant toute chose», deixa ben clar quin és el seu posicionament respecte a aquesta qüestió. Ara bé, sigui o no el factor dominant, la música sembla inherent a la poesia. En aquest sentit, és prou coneguda l'anècdota protagonitzada per Stéphane Mallarmé i Claude Debussy: quan el músic va comunicar al poeta que havia posat música al seu poema «L'après-midi d'un faune», Mallarmé va quedar sorprès i va dir alguna cosa semblant a: «Vaja, em pensava que ja ho havia fet jo».

No falten anècdotes en direcció contrària, per dir que la música no necessita paraules per expressar el que vol. Quan un editor va demanar insistentment a Arnold Schönberg que posés títols a les seves *Cinc peces per a orquestra*, el músic va protestar perquè considerava que el que volia dir ja ho deia la música. No calien paraules. «Si haguessin calgut, ja les hi hauria posat jo des de bon principi», deia Schönberg. Potser aquesta mena de reaccions (poetes que diuen que no necessiten música afegida; músics que no consideren pertinent recórrer a les paraules) venen a confirmar en el fons la sospita que tenia Lawrence Kramer que, un cop separades, la poesia i la música van començar a sentir nostàlgia l'una de l'altra (2002: 32). En qualsevol cas, la relació estreta entre totes dues quedava garantida pel fet de compartir «categories seminals de ritme, fraseig, cadència, sonoritat, mesura», com recorda George Steiner just abans d'afirmar categòricament que «posar paraules a la música o música a les paraules és treballar amb matèries primeres comunes» (2012: 14-15).

Quan ja feia molt de temps que els poetes treballaven només amb paraules i amb la música que porten incorporada, sense haver-se de preocupar d'afegir també una melodia adequada, va aparèixer la figura del cantautor. Era ja passada la meitat del segle xx. En un assaig, Octavio Paz havia escrit: «No creo en el final de la escritura; creo que cada vez más el poema tenderá a ser una partitura. La poesía volverá a ser palabra dicha» (1986: 86). Com corroborant

la profecia del poeta mexicà, van arribar els cantautors, la majoria amb una guitarra sota el braç. Significativament, al principi no es va fer servir la denominació de cantautor per referir-se a aquests nouvinguts, sinó la de joglar o la de trobador. Era la manera d'explicitar una intuïció: l'artesanía d'aquests cantants els acostava als orígens de la lírica. El que feien era diferent del que feien altres cantants i també era diferent del que feien els poetes moderns. Era un retorn a la poesia com a paraula dita. D'alguna manera, els cantautors enllaçaven amb la figura de l'*aede*, aquell poeta antic que va tornar després, ja a l'edat mitjana, sota la forma del trobador, responsable també de la lletra (*motz*) i la música (*so*) de les seves cançons (Di Girolamo, 1989: 3-4).

Potser convindria fer una diferenciació entre la figura del poeta i la del recitador professional, com ara el rapsode, el bard o el joglar, però no es pot ser massa radical en aquest punt perquè les fronteres entre aquestes figures podien ser del tot permeables. Per exemple, sabem que alguns trobadors divulgaven les seves cançons, que uns altres necessitaven que les cantés un joglar, i fins i tot que hi va haver joglars que van convertir-se en trobadors, i trobadors que es van veure obligats a fer-se joglars. En qualsevol cas, cal recordar que tant el component textual com el musical són, quan parlem d'una obra medieval, no pas patrimoni del seu creador, sinó de qui s'encarrega de la seva transmissió, que se sent del tot legitimat per introduir-hi variacions i fer-hi les transformacions que consideri oportunes. A més, la interpretació davant del públic es feia també de manera lliure, d'acord amb els criteris del mateix intèrpret, encara que en aquest punt sembla que sempre es tenia molt clar que el text havia de ser cantat de manera que el seu contingut s'entengués bé, a banda de si se seguia un estil hermètic (*trobar clus*) o un estil senzill (*trobar leu*), i per això el suport acústic no passava de ser una agradable melodia. Això és coherent amb el fet que els trobadors, que van mostrar sempre una gran consciència artística, tenien molt clar que la qualitat de les seves cançons depenia de l'encert en els tres conceptes tècnics del seu sistema literariomusical: *so* (melodia), *mots* (paraules) i *razó* (argument) (Riquer, 2002: 14). La composició musical assegurava una recepció agradable, però la qüestió clau era organitzar les paraules triades de manera que conformessin un argument interessant que el públic pogués entendre, una història relacionada amb els dos grans temes de la lírica trobadoresca: l'amor i la guerra.

La recerca d'un equilibri perfecte entre melodia, paraules i argument entenedor és també la recerca bàsica del cantautor. Aquest últim aspecte, el de l'argument que s'expressa amb paraules entenedores, acostava els cantautors als