

PARODIA Y DECONSTRUCCIÓN EN LA CANCIÓN DE JOAN MANUEL SERRAT

A partir de los años cincuenta la poesía española de posguerra se afianza en un proceso que significa, en clave orteguiana, la vuelta a la “rehumanización” de la literatura.

Los representantes de la “primera generación de posguerra” —Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro, entre otros— intentan establecer una praxis discursiva fuertemente disonante con la acuñada por el sistema oficial: una praxis que dé cuenta no sólo de las reales circunstancias históricas, políticas y sociales de la España de posguerra, sino que se proponga, en palabras de Gabriel Celaya, convertirse en “un arma cargada de futuro”,¹ un arte de urgencia para la revolución. Esta llamada poesía “social”, vertebrada de algún modo en las propuestas del realismo socialista, concibe la palabra poética como “comunicación”: la literatura ya no es una tarea de cenáculos para cenáculos, sino un bien cultural destinado a “la inmensa mayoría”.²

Este programa es continuado y a la vez rectificado por la generación posterior —Ángel González, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente y otros. Tras poner en cuestión ciertas tendencias discursivas y conceptuales de sus predecesores —el tono épico y casi mesiánico de algunos poemas “sociales”, la ideología neorromántica que subyace en la construcción de las categorías “poeta” “poesía y “pueblo”, etc.—, la “segunda generación de posguerra” (también llamada “del sesenta”) apela en cambio al tono narrativo menor, se centra en la cotidianidad de la experiencia humana. abandona el profetismo y el grito a cambio del discurso conversacional y la ironía. No obstante, conserva como aquéllas la necesidad de utilizar una palabra en la que el receptor se sienta convocado.

Sin embargo, las búsquedas poéticas de una y otra generación, destinadas a obtener un consenso superior al entonces usual para la poesía, se ven entorpecidas por el carácter del canal en que se sustancian, la letra escrita. El mercado editorial se alimenta, fundamentalmente, de producciones literarias provenientes de la narrativa y la ensayística. La poesía escrita no es “rentable” pues su circuito de difusión está mayoritariamente constituido por un público competente, en gran medida académico, pero siempre restringido. “La inmensa mayoría” de la que habla Blas de Otero se encuentra al margen, o casi, de la poesía que se propone reivindicarla.

¹ Cfr. Gabriel Celaya, “La poesía es un arma cargada de futuro”, *Cantos Iberos. Poesía*. Introducción y selección de Ángel Gonzales. Madrid: Alianza, 1997: 112-113.

² Cfr. Blas de Otero, *Con la inmensa mayoría*. Bs.As.: Losada, 1977.

A mediados de la década de los sesenta surge en Cataluña, y luego en el resto de la península, un fenómeno artístico que modifica de manera particular la relación entre la poesía y el público y que amplía considerablemente su recepción: nos referimos al movimiento de la llamada “nueva canción” que, simultáneamente, se constituye en Hispanoamérica.³

Este fenómeno, denominado por un acuerdo de opinión canción “popular” o, como dijimos, “nueva” canción (entre otros términos menos utilizados) establece su conexión con el sistema literario por diversas vías:

1. La relación más evidente consiste en la musicalización de poemas de autores consagrados, en lenguas española y regionales (gallego, catalán, vasco, bable, nahua, quechua). Una lista copiosa revela la productividad de este intercambio: Rafael Alberti, Federico García Lorca, León Felipe, Miguel Hernández, los Machado, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, César Vallejo... a quienes se unen poetas de siglos pasados como Ausías March, Jorge Manrique, Juan de la Cruz, Góngora.

2. Esta propuesta, asimismo, tiende hacia la reactualización y rescate de la tradición literaria oral emergente de los folclores particulares, fundamentalmente a través de la edición de cancioneros en lenguas vernáculas.

3. Paralelamente, los autores de canción se proponen como tarea la búsqueda y constitución de una identidad poética propia que separe cualitativamente su discurso del establecido por la llamada canción de “consumo”, asentada en estrategias verbales empobrecedoras y convencionales.

De este modo, la canción “popular” adhiere, mediante un productivo diálogo intertextual, al sistema literario consagrado, contemporáneo y tradicional, escrito y oral. Dicha adhesión supone, como vimos, una operación doble: por un lado, la difusión del corpus instituido como “poesía” y, por otro, la constitución de la canción como un género próximo a aquélla y a la vez enfrentado dialécticamente a la canción de “consumo” por su inspiración ideológicamente contestaria.

En este sentido, la obra de Joan Manuel Serrat puede abordarse como una práctica ejemplar que da cuenta, en sus diversos niveles, de estas filiaciones. Nuestra indagación se remitirá, primordialmente, a las relaciones que las letras serratianas establecen con otros discursos, todos ellos institucionalizados y por tanto identificables como “ajenos”, procedentes tanto del sistema literario como del sistema social en general, éstos últimos incorporados también por la vanguardia “social” española de los cincuenta y sesenta.

Lo haremos siguiendo el itinerario de un procedimiento específico que en la escritura serratiana establece un foco privilegiado donde asentar su contestación: la PARODIA, como lectura deconstructora de los discursos ajenos, con evidente intención desmitificadora, a partir de la inversión de los sentidos establecidos o

³ Para una aproximación más pormenorizada véase nuestro trabajo “En torno a una canción ‘diversa’”. *CELEHIS*, 1 (1991).

dominantes.⁴ Esta y otras estrategias,⁵ según mencionamos anteriormente, se ofrecen como un claro vehículo de conexión entre las letras de Serrat y las corrientes contemporáneas de la poesía escrita a partir de los sesenta, específicamente en la poesía “social” de la década y en la línea de “antipoesía” sostenida desde Hispanoamérica por Nicanor Parra y otros.⁶

En Serrat esta tendencia aparece esporádicamente en su obra temprana, y recién acusa un mayor protagonismo a partir de *En tránsito* de 1981, para continuarse en álbumes posteriores como *Cada loco con su tema* (1983) y *Bienaventurados* (1987). Sin abandonar el tono lírico, de filiación machadiana, del que *Mediterráneo* da cuenta de manera ejemplar, Serrat ingresa progresivamente en la poética conversacional a partir de la parodia de discursos sociales varios (adulto, de poder, repertorio de frases hechas, etc.) y de discursos practicados y proporcionados por la literatura.

⁴ Tanto Bajtin como Julia Kristeva conciben la parodia como un “contradiscurso” enfrentado a los códigos dominantes, cuyo sentido este procedimiento pretende revertir. Para Bajtin, en la parodia, “igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la palabra ajena... Por eso en la parodia es imposible una fusión de voces... La palpabilidad deliberada de la palabra ajena en la parodia debe ser sobre todo ostensible y marcada...” (Cfr. Mikail Bajtin *La poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975: 270). La última afirmación de Bajtin puede ser complementada con estas palabras de Wayne Booth: “Toda parodia se refiere en todos y cada uno de sus puntos a un conocimiento histórico que en cierto sentido está ‘fuera de sí mismo’ —es decir, obras literarias anteriores [u otros sistemas discursivos] y por lo tanto a géneros más o menos probables.... Al leer las parodias, utilizamos la referencia exterior a otros autores para comprender la forma en que la parodia ataca a esos mismos autores...” (Cfr. Wayne Booth *Retórica de la Ironía*. Madrid: Taurus, 1986: 169.) Unas páginas más arriba el autor citado amplía los alcances problematizadores de esta categoría: “[En la parodia] hay que rechazar el significado superficial y encontrar, mediante la reconstrucción, otro significado incongruente o ‘superior’. Los cimientos en que se basa la reconstrucción no tienen que ser necesariamente estilísticos; las buenas parodias suelen parodiar las creencias tanto como el estilo.” (111). Tales son los significados operativos que regirán al respecto nuestra exploración sobre los textos, donde se examinarán no sólo las parodias estilísticas sino también las estructurales, tematológicas, actanciales, etc., en distintos tipos de discursos (literarios y sociales).

⁵ Otros modos de intertextualización han sido abordados en nuestro artículo inédito “Serrat: la canción en tránsito hacia otros discursos”, 1990.

⁶ Esta poética de ruptura se modela con procedimientos constructivos y componentes lingüísticos residuales y estigmatizados por la poesía “culto”: ironía, prosaísmo, estilo conversacional, tono narrativo, utilización de registros extraños al sistema poético tradicional, tales como giros y modalidades léxicas y sintácticas establecidas por otras prácticas discursivas no literarias (periodismo, discursos de poder, policial, publicitario, etc.). La praxis poética ingresa así como una actividad social más, donde el concepto de “genio” creador es reemplazado por el de un “artesano”, cuya voz abandona todo sitio magistral para convertirse en una voz más. Su estatura es entonces similar a la de un lector apelado por un enunciado eminentemente “comunicante”, elaborado según registros que a ambos resultan familiares. A propósito de éstas y otras cuestiones específicas acerca de Nicanor Parra, autor que dio nombre a esta tendencia y sobre cuya obra la crítica ha confluído privilegiadamente véanse: Paul Borgeson, “Lenguaje hablado/Lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía”, *Revista Iberoamericana*, 118-119, (enero-junio 1982): 383-389; Andrew Debicki, “La distancia psíquica y la experiencia del lector en la poesía de Nicanor Parra”, en Andrew Debicki *Poetas Hispanoamericanos Contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1976: 159-190; Hugo Montes y Mario Rodríguez *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago de Chile: Ed. del Pacífico, 1974; Leónidas Morales Toro *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1972; Federico Schopf “Estructura del Antipoema”, *Atenea*, XL, Nro. 399; Ricardo Yamal *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*. Valencia: Albatros Hispánfila, 1985.

La *crítica del mundo adulto* constituye para el autor una preocupación temprana, conciliable con las de una generación que durante los sesenta pretendió revertir los modelos políticos, sociales y culturales vigentes hasta ese entonces. Una serie de canciones muy conocidas en castellano —*Qué va a ser de ti* (M⁷ 1971), *Poco antes de que den las diez* (JMS 1969), y *Señora* 1970)— reflejan en su elaboración temática la fractura consciente que establecen sus letras respecto de las dominantes morales por entonces emergentes. La propuesta sesentista del amor libre, la autodeterminación personal, de las que derivan temas menores como la relación con adolescentes —probable préstamo francés, según apunta Manuel Vázquez Montalbán)—⁸ se encuentra acompañada, en *Poco antes...*, por ejemplo, por la satirización de las convenciones familiares cifradas en el título, estribillado en la canción:

Te levantarás despacio
poco antes de que den las diez
y te alisarás el pelo
que con mis dedos deshilé,
y te abrocharás la falda,
y acariciarás mi espalda
con un “hasta mañana”.
Y te irás sin un reproche,
te perderé con la noche
que llama a mi ventana,
y bajarás los peldaños
de dos en dos, de tres en tres.
Ellos te quieren en casa
poco antes de que den las diez.⁹

En el fragmento citado puede observarse que la anécdota contrasta las exigencias de los adultos con la vida real de la muchacha, oposición que desenmascara abiertamente la hipocresía fundada en el horario, impuesto como remedio a los posibles devaneos juveniles. La parodia se instala en la contextualización de esta frase —título y estribillo— que representa la inserción de la norma adulta en una situación vital que descaradamente la revierte. La crítica a dicha norma se introduce mediante la ironía creada por la mera descripción anecdótica en la que se yuxtaponen ambas cosmovisiones, la adulta y la juvenil, con la consecuente descalificación de la primera.

Una canción mucho más tardía, *Esos locos bajitos* (ET 1983), cuestiona, desde un hablante en primera persona plural, la crianza de los hijos. El estribillo remeda el clásico discurso paterno y en la oposición con las estrofas restantes, el mismo

⁷ Cfr. abreviaturas en p.74.

⁸ Cfr. Manuel Vázquez Montalbán *Serrat*. Gijón: Júcar, 1984: 41.

⁹ Cfr. Joan Manuel Serrat *Verso a Verso*. Barcelona: Alta Fulla & Taller '83, 1986: 117.

resulta parodiado —como lexías tópicas tales como “así nos dan la primera satisfacción” y “por su bien”— para criticar la sin embargo inevitable imposición de moldes y la limitación de la libertad ejercidas sobre los niños:

A menudo los hijos se nos parecen,
así nos dan la primera satisfacción:
esos que se menean con nuestros gestos,
echando mano a cuanto hay a su alrededor.

Esos locos bajitos que se incorporan
con los ojos abiertos de par en par,
sin respeto al horario ni a las costumbres
y a los que, por su bien, hay que domesticar.

(Serrat: 283)

Dentro del mismo álbum, *Las malas compañías* (ET 1981) ofrece una lectura del mundo impuesto aún más transgresora. La canción se compone de dos bloques de sentido aparentemente encontrados, enlazados por una estrofa donde se incorpora un popular consejo materno:

Mis amigos son unos atorrantes.
Se exhiben sin pudor, beben a morro,
se pasan las consignas por el forro
y se mofan de cuestiones importantes.

.....

Mi santa madre
me lo decía:
—Cuidate mucho, Juanito,
de las malas compañías.—

Por eso es que a mis amigos
los mido con vara rasa
y los tengo muy escogidos:
son lo mejor de cada casa.

Mis amigos son unos malhechores,
convictos de atrapar sueños al vuelo,
que aplauden cuando el sol se trepa al cielo
y me abren su corazón como las flores...

(Serrat: 82)

La citada canción se sitúa en una perspectiva crítica desde donde se reivindica la marginalidad, cuestionando por ende los modelos de “buen ciudadano” que el canon social tiende a imponer. “Las malas compañías” son, en la primera parte, los marginados por y de las “buenas costumbres”, individuos de hábitos antisociales cuya descripción es abordada mediante un discurso descarnado y directo, asumido por un hablante que finge enjuiciarlos puntualmente. En la segunda parte, el tono prosaico es sustituido por un estilo de mayor acento lírico, donde los abundantes

ejemplos de metaforización aluden a dimensiones espirituales y emotivas profundas. La descripción, ahora, rescata por encima de lo anteriormente condenado las cualidades de estos "atorrantes", cualidades bastante marginales también en el común de los comportamientos sociales. Esta reivindicación genera un modelo en contravención con el socialmente legitimado, más circunscrito a las fórmulas de urbanidad que a los contenidos esenciales. La puesta en cuestión de este modelo produce la transformación de las "malas compañías" en "buenas compañías" y de allí, la parodia del discurso adulto materno en su encuentro con el nuevo modelo planteado por la canción. La lexía que cifra la prevención paterna ante la marginalidad, la diferencia, lo "raro", queda de este modo abiertamente ridiculizada por la construcción paradójica de los sujetos protagonistas del retrato, los cuales son legitimados no en vano en la segunda y última parte de la canción.¹⁰

Todos los textos analizados configuran un programa contestatario que, a través de la parodia del discurso adulto, enjuicia el **statu quo** social. Un sistema discursivo más abarcador resulta el del **repertorio de frases hechas**, donde, de modo particular, se incluye el refranero. Algunas canciones de Serrat, como vimos anteriormente, destacan la veracidad experiencial de ejemplos extraídos de este corpus. Otras, por su parte, cuestionan su autenticidad y los proyectan como meros lugares comunes vacíos de sentido. Una canción en catalán *Per què la gent s'avorreix tant?* (TCR 1980) puede ser muestra de esta desmitificación:

Si és veritat
 que l'home pot morir, pero mai la idea.
 Que el sol surt per a tothom i un Déu ens vetlla.
 I que la dona i l'or ho poden tot.

 per qué la gent s'avorreix tant?

(Si es verdad/que el hombre puede morir/pero nunca la idea/Que el sol sale para todos y un Dios nos vela/ y que la mujer y el oro lo pueden todo/Por qué la gente se aburre tanto?)
 (Serrat: 274)

Estructurada por una larga secuencia de proposiciones condicionales finalizadas en la interrogación final (elegida para el título) la canción descalifica, con un

¹⁰ La inclusión del diminutivo "Juanito", correspondiente al nombre propio del hablante real, vigoriza el efecto paródico implantado en el texto. Alrededor del Serrat artístico se construye una imagen, la del "transgresor", el "contestatario" que, incorporada al "horizonte de expectativas" del receptor, opera funcionalmente en esta canción. De este modo se logra una percepción enriquecida por la presencia del sujeto real textualizado, identificable con los personajes centrales de la descripción por el perfil "marginal" que el consenso público le ha conferido. Estos actos discursivos, que presuponen la previa complicidad con el receptor, nos llevan a ciertas reflexiones de Booth acerca de las condiciones de existencia de las "ironías estables": "...Las reconstrucciones irónicas se basan en el recurso de las suposiciones, muchas veces no formuladas explícitamente, que comparten ironistas y lectores..." (66) "...La emoción dominante al leer ironías suele ser la de un encuentro, un hallazgo y una comunión con espíritus afines..." (57). Esta sensación de pertenencia a una misma "comunidad de creyentes" (Booth: 57) es uno de los efectos de recepción más frecuentes producidos por los textos serratianos basados en la parodia.

efecto conclusivo que instala abiertamente la duda, la eficacia de las frases hechas de signo optimista con que se oculta la verdadera complejidad de la vida.

Más tardíamente, *Cada loco con su tema* (CLCST 1983) constituirá la muestra clave de las estrategias deconstructoras de la escritura serratiana operando sobre este sistema en apariencia fijo. El juego discursivo impuesto al refranero y a las frases hechas revela distintos procedimientos.

En el siguiente ejemplo, la apropiación paródica de la frase hecha (inicialmente metáfora hoy lexicalizada) vuelve a concederle su valor de tropo, la remetaforiza sintagmáticamente por la confrontación con su par opuesto:

Prefiero

 al farero de Capdebera
 al vigía de Occidente.

(Serrat: 288)

En el permanente juego de opuestos que traza la canción, se desmitifica el sentido establecido de ciertas frases hechas en su contraposición con semas de significación semejante pero con mayor profundidad conceptual: “crecer a sentar cabeza” (Serrat: 288)

Otro procedimiento consiste en deshacer refranes tradicionales, de recepción global, para privilegiar el significado de sus componentes por separado, de los cuales el “yo” elige los esencialmente vitales:

Prefiero el tiempo al oro,
 la vida al sueño,
 el perro al collar,
 las nueces al ruido...

(Serrat: 288)

Estas estrategias de ruptura con un sistema discursivo aparentemente inalterable buscan quebrar, en última instancia, una conformidad ideológica donde la diferencia —la libertad individual— no tiene cabida. La parodia del discurso colectivo de raíz popular desbarata no sólo su aparato formal sino que pone en tela de juicio su aparente eficacia operativa en relación con la vida.

El —o los— **lenguajes de poder** se encuentran en las letras de Serrat frecuentemente ridiculizados.

En una canción temprana en catalán como *Conillet de vellut* (54, 1970), la triada falangista “ibérico, macho y cristiano” es parodiada en dos niveles: por su inclusión (y su escritura) en un texto no español (esto es, no “nacional”) y por su contextualización dentro de una anécdota humorística que desmiente de manera absoluta su lectura trascendentalista:

Pero el conill fora del niu
 m'enganyava amb qualsevol objectiu,

se'm perdia en el forat
d'una Nikon o una Hassenblad...
Calia triar
o tocar el dos o fer un ménage a trois.
Pero això és immoral
quan s'és un home com cal.
ibèric, mascle i cristià,
i em vaig quedar sol i fotut,
conillet de vellut.

(Pero el conejo fuera del nido/me engañaba con cualquier objetivo,/se me perdía en el agujero/ de una Nikon o una Hassenblad.../Había que escoger:/o escaparse, o hacer un ménage à trois./Pero eso es inmoral/cuando se es un hombre como es debido,/ibérico, macho y cristiano,/y me quedé solo y jodido./conejito terciopelo.)

(Serrat: 138)

Es sin embargo en una canción más tardía, *Algo personal* (CLCST 1983), donde la parodia del discurso político alcanza perfiles más definidos. Luego de desgranar una serie de características condenatorias referentes a los personajes del poder autoritario, el hablante en tercera remeda hacia el final de la canción el discurso en que aquéllos se reconocen:

Pero eso sí, los sicarios no pierden ocasión
de declarar públicamente su empeño
en propiciar un diálogo de franca distensión
que les permita hallar un marco previo

que garantice unas premisas mínimas
que faciliten crear los resortes
que impulsen un punto de partida sólido y capaz
de este a oeste y de sur a norte,

donde establecer las bases de un tratado de amistad
que contribuya a poner los cimientos
de una plataforma donde edificar
un hermoso futuro de amor y paz.

(Serrat: 291)

El efecto paródico se logra mediante la elección de estilemas¹¹ estereotipados de dicho discurso, de tono pacifista y conciliador, enlazados en una sintaxis de subordinación interminable, que origina significados alejados de toda posible idea

¹¹ Extraemos el citado concepto de Umberto Eco, y lo utilizamos en tanto "unidad de estilo" válida para todo tipo de sistemas discursivos, sean éstos literarios o no: "...Una vez considerada como obra orgánica, la estructura permite que se identifiquen en ella elementos de aquel modo de formar que nosotros llamaremos estilemas. Merced al carácter unitario de la estructura, cada estilema presenta características que lo relacionan con los demás y con la estructura originaria: por lo que de un estilema se puede deducir la estructura completa de la obra o restituir a la obra mutilada la parte que le falta." (Cfr. Umberto Eco, "Estructura del mal gusto" en *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1984: 104).

principal. La confusión surgida del vaciamiento conceptual producido por los estilemas y su particular encadenamiento sintáctico es el efecto que se busca para indicar, justamente, la fragilidad comunicativa del discurso político cuando pretende redimir con palabras biensonantes actos de poder seguramente malsonantes.

Además de estas modalidades comunicativas, Serrat aborda paródicamente otras formas a través de las cuales se instalan en la canción los discursos hegemónicos. Nos referimos a aquellas donde aparecen satirizados los registros del poder económico y social —*Muchacha típica* (JMS 1970), *A usted* (ET 1981)—, tópicos publicitarios —*Ciudadano* (JMS 1978)—, la jerga policial y de asistencia pública —*Uno de mi calle me ha dicho...* (ET 1981)— y el estilo protocolar burocrático *A quien corresponda* (ET 1981). Parodia de una forma de vida a la vez que parodia de un discurso socialmente prestigiado, *Muchacha típica* ejecuta su crítica desde la mera descripción de los hábitos de la clase acomodada:

Es una muchacha típica
cuya familia es la típica
familia “bien” del país.

Anda esa muchacha típica
los domingos en la hípica
y a las dos en “José Luis”.

La educó una “nurse” vesánica
típicamente británica,
un aya y un preceptor...

(Serrat: 168)

El predominio de palabras esdrújulas al final de la mayor parte de los versos relaciona esta canción con otra bastante posterior, *A usted* en la que se reflejan las costumbres del nuevo tiro social delineado por el capitalismo: el yuppie.

A usted que corre tras el éxito,
ejecutivo de película,
hombre agresivo y enérgico,
con ambiciones políticas.

A usted que es un hombre práctico
y reside en un piso céntrico,
regando flores de plástico
y pendiente del teléfono...

(Serrat: 277)

Tanto una como otra canción utilizan reiteradamente la esdrújula con el mismo objetivo que, muchos años antes, orientó a Violeta Parra en la redacción de su tan irónica *Mazúrquica Modérnica*:¹² signo fonético de la modernidad, de la tecnología,

¹² La canción citada comienza de este modo:

del progreso, la esdrújula es también un signo de poder para aquellos sectores que hacen de su discurso otra forma de dominio.

El discurso **publicitario**, aparece también deconstruido por el trazado paródico en la canción *Ciudadano*, donde una ampliamente conocida lexía de propaganda sobre los jabones Lux es atribuida irónicamente a la llamada allí “gente encantadora”, cuya vida frívola y mezquina es enfrentada con el abandono y la miseria del “ciudadano” marginal:

...para que siga especulando
con su trabajo. Su agua, su aire y su calle
la gente encantadora... Los comediantes
que poco saben de nada,
nada de nadie,
y son
ciudadanos importantes.

Hijos predilectos,
científicos admirados,
tiernos poetas
galardonados,

intermediarios, ciempiés,
políticos de salón,
y nueve de cada diez estrellas
lo son.

(Serrat: 247)

La parodia resulta del encuentro entre el discurso del hablante, condenatorio respecto de dicho sector social, y la resonancia semántica desprendida del tópico publicitario, que asocia el producto por vender con el mundo de las “estrellas”, el mundo “feliz”. La inversión paródica se profundiza aún más si consideramos que la citada lexía pone punto final a una canción comenzada con esta descripción:

Anónimos y desterrados
en el ruidoso tumulto callejero
con los vientos en contra van los ciudadanos.
Los bolsillos temblando y el alma en cueros.
Rotos y desarraigados.

(Serrat: 247)

Me han preguntado muchas personas
si peligrosas para las músicas
son las cancioneras agitadoras.
Ay, qué preguntica más infantilica!
Sólo un piñuflico la formulárica,
pa' mis adéntricos yo comentárica.

(Cfr. Patricio Manns, *Violeta Parra Gijón*, Júcar, Colección Los Juglares, 1984: p. 142).

También las **jergas policial y de asistencia pública** encuentran en Serrat una orientación paródica que intenta desenmascarar el efecto en realidad opresor que las mismas ejercen. Un ejemplo de su utilización puede extraerse de la canción *Uno de mi calle me ha dicho que tiene un amigo que dice conocer un tipo que un día fue feliz*, donde el discurso de las “autoridades” mencionadas es contrastado con el del **rumor**, institución social no integrada ni oficial, pero, justamente por ello, quizá más confiable que aquéllas:

Y uno de mi calle me ha dicho
que tiene un amigo que dice
conocer un tipo que un día fue feliz.

Uno de mi calle me ha dicho
que han dicho las autoridades
que pasó el peligro,
que todo está bajo control,
que se trataba de un caso aislado,
pero no obstante recomiendan
que se tomen precauciones,
que quien lo prueba una vez
sueña en reincidir.

(Serrat: 284)

El discurso del rumor se reproduce utilizando dos estrategias que le son características: sintácticamente, la subordinación dentro de la subordinación, esquema generador de un distanciamiento semántico que torna ambigua o por lo menos poco identificable la fuente de la “noticia”; en segundo lugar, el uso de deícticos o sintagmas con valor de indefinición: “uno de mi calle”; “un amigo”; un tipo”, que colabora con el efecto anteriormente mencionado. La elección del canal del rumor como mecánica comunicativa de la canción es solidaria con la anécdota que en ella se relata: la vivencia de una situación de felicidad, tan infrecuente como liberadora, y, por lo mismo, tan “peligrosa”, que sólo por el rumor —sitio de la clandestinidad— puede divulgarse. Los canales oficiales, encarnados aquí en el registro policial y de seguridad pública silencian este acontecimiento, restándole importancia. La parodia se evidencia por la utilización de clisés propios de estos discursos, los cuales, insertos en el contexto general de la canción, construyen un concepto de “felicidad” equivalente al de “enfermedad” resultado que pone seriamente en cuestión la fiabilidad de la ideología representada por ellos.

En una canción de 1981, *A quien corresponda* (ET), la parodia aborda el discurso protocolar-burocrático:

Un servidor,
Joan Manuel Serrat,
casado, mayor de edad,
vecino de Camprodón, Girona,
hijo de Ángeles y de Josep.

de profesión cantautor
natural de Barcelona,
según obra
en el Registro Civil,
hoy, lunes, 20 de abril
de 1981,
con las fuerzas de que dispone,
atentamente EXPONE
dos puntos

Que las manzanas no huelen,
que nadie conoce al vecino,
que a los viejos se les aparta
después de habernos servido bien...

(Serrat: 276)

La canción se estructura según el modelo de carta formal, de realización escrita. Conceptual y gráficamente, pueden advertirse en ella tres instancias: presentación, exposición y solicitud seguidas del colofón “Amén”, impertinente dentro de la lógica estructural del modelo citado.

La primera de ellas presenta al “suscripto”, que asume íntegramente la autoría del discurso por desarrollar. En la canción se identifican, como pueden observarse, el hablante escritural y el real, del que se suministran datos verificables fuera del texto, dispuestos aquí de acuerdo con el esquema de los formularios de uso corriente.¹³

La exposición, que se abre, justamente, con el verbo de rigor en estos casos, acompañado por la verbalización del signo gráfico, reemplaza el registro protocolar anterior por el informal coloquial, que quiebra la aparente e ironizada formalidad estilística para dar cabida a un discurso más connotado subjetivamente, en el que se sitúa la denuncia.

La larga enumeración abarca distintos males sociales: la destrucción de la naturaleza, la incomunicación, la concepción utilitarista de la persona humana, etc., todos ellos temas reiteradamente abordados en las letras de Serrat. La modalización discursiva asume, en este bloque, un matiz manifiestamente valorativo, donde el hablante incluye a los receptores.

La estrofa que sirve de enlace entre la exposición y la solicitud (“Por eso/y por muchas deficiencias más...”) retorna al registro protocolar del código burocrático. Este registro, ahora privilegiado por el desarrollo anterior, se carga de ironía. La exposición denunciante supone más elementos (todos los que el receptor también conoce), “que en un anexo se especifican”. La parodia alcanza aquí a una consagrada institución de la burocracia: los fatigosos “anexos”, siempre más largos que los instructivos supuestamente principales. Y ello revierte sobre la virtual enumeración de males que podría incluirse en la canción.

¹³ Cfr. Cita 19.

Las tres estrofas siguientes recogen la “súplica”, esta vez actualizada según usos emergentes de distintos ámbitos: de poder (jerga policial) y el coloquial popular. Al primero corresponde las fórmulas “se sirva tomar medidas”, “llamar al orden...”, “poner coto a tales desmanes”. Al segundo, contracciones como “pa”, “toca” y, asociado a “no nos salen las cuentas”, aparece extraído del lenguaje escolar infantil “Mándeles copiar cien veces...”. A este montaje propio de la poesía conversacional se suma el ataque contra el discurso eclesiástico y el de la historia “oficial”, por medio de la desmitificación de dos conceptos típicos extraídos de los mismos: “milagros” y “héroes”, respectivamente, proyectados hacia un plano de abstracción contrapuesto al protagonismo histórico exigido desde este discurso “social”: “No hay otro tiempo que el que nos ha ‘toca’”. Por su parte, la asociación metafórica del mundo a “local” (espacio concreto de pertenencia) es solidaria con esta orientación.

La conclusión, redactada nuevamente mediante usos formales, se transforma hacia el final de la canción en una oración, “Amén”, relativizado en su estatuto religioso y dirigida, como toda carta, a un destinatario, esta vez indefinido. Sin embargo, el emisor se dirige a él en un código enmarcante que sin duda le resulta familiar: el código del poder, bajo su realización protocolar escrita. La parodia del mismo, cuya utilización es, para los fines del emisor, inevitable, resulta de su contraste con el discurso propio del hablante, dentro del cual se aloja la eficacia comunicativa de la canción, a través de la denuncia.¹⁴ Este discurso, como dijimos, es un collage donde su componente principal, el registro conversacional, es matizado con lexías tomadas de discursos de poder fuertemente ironizados y relativizados en su valor originario. La utilización del discurso protocolar burocrático en esta canción muestra con claridad que éste es solo marco, forma, material exterior con el que, sin embargo, se establecen las altas relaciones del poder social. Discurso prescindible, finalmente, y entonces prescindido por el hablante para, sin falsos protocolos, expresar su frontal disconformidad.

La **tradición literaria** también encuentra en Serrat claves para una lectura paródica, y es, precisamente, en la burla hacia los modelos consagrados por aquélla donde se evidencia con mayor transparencia la relación de sus letras con las tendencias “antipoéticas”.

No hago otra cosa que pensar en ti (ET 1981) revela la utilización de aquel procedimiento en varios niveles: parodia de la canción de “consumo”, parodia de la ideología romántica, parodia del concepto de amor que de ambos sistemas se desprende:

¹⁴ Acerca de la implicación de la figura autorial en el discurso como paso de reconocimiento de las “ironías estables” leemos en Booth: “Debe tomarse, pues, una decisión sobre los conocimientos o creencias del autor...Es esta decisión sobre las creencias propias del autor lo que enlaza tan inextricablemente la interpretación de las ironías estables con las intenciones.” (*op. cit.*: 37). Es esta “decisión” el acto participante del receptor por el cual detectamos los sitios parodiados y los legitimados por el hablante en ésta y otras canciones analizadas.

Buscaba una canción y me perdí
en un montón de palabras gastadas.
No hago otra cosa que pensar en ti
y no se me ocurre nada.

Enciendo un cigarrillo y otro más...
Un día de éstos he de plantearme
muy seriamente dejar de fumar,
con esa tos que me entra al levantarme...

Busqué, mirando al cielo, inspiración
y me quedé colgado en las alturas.
Por cierto, al techo no le iría nada mal
una mano de pintura.

(Serrat: 285)

El texto completo recorre, anecdóticamente, tres momentos: una introducción (primera estrofa) en la que el hablante se dispone para el acto de creación; el desarrollo, que niega tal acto mediante diversas situaciones que lo distraen de su objetivo (estrofas segunda a quinta); la conclusión, en la que el creador se rinde ante el peso de su fracaso como tal.

El título y la introducción melódica (de base jazzística, que evoca ritmos “románticos” muy popularizados), generan en el receptor un condicionamiento que será radicalmente estafado. El clisé “no hago otra cosa que pensar en ti”, emergido de un código amoroso hoy saturado en la poesía pero sí vigente en la canción “sentimental” de “consumo” (que se maneja con típicos similares o fatalmente idénticos al citado) propone desde el título una recepción acomodada al “horizonte de expectativas”¹⁵ del oyente, más que iniciado en el consumo de estos productos musicales. La introducción musical, dijimos, colabora con dicho efecto, que será revertido a poco de iniciarse la canción:

No hago otra cosa que pensar en ti
y no se me ocurre nada.

(Serrat: 285)

Este contraste es el inicio de los muchos que aparecerán a lo largo del texto. En éste se encuentran dialécticamente dos registros: el ya mencionado estilema “amoroso” y una frase puramente conversacional, cuya intrusión “antipoética” pone en ridículo la pretendida seriedad de aquél y polemiza, por tanto, con el género cancioneril que lo legitima.

La dispersión del hablante se concreta en distintos niveles. El momento de creación origina una ansiedad que debe paliarse con el tabaco. Pero el cigarrillo, en

¹⁵ Cfr. Hans Jauss “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” en Hans Jauss et al. *Estética de la Recepción* (ed. de J.A. Mayoral) Madrid: Arco, 1977.

vez de proporcionarle el “clima” necesario, lo lleva a una reflexión ligada con intereses más prosaicos: su propia salud, y más adelante, el nada poético vecino y la niña en bicicleta. La irrupción de la cotidianeidad en el acto de creación artística es, como vemos, la estrategia transgresora que permite desmitificar los postulados que la tradición, desde el romanticismo a la vanguardia inclusive, ha sostenido con referencia a la práctica poética: la ideología del poeta “iluminado”, de la inspiración sobrenatural, de la poesía como una tarea de y para “elegidos”, que exige, en su proceso de producción y recepción, una ascesis respecto de lo cotidiano.

Busqué, mirando al cielo inspiración
y me quedé colgado en las alturas.
Por cierto, al techo no le iría nada mal
una mano de pintura.

(Serrat: 285)

En el juego de opuestos articulado en esta estrofa, se concentra privilegiadamente la intención deconstructora del texto en su conjunto. Las “alturas” del Parnaso han pasado a ser, indefectiblemente, las de un familiar techo despintado. Nuevamente, la translación de un discurso solemnizado por conceptos como “cielo”, “inspiración”, a otro coloquial, quiebra todo intento mitificador del tema.

En la estrofa final el hablante llega a una evidencia irrefutable: no ha podido escribir una sola línea, a pesar de que “nada le gusta más que hacer canciones”. Y alega una justificación irónica e intencionada: las vacaciones de las musas, que han “pasao” de él. La incorporación de un giro coloquial tan popularizado, y además en su realización vulgar contracta, atribuido como acción a las musas, precipita al suelo el estatuto sublime que la tradición ha conferido a éstas. No conforme con ello, las hace partícipes de un hábito burgués: las vacaciones.

Sumada a la parodia de la canción de “consumo” y a la de la tradición literaria aparece, entremezclada a lo largo del texto, la sátira a la ideología del amor que ambas promueven. *No hago otra cosa que pensar en ti* es la canción sobre una canción no realizada, un metatexto que no sólo cuestiona los modelos citados, sus intertextos, sino que reflexiona sobre el acto de creación misma y sobre la experiencia del amor, ahora no idealizado, sino inserto naturalmente en la “prosaica” cotidianeidad. Una canción de amor distinta, pero una canción de amor al fin, en la que esta experiencia abandona su perfil trascendentalizado para formar parte de la vida, más allá de toda literatura.

Por su parte, ciertos motivos de la narrativa tradicional, de dominio popular, resultan también reactualizados e invertidos por la estrategia paródica.

En *Bienaventurados*, la canción “Receta para un infalible filtro de amor” se apropia del motivo catalizador del filtro, actualizándolo según ciertas exigencias de la sociedad actual, sociales como económicas. Paralelamente a la preparación material del filtro, el hablante aconseja otras prácticas simultáneas, ligadas a un protocolo “galante” y tradicional:

Y en tanto pasan los días, interminables,
acósela con su proverbial galantería:
mándeles flores varias veces al día
y propóngale que le presente a sus padres.¹⁶

Ante el eventual fracaso de este complejo filtro se sugieren soluciones más materialistas, relacionadas con los valores burgueses de vida, las cuales introducen en un discurso habitualmente connotado por el misterio y la magia el tono pragmático y antiheroico de toda “antipoesía”:

Si acaso le fallara este bebedizo,
haga la prueba con materias tangibles.
Cubrirla de brillantes o montarle un piso
son buenos ingredientes para infalibles
filtros de amor...¹⁷

La rana y el príncipe, del mismo álbum, ejecuta la parodia en su polémica con los hipotextos tradicionales tanto a nivel de personajes como de estructura:

Él era un auténtico príncipe azul,
más estirado y puesto que un maniquí,
que habitaba un palacio como el de Sisí,
y salía en las revistas del corazón,

que cuando tomaba dos copas de más
la emprendía a romper maleficios a besos.
Más de una vez, con anterioridad,
tuvo Su Alteza problemas por eso.

Ella era una auténtica rana común,
que vivía ignorante de tal redentor,
cazando al vuelo insectos de su alrededor
sin importarle un rábano el porvenir...¹⁸

Los personajes son despojados en la canción de la estatura mítica que les confiere la cuentística tradicional: príncipe bueno, bello, valiente-rana fea y diabólica aunque princesa en potencia. Como puede observarse, la configuración del príncipe desmiente la tipología del corpus originario, tomándola como punto de partida para la parodia: aquí se trata de dibujar un personaje estereotipado hasta la saturación (“más estirado y puesto que un maniquí”), de algún modo vinculado, en sus costados kitsch, con la práctica contemporánea del cine (“Que habitaba un palacio como el de Sisí) y convertido en chisme de las rentables revistas del jet-set (“y salía en las revistas del corazón”). Personaje vigente, actualizado, cuya

¹⁶ Cfr. Joan Manuel Serrat, *Bienaventurados*. Ariola Eurodisc-RCA Ariola, 1987. TPL 90056.

¹⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. *Ibidem*.

dedicación —esporádica o no— a la bebida le añade un rasgo transgresor que lo enfrenta al tipo canonizado.

Por su parte, la descripción de la rana adhiere a un modelo realista, objetivo y despojado de idealización, que revierte las normas proporcionadas por el esquema tradicional, en la medida en que aquélla —aquí un ser inofensivo y felizmente sujeto sólo a los designios de su propia naturaleza instintiva— deja de ser un monstruo o el resultado de un maleficio diabólico. La perspectiva narrativa, solidaria con este personaje, conduce al efecto precisamente inverso: el monstruo pasa a ser su supuesto “redentor”:

Escuchaba absorta a un macho croar
con la sangre alterada por la primavera
cuando, a traición, aquel monstruoso animal
en un descuido la hizo prisionera.¹⁹

La secuencialización de la anécdota describe los núcleos ya instituidos: encuentro-beso-conversión, sólo que éste último —ambientado en la escenografía convencional— es rotundamente invertido en sus actantes: el príncipe se convierte en rana. Allí es donde se cifra el efecto paródico más poderoso de la canción:

A la luz de las estrellas
le acarició
tiernamente la papada
y la besó.

Pero salió
rana la rana
y Su Alteza en rana se convirtió.²⁰

La destrucción del arquetipo principesco operada desde un principio cobra en la última parte de la canción una fuerza burlesca demoledora: la nueva rana conserva en esencia sus antiguos atributos de clase, de los cuales intenta usufructuar en vano, resistiéndose, al mismo tiempo, a aceptar su actual naturaleza.

Frente a esta historia con matices de tragicomedia, la rana —la siempre rana— resulta reivindicada, pero este resultado no implica, en modo alguno, una nueva mitificación. La parodia opera, en la canción, con un doble propósito: destruir humorísticamente los mitos literarios aceptados y, consecuentemente, reacomodar a sus actantes en otra realidad, desprovista conscientemente de lecturas unidireccionales. En última instancia, el efecto paródico problematiza el dogma de un único sentido. Y reacomoda para incomodar.

Instalada en un sitio sin duda paradigmático respecto del género al que adscribe, la canción serratiana manifiesta, como vimos, un acercamiento a la

¹⁹ Cfr. *Ibidem*.

²⁰ Cfr. *Ibidem*.

literatura institucionalizada de competencia colectiva —a través de sus patrones discursivos y conceptuales, sus motivos y personajes típicos, sus relatos característicos— y a sistemas y registros verbales populares y popularizados —jergas conversacionales, de poder, adulta, etc.—, perfectamente decodificables por sus receptores. Legitimados, reelaborados y, según lo examinado en las líneas precedentes, invertidos paródicamente, estos discursos, ingresados como prácticas comunicativas y como saber en la cultura colectiva, construyen un posible punto de partida para explicar la presencia del calificativo “popular” aplicado a la canción serratiana. Por una parte, la apropiación reivindicadora de las “voces de la calle”²¹ da lugar a la presencia del hombre común como protagonista, ya no sólo anecdótico, sino discursivo, de sus canciones. Por otra, la instrumentación de la parodia desinstala hasta invertir el sentido de los discursos hegemónicos y de las tradiciones impuestas, y, con ellos, —y allí reside su estatuto hondamente contestatario— invierte la validez de las instituciones que los mismos representan.

Instituciones literarias, sociales, e ideológicas se desmoronan, entonces, sin que medie para su destrucción el martillo “revolucionario”. El hablante se limita, simplemente, a describirlas, y a reírse de ellas, persuadido de que su oyente ha comprendido la contraseña y comparte con él, solidaria e inteligentemente, la tarea de demolición. Sin atribuirse la mesiánica exclusividad del “elegido”. Alejado del púlpito que sedujo a más de un poeta “social” menor, a más de un cantante de “protesta” hoy pasado de moda.

Marcela G. Romano

Universidad Nacional de Mar del Plata

Abreviaturas

JMS 1969	<i>Joan Manuel Serrat (1969)</i>
JMS 1970	<i>Joan Manuel Serrat (1970)</i>
S4	<i>Serrat 4 (1970)</i>
M	<i>Mediterráneo (1971)</i>
JMS 1978	<i>Joan Manuel Serrat (1978)</i>
TCR	<i>Tal com raja (1980)</i>
ET	<i>En tránsito (1981)</i>
CLCST	<i>Cada loco con su tema (1983)</i>
B	<i>Bienaventurados (1987)</i>

²¹ Cfr. “Cada loco con su tema”. Serrat (1986): 288.