

El poder de la copla: Crónica sentimental de España

Manuel Vázquez Montalbán¹

En 1969 Triunfo –revista “orgánica” de una izquierda y una conciencia democrática que renace en los resquicios de la dictadura– publica Crónica sentimental de España, una serie de artículos de Manuel Vázquez Montalbán, reportaje, a través de la copla, de la España de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, que pronto se convirtió en mítica referencia. Varias generaciones de españoles se hicieron mayores entre folklóricas, toreros, futbolistas y propagandistas de la fe católica, oyendo un repertorio musical que va de la Piquer a Manolo Escobar, quintaesencia del triunfo social bajo el franquismo; las canciones de Conchita Piquer, Carmen Sevilla, Manolo Escobar, o Raphael, conformaron su imaginario. La música es una gran evocadora del recuerdo y uno de los mejores espejos de nuestra historia personal y colectiva. Lo dice Manuel Vázquez Montalbán en uno de sus artículos de Crónica sentimental de España, al tiempo que señala que los letristas son los más afortunados fotógrafos de la sentimentalidad. La canción puede convertirse, escribe, en un test sobre psicología colectiva y sobre el temple sentimental de toda una época. Las canciones son esa ración de estética que más se presta a ser recreada a medias entre el que la emite y el que la recibe. Todos tenemos derecho a la expresión estética y a la expresión épica¹.

Este fue el material de partida, junto al volumen de poesía Una educación sentimental (1967), el segundo de la popular serie del detective Carvalho, Tatuaje (1974), y los ensayos Los demonios familiares de Franco (1978), Crónica sentimental de la transición (1985), Barcelonas (1987) y La Aznaridad (2003); para el espectáculo que ha dirigido Xavier Albertí en el teatro La Abadía de Madrid. Espectáculo que intercala textos y canciones (No tiene importancia, Mi Jaca, Tengo una vaca lechera, Rascayú, ¡Qué viva España! (que cantan en árabe..., para regocijo del público)...



Reproducimos dos de aquellos reportajes, con los que Vázquez Montalbán inicia su prolífica colaboración con Triunfo, pues creemos, tal como afirma su autor en el prólogo que los recoge, que en estos “tiempos de pensamiento único, de verdades únicas...”, puede ser importante recuperar esta crónica que aún hablándonos de un tiempo pasado: escarba en los cimientos de nuestro inconsciente colectivo”.

Canciones y símbolos

Todo ser humano tiene derecho a la expresión estética y a la expresión épica. Una minoría consigue hacer de ello su medio de relación con la realidad: artistas, escritores, deportistas, guerreros, matones, etcétera. Pero la inmensa mayoría trata siempre de conseguir esa pequeña ración de estética y épica indispensable para seguir viviendo con la cabeza sobre los hombros. Las canciones son esa ración de estética que más se presta a ser recreada a medias entre el que la emite y el que la recibe. Esta bipolaridad del sujeto creador que Goethe había visto en la existencia misma del hecho artístico comunicado y reactualizado en cada lectura, contemplación o audición, tiene en la canción la interesante

¹ Vázquez Montalbán M. Crónica sentimental de España. Barcelona, Lumen 1970. Reeditado por Bruguera (1980, 19839, Espasa-Calpe (1986) y Mondadori (1998-2003). Los reportajes de 1969 y unas aportaciones posteriores, de 1971, pueden encontrarse en www.triunfo.es.

CASI TODO EN TECHNICOLOR

Por MANUEL VAZQUEZ MONTALBAN

—¿Me quieres?— preguntó Mercedes con los ojos velados por las lágrimas de la emoción.
—Ahora y siempre, siempre, siempre!— contestó vehementemente Juan Carlos, mientras la estrechaba entre sus brazos.

F I M

En el siglo XIX, los folletines de los periódicos alemanes, franceses, ingleses, constituyeron la literatura de consumo. Algunos serios las había firmado el matemático Gauss, y en España, ciertos escritores cultos habían intentado cruzar la barrera de la literatura de élite para acercarse al pueblo a través del folletín. Después lo intentó con la novela —la novela por entregas—. En la caricatura que proteja una edición posterior de «La Esfera», comenta que le gustaba tener la fórmula secreta de Gauss. «Basta para ser un escritor popular». En la producción de la ciencia aplicada a la producción de mercancías de utilidad y de la tecnología aplicada a la producción de calidad concentrada, la cultura popular española de los años cuarenta y cincuenta seguía siendo a cierta altura de Homero, poeta del comercio. Conocido bajo el signo de Cervantes, el espectáculo Bar. Sings, con sus constantes referencias al ambiente europeo contemporáneo, indicio de la desorientación. (Agradecemos: RFE, Buenos, el Instituto)

Mario Cabré ha sido el más feliz por su interpretación con Ava Gardner durante el rodaje de «Médico de las Almas», y el resultado es un hit internacional. Ha sido el más feliz para ir a Londres y regresar a la capital con un hit de gran éxito.

mires en el río Friedrich, en Estructura de la lírica moderna, hace un análisis del «Romance Anónimo» de García Lorca, sin otra referencia que los sentimientos puros de angustia, soledad, lejanía, misterio, que puede suscitar una determinada relación de imágenes y situaciones poéticas. *No te mires en el río* era una canción directamente inspirada en el «Romance Anónimo» de García Lorca. *En Sevilla hay una casa y en la casa una ventana, y en la ventana una niña que las flores enviaban.* Junto a la ventana corre un río y el novio prohíbe a la niña que se mire en el río. El novio va a la Feria de Sevilla y de la feria trae para la muchacha manojillos de corales, zarcillos de plata, una alianza. Pero no la ve asomada a la ventana.

Y la vio muerta en el río, cómo el agua la llevaba, ¡ay, corazón, parecía una rosa!, ¡ay, corazón, una rosa mu blanca!

Ay, ay, ay, lástima del amor mío, se queja el novio. Se lamenta de que, con razón, tenía celos del río, y la canción termina con un ambiguo Materile, ríle, ríle, ron, que haría las delicias de los

faceta de que puede convertirse en un test sobre psicología colectiva y sobre el temple sentimental popular de toda una época. ¿Qué canciones cantaban aquellos duros ciudadanos de los años cuarenta? Del extranjero les llegaban, hasta 1945, canciones italianas y alemanas, era inevitable la infiltración del trombón de Glenn Miller, canciones sudamericanas: *De la marimba al son te conocí, fui prisionero de tu dulce amor.* Canciones tópicas, con temática amorosa, más o menos evasivas. Pero, de pronto, entre los ecos se distinguen las voces. Son extrañas voces para una extraña sentimentalidad. ¿Cómo es posible que fuera un hit, para hablar en términos actuales, una canción surrealista como *No te*

actuales exegetas de la ambigüedad como suprema categoría artística. Esta canción gustaba porque, como una obra de Shakespeare, tiene distintos niveles. Hay una canción sentimental primitiva: un novio, una novia, una muerte trágica, atávica, en el agua. Pero la relación lógica de todos estos elementos es absurda, existe una lógica, pero no es la lógica del tópico común de la canción de consumo. Es una lógica subnormal, para la que hay que tener educado el octavo sentido de la subnormalidad. Y bien educado lo tenían aquellos seres de precaria épica, aquellos españoles de los años cuarenta que habían perdido en el río de acontecimientos incontrolables: novias, novios, tierras, recuerdos, dignidades, palabras sagra-



das, ideas, símbolos, mitos, la alegría de la propia sombra. Aquella canción les valía para expresar su derecho a no comprender del todo las cosas y hacer de esa profesión del absurdo una extrema declaración de lucidez. Como la arrabalera vecina de *Que no me quiero enterar*, otra canción de la Piquer, que utiliza el estribillo:

*Que no me quiero enterar,
no me lo cuentes, vecina,
prefiero vivir soñando
que conocer la verdad.*

Este estribillo era parte, parte sustancial de una filosofía de la vida popular, como lo eran aquellos versos de una de las mejores canciones de Antonio Machín:

*Se vive solamente una vez,
hay que aprender a querer y a vivir.*

Algo muy parecido estaba escribiendo entonces en Italia un intelectual de cejas altas llamado Cesare Pavese y el no aprender ni a querer ni a vivir le costó un suicidio real en 1950. Pero un pueblo no puede suicidarse. ¿Para qué? Ya lo expresaba también otra canción de la época:

*Rascayú, Rascayú,
cuando mueras, ¿qué harás tú?
Tú serás, tú serás
un cadáver nada más.*



Estamos en presencia de una filosofía de la vida cínica, en el sentido no insultante de la palabra, si es que esta palabra puede ser para nuestra sentimentalidad un insulto. Las canciones populares, porque las cantaba el pueblo, reflejaban unas creencias que, curiosamente, nada tenían que ver con la superestructura moral que circulaba como una nube inmensa sobre la geografía ibérica. ¿Qué tenían que ver las ejemplares historias de María Goretti, santa Eulalia o Genoveva de Brabante, una y otra vez repetidas a los párvulos roedores de pan negro, con la muchacha que estaba apoyada en el *quicio de la mancebía*, en la canción de Conchita Piquer? ¿Y con la otra que no tenía un anillo con una fecha por dentro?

No tengo ley que me ampare
ni puerta donde llamar
y el alimento escondido
con tus besos y mi pan.

O con la guapa, que al preguntarle los jueces por qué en el banquillo estaba, les respondió cien veces que por guapa y nada más.

Por guapa, por guapa, por guapa
Le cogí por las solapas, bajo de los soportales, y
de mi puerta cerrada más de cien tienen la llave.

¿Y qué tenía que ver con esa moral superestructural esa extraordinaria canción llamada *Tatuaje*? La cantaban con toda el alma aquellas mujeres de los años cuarenta. Aquellas pluriempleadas del hogar y de los turnos en trabajos fabriles afeminados. La cantaban para quien quisiera oír las a través de sus ventanas de par en par. Era una canción de protesta no comercializada, su protesta contra la condición humana, contra su propia condición de Cármenes de España a la espera de maridos demasiado condenados por la Historia, contra una vida ordenada como una cola ante el colmado, cartilla de Abastos en mano y así uno y otro día, sin poder esperar al marino que llegó en un barco, al que muy bien hubieran podido encontrar en el puerto al anochecer.

Era alto y rubio como la cerveza.

¡Señores! En un momento en que la talla media del homo hispanicus era el 1,58 y la brillantina abastecía el pequeño derecho a ser Clark Gable todos los domingos. Y fascinada por el mítico, rubio, alto marino extranjero, la mujer de la canción, con voz emborrachada, va preguntando por él a todo navegante que llega al puerto... *era más dulce que la miel... era gallardo y altanero*. Gallardo y altanero, dos adjetivos muy idóneos para la mitología femenina de la España masculina del sí señor y el como usted mande, don Liberto.

Mitos y tumbas

La época era parca en mitos materiales, pero los tenía. Ya hemos hablado de los mitos precarios de la alimentación. Había otros: las medias de cristal, los topolinos, la vivienda. Por aquellos años se pusieron de moda sucesivamente dos canciones que se desdecían, y en su relación comparativa podía deducirse un terapéutico recurso al cinismo. Una de las canciones de más éxito fue *La casita de papel*.

*Encima las montañas tengo un nido que
nunca ha visto nadie cómo es, está tan
cerca del cielo que parece que ha sido
construido dentro de él. Encima las
montañas viviremos el día en que tú seas*





Quando las coplas eran inmorales

mi mujer y así podrás saber cómo es el
cielo viviendo en mi casita de papel.

Qué felices seremos los dos,
y qué dulces los besos serán,
pasaremos la noche en la luna
viviendo en mi casita de papel,
de papel, de papel.

Esta idealista e idílica solución del problema de la vivienda
no parece ser compartida por el autor de la canción *Busco piso*.

Les pido caridad con mi persona
procúrenme algún piso, por favor,
no importa que le falte el «No funciona»
lo cual quiere decir el ascensor,
pues ya ha surgido en mi alma torturada
tras tanto cavar, la duda cruel
de si estará actualmente ya alquilada
incluso la casita de papel.

La burguesía también tenía sus mitos: el coche topolino,
por ejemplo, y los teléfonos blancos, ambos extraídos de la
cinematografía italiana mussoliniana. Trudi Bora, una de las
vedettes de moda, cantaba la canción del topolino, prece-
dente histórico del seiscientos como elemento confortador de
las desazones del amor. Miente la canción popular que dice:
Ni se compra ni se vende el cariño verdadero. El gusto popu-
lar, y la propia conciencia popular, es contradictorio, porque ya
Trudi Bora, en los años cuarenta, sabía que un topolino puede
comprar un amor, sobre todo si el topolino va cargado de
gasolina, producto no menos mítico en los años cuarenta.

Salgo aquí a aconsejar
lo que tiene que hacer
el que quiere lograr
un amor de mujer.

El que quiera vivir
feliz con su mujer
yo le voy a decir
lo que tiene que hacer.
Si eres un hombre muy fino

*su deseo adivina,
cómprale un topolino
y, además, gasolina...*

*Si eres un caballero
con el alma y con la vida,
debes darla dinero
antes de que te lo pida.*

Era muy consciente la gente de que la cotidianeidad se fundamentaba en pequeñas prostituciones. Por una parte se podía cantar:

*Del cielo caíste
muñeca divina,*

*sin ti el firmamento
se quedó sin luz,
bajaste a alumbrar un rincón de mi vida,
viniendo del cielo quitaste mi cruz.*

Pero se sabía que era mentira y que la dualidad verdad-mentira debía asumirse para sobrevivir. Las canciones no mienten. Los letristas son los más afortunados fotógrafos de la sentimentalidad. Saben que una buena canción-fotografía precisa reducir al máximo el número de las palabras, precisar al máximo su significado. A veces un simple letrista y músico al servicio de una de aquellas orquestas que recorrían los veranos de la España eternamente devastada y reconstruida, acertaban, mágicamente, como si su mano hubiera sido movida por la magia de una sabiduría intangible.

Promociones y Libros

REBAJAS

Invierno 2008

HASTA
-50%
DESCUENTO

Se acabó la valentía,
el trabajo y la bravura,
para darse la gran vida
es cuestión de cara dura.
No hace falta ser muy listo
ni tener mucha cordura,
para ser siempre el primero
es cuestión de cara dura.
En negocios cara dura,
en amores cara dura,
es la vida la que enseña
a navegar
El que quiera destacarse,
el que quiera dar que hablar,
cara dura y en seguida triunfará.

En los paraísos del domingo nacía la agresividad danzante del bugui-bugui que convertía en gimnastas a gentes precariamente alimentadas. Se cantaba un bugui con un título precioso: *Un bugui más... qué importa*. Una serie de movimientos hacia el éxito del ritmo, una obra bien hecha, bien interpretada por uno mismo, incluso es posible que merecedora de un coro de palmeantes. Un bugui más ¿qué importa? ¿Qué importancia tenían una serie de movimientos más en el camino del *happy end* que todas las películas prometían para cada uno de los danzarines?

*Bugui, bugui, bugui
bugui, bugui, bugui.*

*Es el bugui,
es el swing
del baile
que me alegra,
que me enloquece,
que me hace vivir feliz.
Con el bugui
siento yo
bailando
la ilusión,
la emoción.
Ba ba ba.*

*De regreso estoy,
viajando voy
para bailar (bis).
De regreso estoy,
viajando voy
Jwra, yeí.*

Sobre las tumbas del recuerdo, del cerebro, del corazón,
sobre las tumbas reales de más de media España muerta: un
bugui más ¿qué importaba?

