

Ramón Pelegero Sanchis, más conocido como Raimon, es uno de los pocos cantautores surgidos durante la dictadura que no fueron absorbidos por la cultura dominante después de la Transición. En poco tiempo, Raimon ha pasado dos veces por el **CBA**: la primera para cantar en el homenaje a Espriu por su centenario, y la segunda para recibir la Medalla de Oro del Círculo, momento que aprovechamos para conversar con él de poesía, de política, de la intención que hay detrás de la canciones y del extraño momento en el que surgen.

## las circunstancias del corazón

ENTREVISTA CON **RAIMON**

EDICIÓN ROBERTO HERREROS

FOTOGRAFÍA DAVID OLTRA



### DE LO INDIVIDUAL A LO COLECTIVO

En cierto modo era más claro luchar contra la dictadura que no contra un sistema en el cual hay una apariencia de libertades que después, en la práctica, a menudo no son tales. Pero también hay, a pesar de la crisis, un nivel de bienestar económico mayor que el que había antes. Yo compuse «Al vent» en el 59. En ella hay dos cosas: el paso de la adolescencia a la juventud y el ver una adversidad ambiental de todo tipo. Y todo eso junto, con muy pocas palabras, buscando un tipo de sociedad distinta. Lo de la unión con los demás es posterior. «Al vent» es una apuesta mucho más individual. Habla de ese paso en el que te das cuenta de que vas a entrar en la división del trabajo, en una estructura social en la cual tú hasta ese momento no has sido responsable de nada. Y vas entrando y te encuentras con una gran adversidad de tipo político, pero también de tipo social, de cuál es mi lugar en el mundo. Los deseos de cambio, evidentemente, están en las primeras canciones. Pero son, digamos, más existenciales, vinculadas a las lecturas de la época: Camus, Sartre... Y a las experiencias vividas.

En el segundo disco, que se publica en 1963, tomo más conciencia. «Diguem no» es una declaración de principios: contra el miedo, contra el hambre, contra las injusticias, contra la gente metida en prisión, contra el derramamiento de sangre, con la idea de la Guerra Civil. La canción está más llena de contenidos, en ese aspecto, «colectivos».

Cuando le reprimaron a Paul Éluard que no hubiera compuesto alguna poesía a raíz de un acontecimiento político importante, contestó que él hablaba de los temas sociales cuando la circunstancia social coincidía con la circunstancia de su corazón. El escritor Claude Roy también ha explicado cosas de este tipo. De hecho, cuando fui a Francia en el 66, Roy, que en cierto modo me apadrinó a mi llegada a París, relacionaba, salvando todas las distancias, mi manera de cantar con Paul Éluard, al que entonces yo conocía muy poco. Y hablaba de ese tipo de vocabulario, de lenguaje, del modo de decir las cosas, que exactamente era eso: iban ligadas a mi vida cuando coincidían con los acontecimientos. No es que yo estuviera esperando el acontecimiento social para glosar, de un modo u otro, aquello que había ocurrido, sino que cuando me sentía identificado, lo hacía.

### PRIMERA INTENCIÓN

Cuando la casa de discos me ofreció participar en el Festival de la Canción Mediterránea tenía solo 22 años y no tenía ninguna

estrategia. Yo no solía practicar ese tipo de canción y casi ni siquiera sabía que existía ese festival. En aquel momento era muy importante, solo había un canal de televisión, y la estructura del recital era muy simple: unos autores presentaban una canción y un chico y una chica la interpretaban. En ese caso la chica era Salomé, conocida en el mundo de la canción que se hacía en aquella época, y yo, que acababa de publicar mi primer disco y que era bastante menos conocido que ella. Por primera vez se permitió que hubiera una canción en catalán y es cuando Fraga dijo aquello de: «¿Qué va a pasar porque se cante una canción en catalán?».

Inicialmente dije que no quería participar y discutí mucho con la casa de discos porque ellos estaban muy interesados en que lo hiciera. «Porque», decían, «si la cantas tú también tendrá otra dimensión». Al final entre unos y otros me convencieron con esas razones.

Así que ahí estaba yo, que no parecía ni artista ni cantante ni nada, y hasta llegué a oír algunas frases de gente que estaba en el tinglado que decía cosas como: «Si gana la canción catalana nos joden el festival». Y eso es lo que efectivamente pasó al cabo de dos ediciones: ¡desapareció el festival!

A mí no me importaba mucho. Solía hacer muchas bromas. Una vez alguien me preguntó por un artista que yo no conocía y le contesté de esa forma un poco pedante que tenemos los estudiantes cuando estamos a punto de acabar la carrera. Le dije: «¿Y tú has visto a Heidegger por aquí?». Y el tío se quedó así parado y contestó: «Pues... no sé, me da la impresión de que sí».

En el disco que publiqué con la canción del festival, *Se'n va anar*, estaban también el «Diguem no», la «Cançó de capvespre», el primer poema de Salvador Espriu que musiqué, y una canción que escribí con diecisiete años. Decidí incluir el «Diguem no» porque, así, si retiraban el disco, retiraban también la canción oficial que había ganado el festival, y eso hubiera quedado muy feo. Además era el momento de lo que se llamaba «liberalización» y todavía no había la ley de prensa (aunque ya iban por ese camino), así que el disco pasó, aunque con la canción previamente censurada.

Sobre la musicación del poema de Espriu, había una idea de resistencia, de memoria, de recuperación... Y esto es algo que ha estado presente en la mayoría de las cosas que he escrito y he cantado, incluso en aquellas de las que me he apropiado.

Decidí musicar los poemas de Espriu porque me veía inmediatamente afín a su manera de entender las cosas. Consideraba que su nivel era —y es— superior al mío, así que era un modo de contribuir a su difusión: poner una música adecuada a ese tipo de poesía, esa fue mi primera intención.

## LA CENSURA

He tenido la desgracia de nacer bajo una dictadura. Y he tenido la suerte de que había mucha gente que luchaba contra esa dictadura y de haber contribuido a esa lucha.

Ahora, desde el punto de vista de mi oficio, quizás esa situación me haya obligado a ciertas cosas. Estoy seguro de que con un poco más de libertad y un poco menos de censura, lo que hubiera podido hacer sería mucho más de lo que he hecho, bajo todos los puntos de vista. Al final ha sido eso: un cercenar las posibilidades de desarrollo. Se perdía mucho tiempo y además la censura era muy bestia porque literalmente no sabías lo que ibas a cantar. Sabías que estaba allí una persona decidiendo lo que podías y lo

que no podías cantar. Sabías que te ponían multas hasta por acabar demasiado tarde.

Recuerdo que a veces llegábamos a las tres o las cuatro de la mañana a casa después de haber cantado en un pueblo donde nos habían dejado hacer el concierto, pero otras veces íbamos en coche, cargando con todos los altavoces —porque yo cantaba solo con la guitarra— hasta Barcelona, por ejemplo, sin autopista, y después de siete horas de viaje al llegar allí te decían: «No, es que no os han dado el permiso». ¡Y a joderse! Otra vez teníamos que cargar con los altavoces hasta casa. Eso nos pasó más de una vez.

## LA CULTURA COMO ADORNO DEL CONSENSO DE LA TRANSICIÓN

Todo eso de la canción protesta ha sido una etiqueta, como ahora dicen «*indie*». Otra cosa es la función y el uso que uno hace de sus propias canciones. Y durante la dictadura, evidentemente, yo he estado siempre con quienes luchaban en su contra. Durante aquellos años te encontrabas con un tipo de gente que usaba la cultura en general, la canción, el cine, la literatura, la música pura, todo, de una manera instrumental, sin querer, simplemente por si eso podía ayudar en la lucha contra la dictadura. Y había otra gente que no, que se lo creía. Si no, yo no hubiera podido resistir cantando con público, porque sin público puedes resistir toda la vida...

Como yo no era anticomunista muchísima gente pensaba que era comunista. En realidad nunca he tenido carné, pero colaboraba con el partido. En aquella época, al menos en Cataluña, las grandes fuerzas que luchaban contra la dictadura eran el PSUC (que practicaba un tipo de comunismo un poco a la italiana) y las fuerzas nacionalistas democráticas. Después estaban los socialistas y los grupos minoritarios, pero los dos grandes bloques eran esos. Yo no estaba en contra de ninguno de los dos bloques, si no que estaba dentro de esta lucha contra la dictadura.

Cuando la dictadura se acabó tuve algunas ofertas para figurar en alguna lista del senado o para ser diputado, pero me negué, y entonces hubo una gran bronca. Me dijeron: «tú ya estás acabado», «tú ya no funcionarás», «tu capital se ha ido al carajo», «si no entras en este tinglado no serás nadie»... Y yo dije, bueno, ¿qué le vamos a hacer? Tampoco he sido mucho antes.

Fue duro porque la gente que estimaba, que había hecho una serie de cosas magníficas, en ese momento decidió que era más importante la lógica del partido que la lógica de la vida. A veces todavía funcionan así esas cosas.

También pasó justo lo contrario aquí en Madrid, en Las Ventas, pero en cierto modo me lo merecía, ¿no? Porque canté «El País Basc» durante un acto unitario. Durante la dictadura, en mi casa durmió gente que en aquel momento era parte de ETA y que después dejó de serlo cuando la dictadura terminó. En ese momento yo pensé, como mucha otra gente, que lo que se llamaba «lucha armada» no tenía ninguna razón de existir, y más cuando se asesina alguien de la manera en que se hizo con Miguel Ángel Blanco.

Cuando el parlamento organizó ese acto unitario, me invitaron y yo dije que de acuerdo, pero con una condición: que diría cuatro palabras antes y que cantaría «El País Basc». Me dijeron que sí, que adelante. Una vez allí, en cuanto empecé a hablar ya me empezaron a silbar. A José Sacristán también le silbaron. Y entonces se podría pensar que no le estaban silbando a ETA, si no que le silbaban a la diversidad. Había algo allí que no funcionaba. No fue todo el público, claro, pero sí una parte bastante consistente.

Los ochenta fueron muy duros, porque la derecha hacía un tipo de razonamiento que parecía evidente: hay gente que ha sido muy buena contra la dictadura, pero como ya no hay dictadura no la necesitamos para nada. Te negaban lo que tenías de artista. Tú habías sido bueno como luchador contra la dictadura, pero no como artista. Entonces, claro, uno tenía que demostrar. Porque que la derecha dijera eso —ya lo decía durante la dictadura— no era una novedad. Lo que era una novedad era que la izquierda se lo creyera. Y si no se lo creían, ese argumento les venía bien para no tener problemas. Tengo algunas experiencias con gente, que, como no quise entrar en sus organizaciones, empezaron a decir que yo era... no sé, todas esas cosas que son capaces de decir cuando quieren hundirte. No lo consiguieron, pero bueno, eso está ahí. Una experiencia que fue fea. La cultura no tenía que ser crítica en esos momentos porque de lo que se trataba era de consolidar algo que no se consolidará jamás, tal y como veo el panorama, pero entonces había gente que no estaba por su pedigrí, por su pasado, por su curriculum. Te querían como palmero. Yo no hago bien de palmero.

### LENGUAS MINORIZADAS

Algún día alguien empezará a pensar en la nula presencia de las lenguas distintas del castellano en todas las televisiones de España, excepto allí donde se hablan. Y después la poca presencia de la música que no sea chimpún tacatá. O del folclore. El flamenco está muy bien, pero parece que solo haya este tipo de cosas. No ha habido ninguna intención de preguntar: «¿Qué pasa? ¿Por qué no sale un cantante gallego, o en euskera, o en catalán?» Desde fuera te preguntas: ¿cómo es posible? Pero no ahora, eso viene de hace tantos y tantos años.

Yo no sé la experiencia de la gente en el País Vasco o en Galicia, pero en Cataluña hay un campo de información audiovisual, que es estrictamente catalán y que te informa un poco de todo el mundo desde la visión de Cataluña, pero al mismo tiempo tienes acceso

a todas las demás televisiones. En cambio, al revés no ocurre así. Aquí no se tiene acceso a otro tipo de televisión o de medios que no sean los que se producen aquí. El caso más ignominioso es que en Valencia no se pueda ver la TV3 desde hace no sé cuánto tiempo. O en Mallorca. Además con una comunidad lingüística que está ahí. Es decir, ¿qué pasa aquí?, ¿por qué la gente, que en teoría en eso tenía que ser sensible y combatirlo, lo tiene interiorizado como si fuera lo normal? Si hay un programa musical, así como pones inglés, francés de tanto en tanto o hasta un italiano, pon también a alguien de por aquí, ¿no? Hubo un momento, entre el 79 y el 81, que hubo un poquitín de presencia, en la primera época de la UCD. Después de eso, se acabó.

### POESÍA

Yo soy un lector de poesía desde pequeño. Ausiàs March es quien me abre hacia los siglos xv y xvi, a la belleza del texto. Recité a Ausiàs March en el año 58, si no recuerdo mal, en el paraninfo de la universidad, celebrando un centenario de su muerte. Lo recité sin entender bien lo que decía. Yo tenía 18 años en ese momento y no había leído casi nada de catalán. Tenía una fonética muy buena porque en casa hablábamos el catalán de Valencia, y la fonética era muy clara. Y me gustaba el teatro. Don Miquel d'Ors, que era el catedrático de latín en la universidad, me enseñó a distinguir los versos, los decasílabos con su cesura en la cuarta, con los hemistiquios, con los acentos en la sexta y en la octava, toda la estructura del verso.

Yo leía los versos más como música que como concepto o entendimiento. Y eso que Ausiàs March es muy conceptual. Tardé mucho en conseguir hacer «Veles e vents», el primer poema suyo que musiqué. Habían pasado unos diez años desde mi primera lectura. A través de él entro en Jordi de Sant Jordi, que es un poco anterior y escribe todavía muy occitano. La poesía en Cataluña se escribía en occitano porque era la moda, como puede ser ahora el inglés en el pop. Ausiàs March rompe con eso y escribe en una lengua claramente catalana con pequeñas influencias de Occitania. Se llaman

Salvador Espriu con Raimon en 1966. Fotografía J. Fornas



trovadores, provençales y estas cosas. También musiqué entonces un poema de Jordi de Sant Jordi y después a Joan Roís de Corella, que es de finales del siglo xv. También a Timoneda, que es menor, pero tiene poemas bellísimos. A veces te encuentras con poetas menores con poemas increíbles y poetas mayores con poemas que no están a la altura que uno espera. A través de Ausiàs March entré en ese mundo y a partir de ahí musiqué algunas cosas más.

Espru es el único contemporáneo. Me parece claro que hay una congenialidad, que tengo con él una conexión especial. Además tuve la suerte de tener amistad con él y muchas conversaciones, no como con Ausiàs March que, digamos, no estaba ya para festivales... Recuerdo que estaba en Aix-en-Provence en julio de 1963, haciendo un curso de verano en la Université de la Méditerranée. Joan Fuster me había regalado la primera edición de obra poética de Espru reunida en ese momento, todo lo que había escrito. Me encuentro con un poeta inmenso. Empiezo a leer y rápidamente me sale «Canço de capvespre». A partir de aquí hablo con Espru. Él ya conocía mi primer disco. Continué leyendo y me dije: tengo que musicar los doce poemas que son el núcleo central del libro *El caminant i el mur*.

A finales del 65 lo tengo acabado. La casa de discos es reticente. No lo quiere publicar porque piensa que es demasiado elitista, que no lo entiende nadie. En el ínterin había conocido a Joan Miró en París. Le gustaba mucho lo que yo hacía. Me quedé asombrado porque yo tenía veintitantos años y me encontraba con una gente que me decía: «¿Cómo es posible?». Y Miró me dijo: «Tenemos que hacer alguna cosa juntos». Y yo pensaba, ¿pero el qué? ¿Tocar la guitarra mientras él está pintando? Pues cuando acabé de musicar estos poemas, le escribí a Miró diciéndole: mire, este es el proyecto y me gustaría, si usted está de acuerdo, que hiciese la portada del disco. Nada, a la semana siguiente ya la tenía. Eso influyó un poco para que se publicara el disco. Y ahí está.

En el 86 publiqué un libro de poesía, *D'aquest viure insistent*. No ha habido interés por mi parte en publicar más. Tengo cosas escritas. No sé si las reuniré. *D'aquest viure insistent* surgió porque estuvimos unos meses en Roma y tuve cierto tiempo libre. Teníamos un pequeño apartamento cerca de la Piazza Navona, había escrito algo, empezó a desarrollarse allí y dije: «Esto es un libro». Tengo poemas sueltos escritos que no han sido canción. A veces dudo de si eso será canción o verso leído. Pero mi esfuerzo ha sido para la canción.

## INFLUENCIAS MUSICALES

El blues está presente, porque lo había escuchado mucho cuando estuve trabajando de locutor. Pero también está la música popular valenciana. He escuchado siempre un amplio espectro de músicas, incluso ahora me puede interesar cualquier cosa que pueda parecer anodina pero que no lo es tanto, y al mismo tiempo escucho mucha música clásica. Todo eso creo que en algún momento rezuma por un lado o por otro.

También coqueteé con la música electrónica. En el 87 vi que había unos sintetizadores que producían unos sonidos increíbles para los que antes necesitabas grandes orquestas. Empecé a probarlos y estuve un año y medio intentando trabajar con este tipo de música, pero no estuve a gusto y lo dejé. Llegué a la conclusión de que el sonido, el timbre, viene totalmente programado, que cualquiera lo tiene al alcance de la mano. En cambio el timbre que te da la música no electrónica va muy ligado a la persona. Hoy eso ha cambiado mucho, pero en aquel momento era como comprar algo ya hecho.

Ahora llevamos un cuarteto con dos guitarras, un contrabajo y un músico que toca casi todo. Toca el clarinete, el bajo, el soprano... Todo lo que sea tocable, lo toca.

## EL MÚSICO COMO MÉDIUM

Yo no soy dueño de la inspiración. Pero admiro, por ejemplo, el oficio del periodista y el del escritor que se ponen y empiezan y... *pam, pam, pam*.

A lo mejor si me pusieran algo aquí [*indica su garganta*], igual... Pero no, a mí la canción me viene cuando no me lo espero y entonces la trabajo. Me viene a veces por unas notas, por unos sonidos, por una melodía o por una idea o unos versos que a lo mejor he soñado e intento recuperarlos. Nunca se sabe. A veces piensas que tienes una canción maravillosa y después la escuchas y dices: «¡Pero si esto ya está hecho!».

Estas cosas suelen pasar, yo no lo controlo. De hecho publico muy espaciadamente. En cierto modo eres un médium, sin que esto parezca presuntuoso. Es como si fueras un médium y hubiese algo en el ambiente que te viene y tú le puedes dar una forma.

Nunca sé si vienen antes las palabras o la música. A veces han venido juntas, casi hechas ya. De hecho, un cuarto de las canciones que he escrito han venido así. Otras veces tienes un inicio y después a lo mejor se queda allí estancado, lo guardas y un día lo ves o lo analizas, te das cuenta de qué es lo que le falta y lo terminas.

## CANCIONES DE AMOR

Yo no quería publicar mis canciones de amor porque me parecían muy íntimas, pero los amigos me dijeron: «¡Qué coño de íntimas!».

Hay por lo menos una en donde se reúne la canción de amor y la canción política, incluso en el gesto. Es la que empieza con «cuando te vas a tu país de Italia» y acaba diciendo «como un puño». Entonces, de alguna manera, allí se junta la idea de la unión con la otra persona con una idea política y su símbolo. Esa era la cuestión, y en el final estaba ese detalle. Hay también cosas de tipo irónico dentro de la canción: las 120 horas de ausencia que en definitiva son cinco días, o sea que tampoco es tanto... Había otro verso que decía «inmerso en la obsesión de mi deseo de ti, que es grande y crece». La persona homenajeada estará contenta con eso.

## EL CARRER BLANC Y XÀTIVA

El Carrer Blanc existe todavía, pero no tiene nada que ver con el que yo he vivido. Evidentemente, hace setenta y tres años era otra cosa, de hecho era de tierra y ahora está asfaltado, han tirado algunas casas y han levantado otras...

Ahora tiene un problema bastante grande porque es una calle que no está hecha para que pasen coches. Es un problema que tienen todos los cascos antiguos de esas ciudades y no saben muy bien cómo solucionarlo.

Tampoco se sabe qué hacer con las casas que se construyeron antiguamente. Cuando son monumentos, vale, pero cuando se trata de esas casas que se construyeron en el siglo xviii, después de que Felipe V quemara Xàtiva —porque nos quemó en 1711—, es un problema. Se trata de casas sin cimientos y que, además, están cerca de la montaña. Se construyeron alrededor de una gran columna de barro, así que cuando llueve muy fuerte se abre toda la casa.

Estoy muy ligado a mi territorio y a mi ciudad. Hay gente que se lo toma con una cierta ironía y dice: «Es que los de Xàtiva sois la pera, parece que no haya otra ciudad en el mundo». Pues yo creo que sí que hay alguna otra pero, vaya, ¡no muchas!

Cuando llegué a Roma estábamos viendo la ciudad y dije, sin ningún tipo de ironía: «¡Es muy bonita Roma! ¡Es como Xàtiva pero mucho más grande!». Cuando uno está hecho así, eso ya no se cura.