

Cantar y callar al son de la transición

Santiago MORALES-RIVERA
University of California Irvine

A mis bulloneros padres,
José y Mari Carmen

Resumen: Esta es la historia de los hermanos Labordeta, de cómo influyó el uno sobre el otro, y del impacto a su vez de ambos, el malogrado poeta de posguerra y el popular cantautor de la Transición, en la renovación de la poesía española contemporánea. Frente a la resistencia al entendimiento, al acuerdo sobre qué es, qué significan y qué no los años de la Transición (si ruptura con el pasado franquista o reforma, si pacto del olvido o Ley de Amnistía, si España vacía o España de la movida...), aquí interpreto esta prolongada crisis que atraviesa la sociedad española desde la Guerra Civil en adelante, como una crisis de la mediación; es decir, una crisis y transformación de los medios, en particular del medio de la voz, que es el primer medio que utilizan los seres humanos y con especial habilidad los poetas y cantantes para comunicarse y, si hay suerte, prosperar.

Palabras clave: Labordeta, Transición, poesía, medios, sonido, silencio, voz

Abstract: This is the story of the Labordeta brothers, how one influenced the other, and how both, the unhappy post-war poet and the popular singer-songwriter of the Transition, influenced the renewal of contemporary Spanish poetry. In the face of the resistance to understanding, to agreeing on what the years of the Transition are, what they mean and what they do not mean (whether break with the Francoist past or reform, pact of forgetting or amnesty law, empty Spain or Spain of the movida...), here I interpret this long and prolonged period of the Transition as the time of the Spanish poet's death.), here I interpret this prolonged crisis that Spanish society has been going through since the Civil War as a crisis of mediation, that is, a crisis and transformation of the media, especially the medium of the voice, which is the first medium that human beings use and that poets and singers use with particular skill to communicate and, if we are lucky, to flourish.

Keywords: Labordeta, Transition, poetry, media, sound, silence, voice

*Pongo mi voz
para el que quiera usarla
como su propia voz
como su propia arma
pongo mi voz*

Canción de la esperanza unida (1976)

La Bullonera

La voz de los Labordeta

Acompasadas a la guitarra por los tres tonos básicos (I, IV, I, V), arpegiadados al ritmo de una mazurca pero retardando un poco su pegadizo tempo de 6/8, como si imitara el paso torpe de quien camina cansado, y con una voz dura, una sola voz bronca pero afinada, imbuida del tesón de las voces joteras y del aire recitativo de los vates antiguos o, más probablemente, del terco sermoneo de los abuelos de pueblo suenan estas cuatro palabras como las cuatro primeras campanadas de una intempestiva plegaria: «Polvo, niebla, viento y sol». Se trata del arranque de Aragón, la canción que da comienzo al álbum *Cantar i callar*, el primer disco que pudo publicar el cantautor aragonés José Antonio Labordeta, en 1971, «después de seis años golpeando a puertas»¹.

Para quienquiera que escuche aquí, tal vez ni la canción ni el disco ni probablemente tampoco el apellido Labordeta significan gran cosa. En palabras del historiador Javier Aguirre Santos, sin embargo, para buena parte de la juventud de Aragón y del resto de la Península Ibérica en los años 70, el disco *Cantar i callar* y la canción en particular *Aragón* significaron «el acontecimiento cultural más importante de toda la transición... el descubrimiento de su país y una invitación a participar en la construcción de su futuro» (2008: 9-10). *Aragón* es un canto al paisaje aragonés y una salutación a las gentes del noreste de la Península, una «canción de amor al suelo nativo» de Labordeta podría decirse, siguiendo la clasificación que hiciera el padre Miguel Arnaudas en su *Cancionero popular turolense* (1927)². Dentro de *Cantar i callar*, esta primera canción hace las veces también de aviso para navegantes, de tema cartográfico con el que el autor establece las coordenadas que van a seguir los doce temas o canciones restantes. Incluso la número 8, *El poeta*, la canción dedicada en numerosas ocasiones por José Antonio Labordeta a su hermano Miguel, que ocupa acaso un lugar excepcional, por las razones que diré luego, y contiene en sí una poética, una evocación en toda regla de la noción de poesía de los dos hermanos, todas las canciones grabadas en *Cantar i callar* están contenidas de alguna manera en la canción que inaugura la discografía de Labordeta: 2. *Todos repiten lo mismo*, 3. *Los masoveros*, 4. *Yo soy igual*, 5. *Los leñeros*, 6. *Palabras*, 7. *Las arcillas*, 9. *Cuando se agosta el campo*, 10. *La vieja*, 11. *Por el camino del polvo*, 12. *Dónde se van y 13. Canción para una larga*

¹ La prehistoria de este álbum de José Antonio Labordeta, «el primer disco y probablemente el mejor disco de toda la discografía de labordeta, el *Freewheelin de Dylan*», la cuenta su amigo y biógrafo, el también cantautor Joaquín Carbonell (2012: 163).

² El *Cancionero popular turolense*, una colección de canciones y estribillos realizada por el folklorista Miguel Arnaudas y publicada en 1927, influyó mucho en Labordeta, según nos cuenta el propio cantautor en *Con la voz a cuestas* (26) y estudia Jean-Jacques Fleury en *Cantar y no callar* (1982).

despedida, todas y cada una de estas canciones, hasta cierto punto, pueden leerse como notas a pie de página, apostillas a la canción primera, *Aragón*.

Inspirada en parte en *Le Plat Pays* (1962), la canción del belga Jacques Brel sobre su país natal, y en parte también en una conversación con el historiador Eloy Fernández Clemente, quien según cuenta José Antonio Labordeta en sus memorias, *Con la voz a cuestas* (1982), «[c]uando escasamente se hablaba de País, de autonomías, de regiones, él ya andaba predicando la buena nueva», la letra de *Aragón*, escrita en 1968 en versos octosílabos, ubica esta misma «comunidad regional» —rebautizada diez años más tarde con la Constitución de 1978, Comunidad Autónoma de Aragón— en relación con los cuatro puntos cardinales («al Norte, los Pirineos / al Sur, la sierra callada / hacia el Oeste, el Moncayo...»); describe su orografía, su economía rural y agraria, dependiente naturalmente del agua («y donde hay agua, una huerta»); indica la incipiente transformación demográfica que estaba teniendo lugar entonces a causa de la emigración hacia nuevas zonas desarrolladas en Cataluña («dicen que hay tierras al Este / donde se trabaja y pagan»); y advierte de la profunda decadencia que, «desde tiempos a esta parte», venían sufriendo toda la región y las comunidades que la pueblan: «vamos camino de nada... y con él van en compañía / las gentes de estas vaguadas / de estos valles, de estas sierras / de estas huertas arruinadas». Pero no sólo la letra de la canción habla de Aragón, también en la música hay ecos de la tierra. Las mudanzas, los quiebros y trémulos que hace la voz, propios de la entonación en la jota, hablan de Aragón. El aire arrebatado de la melodía, propio de las albadas o las *despertaderas*, las cadencias al cabo de cada fraseo, propias acaso de las letanías y los *chincheles* que marcarían el paso de los peregrinos en romería, también todo esto constituye una exégesis sonora del paisaje al estilo mismo de lo que, en pintura, harían los impresionistas y, en literatura, el Antonio Machado de *Campos de Soria* (1912) o, mejor aún, el Pío Baroja de *Canciones del suburbio* (1944): el único poemario del narrador donostiarra, esas «baladas perdidas», parte «increpación» y parte «llamento», en palabras de Azorín, que condensan la «sustancia popular» de Baroja (1944: 10), especialmente de sus ambientes familiares en tiempos que van de 1899 a 1940. En esta balada «perdida» también de Labordeta, el cantautor aragonés invoca su ambiente vernáculo y presenta de él impresiones varias, que desarrollan luego las otras canciones: *Las arcillas*, *Cuando se agosta el campo* y *Por el camino del polvo*, por ejemplo, abundan en la descripción del medio físico; *Los masoveros*, *Los leñeros*, *La vieja y Dónde se van* retratan tipos y costumbres específicos y elaboran la ecología social de Aragón en aquel tiempo; *Yo soy igual*, *Todos repiten lo mismo* y *Canción para una larga despedida*, cada una a su manera hablan de los cambios (económicos, demográficos, políticos) que estaba experimentando Aragón y de los dramas que estos cambios provocan en sus pobladores. En *Aragón*, definitivamente el autor hace, cantando, una

detallada panorámica del paisaje. Pero, al hacerlo, también relata una historia, también cuenta una historia, una historia de destrucción: la *destrucción de un idilio*.

Etimológicamente «idilio» viene a significar «unión breve o estrecha», de ahí el uso coloquial del término en el sentido de *relación amorosa*. Entre folkloristas y antropólogos, la noción de idilio remite a comunidad, en particular a la condición de unidad que existe entre un conjunto de personas y el lugar donde nace, crece y se reproduce esa colectividad. Todo idilio, en su acepción pura o primigenia, es entonces una entelequia, una ficción, un motivo folklórico que involucra cierto ideal comunitario y autónomo, cierta forma armoniosa de convivencia familiar y laboral con el entorno físico. Las *Bucólicas* y las *Geórgicas* de Virgilio, por ejemplo, dan cuenta de este motivo folklórico del idilio en su estado más ingenuo. La historia de su destrucción es entonces la historia de las crisis que introduce la edad moderna en todo idilio (amoroso, tribal, gremial...) y sus valores de crecimiento en familia dentro de la tierra natal, según nos enseña en *La imaginación literaria* (2002) el crítico aragonés Luis Beltrán (2017: 125). Y es una historia agridulce, con su vena festiva y celebratoria pero también sus resabios tristes y amargos porque, a fin de cuentas, habla del amor, la naturaleza, la alegría de reproducirse y crecer y trabajar juntos y unidos a la tierra pero también del trauma de perder todo eso. «El Gran Trauma» lo llamó el escritor Sergio del Molino en su archicitada obra, *La España vacía: Viaje por un país que nunca fue* (2013), a ese «éxodo rural» desde el interior de España a las ciudades, situadas en la periferia con excepción de Madrid. Aunque desde luego la destrucción del idilio relatada en *Aragón* y en los otros temas («¿Qué voz destruyó el paisaje?» inquiere la canción de despedida de todo el disco), se manifiesta con especial intensidad en el interior de la Península Ibérica desde mediados del siglo xx en adelante, no se reduce esta historia a dicho territorio carpeta-tovetónico ni tampoco a estos recientes años en particular, coincidentes en la historia política de España con los años de la Transición a la democracia. Desde los *Trabajos y los días* de Hesiodo, publicado en la Grecia Antigua hacia el año 700 antes de Cristo, la transformación que experimenta la vida amorosa y laboral de las comunidades con el paso del tiempo ha suscitado múltiples reflexiones, algunas de ellas transformadas a su vez en verdaderas obras de arte, poemas, elegías, canciones, creaciones que relatan en definitiva el trauma que ocasiona en las personas la destrucción de un idilio u otro. Con la modernidad temprana y sus formas de vida mercantil y cortesana, la destrucción del idilio naturalmente se acelera y complica sobremanera provocando en contrapartida la acentuación del mal de la melancolía, el dolor que infringe identificarse con el idilio perdido. La literatura española está repleta de instancias de reflexión sobre este proceso de decadencia y continuación del idilio, como por ejemplo: *Menosprecio de corte y alabanza*

de aldea (1613), el célebre ensayo de Antonio de Guevara sobre la disrupción que supuso, en la vida rural, la vida en las ciudades durante el Renacimiento; algunas *Cartas marruecas* (1789) de José Cadalso, *Doña Perfecta* (1876) de Galdós, las *Comedias bárbaras* (1907-1923) de Valle Inclán, más otros títulos que menciona el hispanista Ángel Loureiro en «España maníaca» (1998), un penetrante artículo sobre la Transición escrito a la luz de la «oposición entre una forma de vida agraria y una forma de vida industrial» (1998: 15), relatan desde diferentes puntos de vista destrucciones de idilios en toda España, no sólo en el interior. Por supuesto, en los años en que Labordeta escribe y canta *Aragón* en sus recitales públicos, la proclamación de la Ley del Estatuto de Autonomías está a punto de realizarse, tal y como veía venir Eloy Fernández al pedirle al cantautor componer un himno a la tierra natal. Y el pronto nombramiento de las diferentes Comunidades Autónomas de alguna manera intercederá en la conciliación, en la reparación de este supuesto idilio destruido con la Transición ecológica hacia formas de vida más modernas. En algunas comunidades, como el País Vasco y Navarra, la destrucción del idilio y el consiguiente mal de la melancolía se cebaron con especial virulencia con sus poblaciones, como bien demostró el poeta y ensayista Jon Juaristi en *El bucle de la melancolía* (1997).

Cantar i callar participa del historial crítico patológico de España. Y, con respecto al Gran Trauma, con respecto a dicha Transición ecológica durante la cual los pueblos se vacían y la recién industrializada sociedad aragonesa interioriza tal vacío y abandono rurales, el álbum de Labordeta constituye toda una intervención. «[E]l acontecimiento cultural más importante de toda la transición» afirma el historiador Aguirre Santos (2008: 9-10). *Aragón* participa en la Transición, mayormente, porque logra simbolizar, dotar de sentido, un nuevo episodio traumático de melancolía en España cantándolo: evocándolo en la letra y música de la canción. Eso es lo que hace Labordeta con *Aragón* y el resto de las composiciones grabadas en *Cantar i callar*: el cantautor transforma el trauma, el nudo en la garganta, el desencuentro afectivo entre la alegría y la tristeza que para él y su audiencia está ocasionalizando esta destrucción del idilio aragonés, en esperanza nuevamente, en ilusión renovada. Dialécticamente, como venía diciendo Walter Benjamin desde antes de la II Guerra Mundial que hacía la «estética de la melancolía» con las «ruinas de la historia», también las canciones de Labordeta logran transformar en empoderamiento, en combativos discos y conmovedores recitales públicos, los sentimientos encontrados de derrota y victoria que representaría entonces el progreso, es decir el avance hacia un Aragón democrático, libre, justo y solidario y el duro golpe a su vez que supondría perder las formas de vida tradicionales en aras de tal progreso. Y por esto mismo es *Aragón* y toda la música de Labordeta «música protesta», juvenil y comprometida: porque son canciones, según vemos, que consideran «el futuro

como algo valioso», así como dice José Luis Pardo de la dylanesca *The Times They Are A-changin*, y están comprometidas con la Transición, interviniendo en la mediación del cambio, esto es aportando un medio —el medio de la voz— y una letra y una música que permiten comunicarse entre sí a la colectividad involucrada en la crisis histórica («vamos camino de nada») para que transite y progrese hacia cierto «final moderno, culminante» (que es como —de nuevo según Pardo— entendía Kant la historia moderna). Todo esto hace al «cantar», el menor de los Labordeta.

Pero hay más en *Cantar i callar*. La voz de Labordeta hace todavía algo más que mediar en la Transición a la democracia dando voz a buena parte de la juventud para que participe en la construcción de su futuro. Con este álbum, ciertamente, Labordeta planta, en la llamada Nueva Canción Aragonesa, la semilla del compromiso político. Y sus dos siguientes álbumes, publicados en 1975 y 1977, dan buena cuenta de dicha mediación ideológica de la voz de Labordeta en los años más decisivos de la Transición. La exhortación comunal con la que este cantautor abre su célebre *Canto a la libertad*, «Habrá un día en que todos / al levantar la vista / veremos una tierra / que ponga Libertad», así como la comunión directa a cantar al oyente en *Canta compañero canta*, las dos canciones grabadas en el disco *Tiempo de espera* (1975) e incluidas también en el de *Labordeta en directo* (1977), resultan emblemáticas al respecto de este mutuo comulgar de Labordeta y su audiencia con los valores de la Transición. Especialmente cuando reparamos en estos mismos temas, reproducidos «en vivo», y oímos al público estallar entre aplausos al escuchar a Labordeta cantar a rebato versos que durante aquellos años harían saltar en pedazos cualquier teoría conspiranoica acerca del pacto de silencio o la auto imposición del olvido: «Canta compañero canta / que aquí hay mucho que cantar / este silencio de hierro / ya no se puede aguantar». Es acaso uno de los episodios más exaltados y épicos en toda la discografía de Labordeta y también en la historia de la canción protesta en España, dicha comunión de la audiencia con Labordeta cantando *Canta compañero canta* y *Canto a la libertad*; equiparable a otras ocasiones, como las que protagonizaron las canciones *Al vent* (1964), *L'Estaca* (1968), *A galopar* (1969) o *Gràndola, Vila Morena* (1971), coreadas a su vez por millares de personas identificadas con las voces de Raimon, Lluis Llach, Paco Ibáñez, José Afonso y el recién retornado del exilio, Rafael Alberti. También Labordeta media entre su público y el futuro, entre las personas presentes en sus recitales y el camino de progreso hacia un final culminante, cantando estas canciones que, como decía Manuel Vázquez Montalbán, son «canciones de consumo» pero también «materiales de resistencia de reconstrucción de la razón popular» (1989: 35). Labordeta participa activamente en este «renacimiento de un nuevo mester de juglaría», en palabras ahora del poeta Gabriel Celaya, que ha encontrado nuevos medios para *hacer oír* la poesía social,

nuevas «plataformas» como la guitarra, el recital, el disco, la cinta magneto-fónica o la radio y la televisión, y ha logrado así «rescatar el verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas», según escribió otro poeta también de los años 50, Blas de Otero (1996: 21). El crítico Fernando González Lucini, en su trilogía *Y la palabra se hizo música*, documenta estos testimonios de Celaya y Otero para explicar el lugar crítico, a la vez comprometido y mediático que los «nuevos juglares» adquirieron en la historia de la poesía contemporánea: aquella «poesía para la inmensa mayoría» que los propios Celaya y Otero, respectivamente en *Cantos iberos* (1955) y en *Pido la palabra* (1955), habían escrito con gran éxito entre los escasos lectores de poesía de aquel tiempo pero con apenas resonancia entre la inmensa mayoría de la sociedad española de posguerra, ahora sí se hace oír en boca de los cantautores y propaga su mensaje a los cuatro vientos, desde finales de los años 60 en adelante.

Junto a los autores mencionados y a otros muchos contemporáneos, La bullonera, Imanol, Jarcha, Luis Pastor, Marina Rossell, Mikel Laboa, Pablo Guerrero, etc. también José Antonio Labordeta contribuye con su voz, sus conciertos y sus discos y casetes a hacer oír dicho mensaje poético, social y comprometido, entre la inmensa mayoría de la población española. Y el poeta que más lo influye y al que más le rinde homenaje durante estos años críticos de la Transición es su propio hermano, escritor de la llamada generación de 1950 también, como Blas de Otero y Gabriel Celaya. La canción que suena a mitad justo de *Cantar i callar*, titulada *El poeta* y dedicada por José Antonio a su hermano Miguel nada más fallecer éste en 1969, de forma explícita reivindica tal lugar mediador y comprometido, de voceros de la «razón popular», que adquieren dentro del movimiento de los cantautores ciertos poetas de la primera mitad del siglo xx, a veces después de muertos (como Antonio Machado, César Vallejo, Miguel Hernández o Pablo Neruda). Ahora bien, al mismo tiempo, y de manera implícita o menos obvia, también la canción *El poeta* da cuenta de la profunda y atragantada crisis que atravesó el mayor de los Labordeta, «el poeta» como lo llamaba su familia, desde mediados del siglo xx precisamente. Con lo que, en esta canción en particular, la voz de José Antonio no sólo hace de mediadora del mensaje de la Transición, sino que, además, pone en cuestión la mediación misma de la poesía; no sólo se compromete el menor de los Labordeta cantando contra la opresión, la injusticia y la insolidaridad, sino que, además, también evoca la ausencia o la desaparición de la poesía misma, relatando la historia del malogrado poeta de posguerra que fue su hermano Miguel. Escúchese si no, con atención, dicha canción.

El poeta

De todos los temas de *Cantar i callar*, *El poeta* es el más enigmático; la canción más enrevesada, empezando por la letra:

 Su voz se ató
 al yermo del paisaje y a la sangre en flor.
 Se hizo pared
 allí donde los muros cayeron tras él.
 Su soledad
 abrió por los caminos la necesidad
 que levanta a los hombres
 a la libertad.

La letra de la canción está compuesta por versos libres, mucho más impredecibles que los versos octosílabos con rima asonante en los pares, como en *Aragón*. Y tratan además de una cuestión inaudita en el resto de las canciones, si no es acaso en *Palabras*, la canción 6 del álbum; una composición metaliteraria, digamos, *Palabras*, porque reflexiona acerca de la sobreabundancia de palabras en nuestra vida y la futilidad de las «palabras» mismas:

 Nos enredan en sílabas y en voces
 desde el instante mismo en que nacemos.
 Y, a través de los días y los días,
 los oídos se llenan de palabras, y palabras.

El poeta resulta una pieza extraña dentro de *Cantar i callar*. Su figura protagonista desentona entre los otros tipos que pululan por el disco; pues no forma parte de *Los leñeros*, *Los masoveros*, las personas ancianas como *La vieja*, los campesinos y trabajadores de la tierra, los emigrantes que buscan fortuna en la ciudad «con la casa a cuestas» (como dice en la canción *Todos repiten lo mismo*) trabajando probablemente en el servicio doméstico, en la construcción o en la industria metalúrgica. La figura del poeta no se corresponde con ninguno de estos tipos, y, sin embargo, participa de todos ellos a la vez: «su voz» está ligada al «yermo del paisaje» y al trabajo alienante («a la sangre en flor»), a los «caminos abiertos por su fuerte voz / lanzada contra cierzo y sol / y contra tantos siglos de dolor». Solitaria y solidaria, expatriada y atrabiliaria, «la voz del poeta» media por todos y, entre tantas «palabras y palabras» sin sustancia que llenan nuestros oídos, las palabras del poeta sí que hacen algo, sin embargo. La voz del poeta «levanta a los hombres a la libertad»: el poeta parte, muere («y se nos marchó / con un suave silencio / que el viento rompió») y, no obstante su muerte y partida, la voz del poeta «abre caminos»: libera, transmite cierta noción de comunidad. De aquí su

valor mediador: comprometido socialmente y expansivo. «Tú cantarás por todos», dice también José Antonio, refiriéndose al valor *mediador* del poeta pero, en esta otra ocasión, recitando literalmente uno de los poemas de su hermano Miguel:

Tú cantarás por todos,
por los muertos, por los vivos,
por los que han de nacer,
por los que son como tú,
por los que no te entienden y te odian.

Aunque musicalizada y grabada en voz de José Antonio Labordeta para su álbum *Que no amanece por nada* (1978), las palabras de *Tú cantarás por todos* originalmente fueron escritas por Miguel Labordeta en los años cuarenta, pero no publicadas hasta 1972, cuando aparecen como parte de su póstumo poemario *Autopía*, editado por el también poeta aragonés Rosendo Tello. Junto con *Hermano hombre*, *Retrospectivo existente* y *Puesto que el joven azul de la montaña ha muerto*, el texto *Tú cantarás por todos* conforma el selecto corpus de poemas de posguerra, escritos en los años 40 y 50 por Miguel, y recuperados, interpretados y grabados en voz de José Antonio dos o tres décadas más tarde, durante los años críticos de la Transición. Como parte de un *homenaje colectivo a Miguel Labordeta*, que incluyó ediciones, antologías y estudios varios de su obra y de sus actividades en el café Niké y la OPI; ilustraciones de versos de Miguel Labordeta a manos del Grupo Z de pintores; representaciones teatrales y cinematográficas de su drama *Oficina de Horizonte*, y, por supuesto, recitales públicos y grabaciones discográficas de sus poemas, durante los años 70 y 80 José Antonio también cantó a su hermano, de la misma forma que Joan Manuel Serrat, Paco Ibáñez o Luis Pastor cantaron a Antonio Machado, León Felipe o Miguel Hernández. «Miguel Labordeta fue elevado en la transición a símbolo aragonés de cuanto había que ‘recuperar’», escribe el crítico Antonio Pérez Lasheras, al tiempo que apunta cómo esta recuperación fue sesgada, «limitada y unidimensional», porque «redujo al poeta aragonés a ser un poeta social» (2008: 17-18). José Antonio Labordeta encabeza este homenaje y recuperación de su hermano Miguel. Así, en los dos conciertos grabados poco después de *Cantar i callar* para producir el disco *Labordeta en directo* (1977), conciertos que tuvieron lugar en el Teatro Argensola de Zaragoza y el Olimpia de Huesca, el cantautor aragonés reemplaza *Aragón*, la canción habitual de apertura de sus recitales, por el poema de Miguel Labordeta, *Retrospectivo existente* (1949), que recita aquí mientras suena de fondo una versión instrumentalizada de su canción *El poeta*. La música que José Antonio compuso para la letra tan peculiar ya de por sí de *El poeta*, resulta sin embargo singular y desconcertante en grado sumo, a los oídos de cualquiera que esté acostumbrado

a la sencillez con la que suenan la inmensa mayoría de las canciones de Labordeta. La melodía de *El poeta*, desde el esforzado intervalo de octava que inicia la canción, es mucho más técnica, más sofisticada que cualquiera de las melodías del resto de los temas. Al entonar la letra de esta canción, Labordeta además altera la acentuación diacrítica de la lengua y logra que el oyente se desfamiliarice con respecto a la letra de la canción, que se extrañe, que tome conciencia de las palabras pronunciadas alteradamente, y que las palabras mismas adquieran incluso nuevos significados. Por ejemplo, los versos citados «Su voz se ató / al yermo del paisaje y a la sangre en flor / Se hizo pared», al cantarlos Labordeta suenan al son de la melodía, alterados, sincopados y contrapuestos al orden natural de acentuación: «su voz se *ató y se hizo *pared»; y, en otros versos, «palabra» o «soledad» se pronuncian y suenan *palabra y *soledad, y ante «caminó por viejas esperanzas que nadie entendió» oímos sin embargo *camino y *entendio y así sucesivamente. El fraseo melódico de la música trastoca la métrica y acentuación prosódicas de la letra. Y al reemplazar la entonación diacrítica de la lengua por la acentuación rítmica de la música, la letra cambia, las palabras significan otra cosa o no significan necesariamente nada, occasionando en el oyente aquella *incertidumbre* o «duda prolongada entre sonido y significado» que Paul Valéry atribuye a la poesía.

El poeta es entonces, como la canción *Palabras*, una canción metapoética también. Nos enseña, para empezar, que leer poesía, aún en silencio o para uno mismo, no es solo entender las palabras escritas sino también escucharlas. «Leer» la letra de la canción *El poeta* supone «escuchar» la música del texto y entender que la voz poética o «la voz del poeta», ese medio verbal que en teoría «levanta a los hombres a la libertad», concierne al mismo tiempo a lo que dice el poeta, al sentido y significado de sus palabras, y también a cómo suenan, al sonido y la expresión vocal de la voz. Con respecto a la letra de *El poeta* («dejó después / la mano entre las manos y se nos marchó» sigue la canción), los oyentes y lectores del disco escuchamos la recia voz de José Antonio, que canta las palabras de esta canción, así como canta en otras canciones los versos de algunos poemas de Miguel, pero también, y al mismo tiempo, leemos y escuchamos figurativamente la voz del hermano que está ausente. Aún muerto el poeta, escuchamos su voz. Aun habiéndose ido «amargado, ensimismado... derrotado al ver el aislamiento y poco reconocimiento que se daba a su obra» según escribe Ibáñez Izquierdo sobre la muerte de Miguel, escuchamos la voz ausente del poeta en conflicto ahora con el canto bronco de José Antonio. La duda prolongada entre sonido y sentido, entre poesía y significado, continúa entonces en la canción *El poeta*. En contraposición a la convicción vocera y cargada de razón de aquella poesía social y comprometida, coreada por y para la inmensa mayoría, que observábamos con Paco Ibáñez cantando mano a mano con Rafael Alberti

A *cabalgar*, aquí se prolonga la incertidumbre de a quién oímos cantar y a quién callar. Incluso en contraposición al elocuente *Canto a la libertad* y a la clara cominación a cantar a la audiencia, en *Canta compañero canta*, aquí, en *El poeta*, se prolonga la duda de cómo suena y qué dice o significa en verdad la voz del poeta. En la voz del cantautor, la derrota, la amargura, el aislamiento y el ensimismamiento del poeta se transforman y adquieren nuevo sentido en los oídos del lector y la audiencia, quien en efecto puede desconocer la poesía de Miguel Labordeta pero al oír a José Antonio cantar, logra sin embargo escuchar también la voz del mayor de los dos hermanos, la voz del poeta, confundirse con la voz del cantautor. ¿Qué dice, en esta canción, *el poeta*? ¿Qué significan sus palabras? ¿Qué comunica su poesía? ¿Y por quién media, realmente? Tanto esta canción como los poemas de Miguel, interpretados por José Antonio Labordeta, *Tú cantarás por todos, Retrospectivo existente, Hermano hombre y Puesto que el joven azul de la montaña ha muerto*, todas estas poesías hacen oír una voz densa, polifónica, infinitamente evocativa («la voz del poeta»), que, hasta que la interpreta cantando el menor de los Labordeta, parece sin embargo ser una voz legible y sin resonancia, es decir una voz escrita aún a sabiendas de no ser escuchada ni comprendida: *una voz, en definitiva, que clama en el desierto y que, como se dice también coloquialmente, está olvidada, abandonada, muerta de risa*.

El resto es risa

Con la noción de «resonancia», el filósofo Jean-Luc Nancy, en su ensayo *À l'écoute* (2002), se refiere a la «musicalidad de un texto» precisamente, a esas instancias de la lectura que dan a entender que algo en un texto escrito *suena*, que algo requiere ser «escuchado: entendido» (2000: 35). Hasta que la canta José Antonio, entonces, la voz del escritor Miguel Labordeta en verdad careció de resonancia entre el público lector. Como si, en efecto, aquella voz del mayor de los Labordeta hubiera estado olvidada, hubiera sido incomprendida, hubiera permanecido en el fondo muda y sin audiencia; sin nadie que la escuchara ni la entendiera. Tal falta de resonancia de los poemas de Miguel fue acaso lo que acabó sumiendo al poeta en una depresión y amargura crónicas, como señalan sus biógrafos. Pero lo cierto es que, si leemos con atención la obra de Miguel Labordeta, semejante correspondencia entre la falta de resonancia y la falta de comprensión constituye uno de los motivos más recalcados y llamativos en la propia poesía labordetiana. Por ejemplo, en *La voz del poeta*, el texto más citado y estudiado del poemario *Transeúnte central*, publicado por Miguel en 1950, en pleno epicentro del turbulento siglo xx:

En lo alto del Faro
amando
sabiendo que el amor es un fracaso
y cantando
sabiendo que su canto no ha de ser comprendido...
Acariciándolo todo, destruyéndolo todo,
hundiendo su cabeza de espada en el pasmo del Ser
sabiendo de antemano que nada es la respuesta.
En lo alto del Faro.
La voz del poeta.
Incansable holocausto.

En su esfuerzo por nombrar lo innombrable probablemente (la contienda española, la barbarie de otra guerra mundial, «las pobres gentes», «las criaturas y el vértigo de los astros», «los rostros futuros», «las voces de los muertos» ... son algunas de las cosas que transitan por este poema y que contempla el poeta desde «lo alto del Faro»), la «voz del poeta» trabaja, vive y se desvive con el objeto último de simbolizar la destrucción posterior a la guerra, el paisaje arruinado y la desolación del poeta. Éste se sacrifica para darle voz y sentido al escándalo de la muerte que atronaría a sus compatriotas y, para el caso, a toda la humanidad en aquellos años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil y a las dos Guerras Mundiales. Nunca más pertinente aquí, el término escándalo, si entendemos por ello «obstáculo», «trampa», y luego «hecho inmoral y condenable» (DRAE), el poeta se sacrifica para darle algún significado al escándalo de otra destrucción o «Gran Trauma» que decía del Molino con respecto al drama del exilio rural; como si Miguel Labordeta y sus coetáneos hubieran sufrido ya no un exilio rural sino toda una expulsión bíblica, un cataclismo tal que, figurativamente, todos los seres humanos hubieran quedado recluidos en una cámara aneconica: ese tipo de cámaras o espacios totalmente herméticos que absorben en su interior toda resonancia sonora, donde encierran a los astronautas a modo de entrenamiento para que experimenten qué sienten las personas al vivir dentro de un universo sin eco ni resonancias: «sabiendo que su canto no ha de ser comprendido», «hundiendo su cabeza de espada en el pasmo del Ser / sabiendo de antemano que nada es la respuesta...». Dentro de un cuarto sin ninguna resonancia, cualquiera puede aterrarse, deprimirse, porque todo lo que suena adentro es inmediatamente absorbido por sus paredes. Al apagar radicalmente los sonidos, al no permitir que incluso la respiración o los latidos del corazón o la propia voz se reflejen y resuenen en ningún lado, las cámaras o habitaciones herméticamente cerradas logran comunicar la absoluta ausencia, la pura inexistencia: «el pasmo del Ser». Lo que en últimas escuchamos dentro de estas cámaras de aislamiento es el paradójico eco de nuestra muerte, la resonancia de nuestra insignificancia

en el mundo. Semejante figuración del hermetismo de las cámaras anecocicas creo que permite capturar, a los ojos y oídos de los legos en el paisaje sonoro de aquellos años, la atmósfera que respiraría Miguel Labordeta en la «Zaragoza gusanera» de mediados del siglo XX y que, según confesará luego su hermano José Antonio, eventualmente acabó abocándolo a *callar*, a no publicar más poemas, con la esperanza sin embargo de que después, en el futuro, la poesía viniera y lo salvara:

Todo se derrumba trágicamente a su alrededor. Todo se hunde —escribe José Antonio Labordeta en «La poesía española actual» sobre su hermano Miguel—. Y cuando ya parece el caos, [Miguel] reclama su palabra para denunciar tremendas amarguras en nombre «de los que perdieron su juventud» y se encontraron con sus traicionados muertos. [...] Después se calla. Crea su OPI, cobijo de tantos sueños y esperanzas y, por último, ya de tanto mundo corrompido, alza sus ojos hacia arriba y dice: «Dime que vendrás antes de que la luna muera». «Antes de que el mundo perezca y se difunte. Dime que has de venir con los primeros pájaros. Antes de que los soles se destruyan para siempre en la furia de los silenciosos animales agonizantes». Es su última esperanza³.

Como otros poetas de la Generación de 1950, Miguel Labordeta hizo tremundos esfuerzos no solo por *iluminar* el interior de aquel mundo tenebroso (la manida metáfora visual del «oscurantismo», del tremendismo de posguerra), sino también por hacer *oír*, por dar sonido y sentido a su mortífero silencio: «¡Silencio! —escribe Miguel en 1939 con 18 años y cuando su hermano tenía nada más que 4— ¡Silencio! ¡Las sombras han matado a la luz...! Un viento de espinas escupe al hombre»⁴. Nombrar el silencio, para el adolescente Miguel, acaso fuera su forma de ahuyentarlo y de transformar la certeza sensación de aislamiento y muerte en un principio de esperanza, en un medio extraño de comunicación. Recordemos aquel popular acertijo: «¿qué cosa es, que si la nombras desaparece? ¡El silencio...! El silencio es la respuesta, naturalmente, que al nombrarlo para resolver la adivinanza, en efecto desaparece. Tal acertijo sugiere ya una forma simbólica, enigmática y profundamente paradójica de nombrar o evocar lo innombrable; un modo de transformar el silencio, la ausencia de sonido y la sensación de terminación y muerte, en acontecer, en significado, en una u otra forma de comunicación con el oyente. ¿No es el grito también, ante el temor a la muerte, la forma convencional de ahuyentar el silencio en que nos ha de dejar la muerte...? Miguel Labordeta escribió numerosos poemas con la esperanza

³ Texto inédito de José Antonio que recoge Antonio Pérez Lasheras en *La duda en el paisaje. Vida y obra de José Antonio Labordeta* (2011, 262-263).

⁴ Citado por José Antonio Llera en *Vanguardia y memoria. La poesía de Miguel Labordeta* (28), reproduciendo a su vez el inédito autógrafo original de 1939.

de que sus herméticos silencios y sus recurrentes gritos encontraran alguna resonancia entre el público lector y permitieran así cierta relación con el otro, cierta fuga o escapatoria con respecto al opresivo presente.

«No veo —escribe en otro poema de juventud—.
Presiento tan sólo. Camino entre tinieblas
por los pasillos donde las voces de los muertos
se agitan y rompen mi marcha.
Canta una calavera: fue muy hermosa.
Y un grito sin resurrección, locamente agita
cabellos de madres desesperadas,
retuerce en silencio los crepúsculos locos.
Dime: ¿dónde?, ¿adónde? Dime algo entre las sombras»⁵.

Cualquiera que se asome a los poemarios de Miguel Labordeta se topará reiteradamente con «el hermetismo», con «el simbolismo», con la noción de lo enigmático, lo que está oculto o permanece en secreto y, como escribe el crítico Fernando Romo, con «esa lucha del bien, personificado en los jóvenes, contra el mal» (2015: 18). Al hermetismo, a la falta de trascendencia y porvenir, a la carencia de resonancia y comprensión remite igualmente el cierre de *Retrospectivo existente*, precisamente el poema de Miguel con el que José Antonio abre su álbum *Labordeta en directo*: «Pues yo registro los bolsillos desiertos / y no encuentro ni un solo minuto mío, / ni una sola mirada en los espejos / que me diga quién fui yo». En palabras de Brian Copenhaver, quien más ha estudiado la miscelánea de textos que conservaron algunas de las lecciones de aquel antiguo modo de pensar, el *hermetismo* entraña un saber que «revela al hombre el conocimiento de los orígenes, las propiedades naturales y morales de lo divino, el ser humano y material, de modo que el hombre pueda servirse de este conocimiento con el fin de alcanzar su propia salvación» (1995: 41). Elaborado de múltiples maneras, muchas de ellas sabiamente estudiadas por José Antonio Llera en *Vanguardia y memoria. La poesía de Miguel Labordeta* (2017), este conocimiento hermético junto con el motivo simbólico de estar aislado, coartado, ensimismado, enterrado en vida...aparecen ya en el primer libro de Miguel desde el título mismo: *Sumido 25*. La figura del «buzo», sumergido en abisales océanos, protagoniza numerosos versos de Labordeta que dan cuenta de qué estaba sucediendo en el mundo labordetiano hacia mediados del siglo xx. Incluso «la gran ciudad», ruidosa y distópica de Madrid, donde Miguel escribió *Sumido 25*, hace las veces también de cámara hermética:

⁵ Publicado en *Obra completa de Miguel Labordeta*, editada por Clemente Alonso (1983: 83).

Puesto que el joven azul
de la montaña ha muerto
es preciso partir.
Antes de ser golosamente asesinados
en los crepúsculos de la gran ciudad
Antes de que las muchedumbres tristes de los metros
invadan el templo del Sol.

Ciertamente, los poemas de Miguel Labordeta no obtuvieron mucha resonancia en vida del poeta, sin embargo, y existen múltiples explicaciones para esto. Pero, aunque su vida quedó truncada de forma prematura, hay una razón bastante obvia. Hasta cierto punto, en el transcurso de su intensa trayectoria poética el autor terminó reproduciendo en su poesía el mismo hermetismo del que pretendía liberarse en vida. En su esfuerzo por nombrar el silencio y salir con ello de dicha cámara anecoica, de abandonar ese paisaje sin resonancia y alcanzar figurativamente su salvación comunicándose con el lector y comunicando a su vez a los lectores entre sí, Miguel creó una poesía críptica, incomprensible, encrocada en la ininteligibilidad, en la resistencia irrevocable a la lectura. Todos los esfuerzos por iluminar el interior de aquel atronador aislamiento de posguerra se transformaron irónicamente en una poesía oscura. Él fue bien consciente, no obstante, de su hermetismo. Tomó conciencia de ser un autor incomprendido. Reconoció que nadie lo escuchaba, que nadie apenas lo leía y que quien lo leía, no entendía ni sentía absolutamente nada; como si todos a su alrededor estuvieran insensibilizados o como si su cuerpo y con él «la voz del poeta» carecieran de eco, de resonancia y, por lo tanto, en su entorno todas las cosas y las personas hubieran ensordecido, enmudecido.

En 1950, el tercer y penúltimo poemario de Miguel Labordeta publicado en vida del autor, *Transeúnte central*, que había comenzado con «El poeta invoca en su sacrificio» («Canto al buzo... canto la estela... canto la tumba... te canto a ti»), concluía con el mencionado texto de *La voz del poeta*: también «cantando / sabiendo que su canto no ha de ser comprendido». Al final prácticamente de su truncada carrera, en los poemas que quedaron inéditos, sin publicar, la poesía de Miguel se va haciendo en efecto cada vez más incomprensible, más abstrusa todavía. Tan críptica, que podría decirse que sus escritos son aptos solamente para ser leídos. Una poesía *legible*, pero sin embargo inaudible, ininteligible para la inmensa mayoría de los lectores. Léase si no, por poner un último ejemplo, *Planisferio del alquimista Zósimo*:

PLASNISFERIO DEL ALQUIMISTA ZÓSIMO⁶⁷

Este poema, reproducido aquí por la edición Miguel Labordeta. *Obra publicada*, a cargo de Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña (2015: 204), de una u otra manera se puede leer. Pero resulta más difícil, sin embargo, escucharlo, leer y entender en uno u otro sentido el poema. Ahora bien, tanto *Planisferio del alquimista Zósimo* como *La voz del poeta*, como todos los poemas de Miguel Labordeta y de todos los poetas están escritos siempre para oírse, para escucharse. «La voz poética requiere un pensamiento auditivo», insiste David Nowell Smith (2015: 7); «la literatura es inherentemente acusmática», hecha para escucharse, concluye igualmente el estudioso Justin St. Clair (2019: 355)⁶. Es más, no existe un solo medio de expresión (sea literario, plástico o musical) que pueda ser aprehendido en aislamiento: los «*media* only become legible in social contexts because they are not things, but rather activities: commercial, communicative, and, always, interpretative» demuestra Craig Dworkin en *No Medium*, un iluminador ensayo sobre obras de arte experimentales en extremo que, por una u otra razón, se resisten también a la lectura (2013: 28). Este es el anhelo, la «última esperanza» de Miguel Labordeta cuando *calla*, según su hermano José Antonio, esta la lección que aprende y trata de transmitir también el malogrado poeta: que antes o después la poesía venga («Dime que vendrás... dime que has de venir con los primeros pájaros») y que salve, libere y saque al mundo y al poeta de su aislamiento. Esta es la lección que insisten en comunicar asimismo los artistas de la vanguardia de mediados del siglo XX, desde John Cage, cuando compone, a modo casi de broma o de *boutade*, la música silenciosa de 4:33' y escribe en *Silence*, «No tengo nada que decir, y lo estoy diciendo. Y eso es poesía, como yo la necesito», hasta los escandalosos poetas de la beat

⁶ Ver «Literature and Sound», de Justin St. Clair, en *The Routledge Companion to Sound Studies*.

generation, piénsese por ejemplo en *Howl* de Allen Ginsberg (1956) o, en pintura, obsérvese el lienzo en blanco por completo de Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing* (1953): los medios artísticos (musicales, plásticos, poéticos...) no son meros mecanismos independientes del acto de lectura e interpretación, al margen de la interacción social, comunicativa. También dentro de la poética de Miguel Labordeta y de las boutades asimismo de la OPI, sus gritos y su silencio se transmutan de alguna manera en una suerte de *música callada*, digamos, en honor al álbum homónimo de Federico Mompou (1959-1967), que sin embargo requiere ser escuchada y entendida. Paradójicamente, entonces, en los escritos de Labordeta, *callar es cantar*. No hablar ni pronunciar palabra ninguna con sentido es, en el fondo, hablar y decir algo de todas las formas. Esta es la lección más compleja de entender, de asimilar, ante la poesía callada de Labordeta. Pero también la más dura, trascendente y liberadora de todas las lecciones que dieron, a mediados de siglo XX, aquellos artistas de la vanguardia cuando compusieron música sin sonidos y pintaron lienzos en blanco y escribieron páginas y páginas de poesía, callando.

El propio Miguel Labordeta se ocupó de elaborarla y transmitir tal lección por diferentes medios, no sólo escribiendo poemas herméticos o dejando drásticamente de publicarlos, también escribiendo cartas, artículos críticos y manifiestos poéticos acerca del asunto. Así, ante el panorama literario de posguerra, dominado en España mayormente por dos formas de hacer poesía y ambas diferenciadas en función del contenido (del «significado» de la poesía), la «poesía popular», social y comprometida, y la llamada entonces «poesía pura», sentimental y evasiva, Miguel reivindicó sin embargo un camino intermedio, personificado una vez más en el «canto», en la acción y el efecto de «cantar» para incluir así al lector y la audiencia en el intercambio poético, aunque el contenido o el sentido de su canto fuera incomprendido. En una misma jugada, coincidente con la apuesta que, por estos mismos años, estaban haciendo Marshall McLuhan (*The Mechanical Bride* es de 1951) y sobre todo su discípulo, el crítico Walter Ong, por atender al «medio inclusivo de la oralidad» en contraposición al «medio exclusivo de la escritura», también Miguel Labordeta apuesta por recuperar la apertura del medio oral y la necesidad de aplicar a la poesía un pensamiento auditivo, que la haga más inclusiva, participativa y, en últimas, más comunicativa y esperanzadora. Léanse si no estos dos artículos de Miguel, publicados entre 1950 y 1951 en las revistas literarias entonces más importantes en la Península Ibérica:

Ni poesía pura ni poesía popular... Es preciso arriesgarlo todo y cantar, amigos míos, con la entraña misma del mundo (compleja y espeluznante; sencilla y humilde también); cantar para todos los hombres; universalmente, con independencia absoluta; aunque el canto apenas sea comprendido en el

momento... [publicado en *El Correo Literario: Artes y Letras Hispanoamericanas*] (Pérez Lasheras 2015: 332).

Necesitamos una poesía catártica, depurativa, en que el poeta se dé por entero en holocausto verídico... Hartos de la reacción de la post-guerra civil, esperamos, pues, los grandes cantos representativos [en *España: Poesía y crítica*] (Pérez Lasheras 2015: 331).

Miguel Labordeta reclama el canto, cantar sin más, «aunque el canto apenas sea comprendido», con tal de hacerse oír, escuchar y, en últimas, entender entre la sociedad enmudecida y ensordecida de posguerra. Esta misma evocación del espacio inclusivo, comunicativo del canto, la encontramos igualmente, y aún más elaborada todavía, en el *Segundo manifiesto (ópico) Jounakos* del mismo Labordeta, cuya publicación fue prohibida en 1951. En este texto, Miguel se mofa de la poesía que estaba escribiéndose en España a mediados del siglo XX y vuelve a formular el aislamiento en que se verían sumidos él y todos «los vates de la OPI», ahora con estas palabras: «la solución a la ecuación poeta / lector se acerca cada día que pasa a cero; los primeros, más encerrados en su chaladura; los segundos, más embrutecidos con las quinielas de fútbol». No existe correspondencia ninguna entre la voz del poeta y la lectura. Y concluye aquí esta nueva alusión a la falta de resonancia de su poesía con una invocación, en esta ocasión, no solo al canto, a cantar sin más, sino a la risa propiamente, a reírse sin más: «nos reímos, nos estamos riendo hace ya varios siglos y medio minuto de dentro de una hora... reímos por no hundir en este piojoso corazón el definitivo puñetazo que acabara con todo» (Pérez Lasheras 2015: 338)⁷.

La risa estentórea, la carcajada mordaz del poeta, es lo único que se hace oír y entender nítidamente entre el público lector. Lo único que, al final, da cierta trascendencia a la voz del poeta. Es una risa muy elocuente y crítica, sin embargo; una risa de nuevo metapoética. Porque el son y el sentido de esta risa no solo capturan aquí el desconcierto mutuo entre el lector y el poeta, no solo se hace eco la risa de la falta de resonancia y comprensión de la poesía. Además, la risa del poeta también pone en duda que la poesía signifique en verdad algo, que tenga algún sentido, y anima entonces al oyente a involucrarse en el medio de la voz. Lo conmina, irrevocablemente, a interpretar. Por más que no se entiendan las palabras, por más que no se escuchen los sonidos, por más que no se vean las imágenes, ante la poesía callada de Labordeta, ante la música silenciosa de Cage o ante el lienzo en blanco de Rauschenberg, la risa de este vate de la O.P.I. se hace eco de la

⁷ Entronca esta propuesta de Labordeta con la tendencia humorística de los movimientos de vanguardia desde comienzos del siglo XX: «el arte mismo se hace broma» escribía José Ortega y Gasset acerca del «incomprendido» arte nuevo de las vanguardias (1928: 86).

risa a su vez que puede producir entre cualquier audiencia la irreverente desnudez, el nudismo exhibicionista de unas obras de arte que se exhiben sin color, se dejan oír sin sonido y se pronuncian sin palabras; *callando y cantando*, paradójicamente, al mismo tiempo. Si José Antonio Labordeta hace entonces de «altavoz» de la poesía de su hermano Miguel —para «hacer audibles y no solo legibles nuestros versos», como decía Celaya que hacían los cantautores con respecto a la poesía social de mediados de siglo (2004: 32)—, en la canción *El poeta*, y en cierta forma también en todo el disco *Cantar i callar*, el menor de los Labordeta rinde homenaje, sobre todo, al silencio de su hermano. La voz del poeta que escuchamos en boca del cantante no es necesariamente la voz de la inmensa mayoría (como sucede por ejemplo en algunas canciones de Joan Manuel Serrat, cuando lo oímos cantar ciertos poemas de Miguel Hernández) y ni siquiera la voz tampoco de la selecta minoría de entendidos en poesía. La voz del poeta que escuchamos en boca de José Antonio Labordeta, cantando *El poeta, Retrospectivo existente, Tú cantarás por todos*, etc. es la voz que remite a sí misma; es la voz que *significa que significa*, la voz, en definitiva, que se configura a sí misma mediante movimientos hacia el sonido que son a la vez movimientos hacia la inteligibilidad. Esta es la contribución de los hermanos Labordeta, poeta y cantante indistintamente, a la historia de la poesía contemporánea y también a la historia misma de la Transición: hacernos ver —y oír— que la poesía también cambia. No sólo cambian las formas de vida y de gobierno desde mediados del siglo XX, aproximadamente, hasta el presente todavía. También cambia la poesía, cambia la voz de los poetas y cambia también cómo leemos y cómo entendemos los poemas.

Entre uno y otro, los hermanos Labordeta arrimaron el hombro para que la poesía circulara, transitara y mediara en la Transición contando la historia de aquellos años, dándonos su versión de esta crisis histórica, incluida la crisis también de la mediación. Es decir, incluida la crisis y transformación que experimenta la voz poética durante la segunda mitad del siglo XX. Porque, a tenor de la historia aquí relatada acerca de los hermanos Labordeta y a tenor también de los nuevos y numerosos casos de poetas y cantantes que aparecen en España durante la llamada Movida y la década después de los 90 (artistas pop, rockeros, raperos, autores de toda índole, performers o intérpretes de poesía hablada o *spoken poetry*, etc.), la poesía contemporánea en verdad cambia con respecto a la poesía del siglo pasado. A juzgar por todo este paisaje sonoro últimamente protagonizado por tantos «héroes de risa», como se refiere José Luis Pardo (2007: 14) a los artistas discográficos como Bob Dylan, John Lennon, Dion DiMucci, Paul McCartney y sucedáneos, la poesía entra en el siglo XXI, cuando le dan el Nobel de Literatura al bardo de Minnesota, ciertamente renovada: de concebirse ayer en función del sentido, de entenderse la poesía en relación

fundamentalmente con el contenido, como poesía vocera, social y comprometida con el cambio, a concebirse hoy en función de su significado, por supuesto, pero también de su sonido y de la duda prolongada entre el son y el sentido... la poesía contemporánea ha cambiado y sigue cambiando. De leerse impresa en la página, y presa o cautiva a su vez del contexto histórico, ideológico de posguerra, a escucharse viva y libre, flotando en el viento, «sea cual sea la forma, el ideario político o filosófico del creador» como anhelaba Miguel Labordeta, la voz del poeta ha cambiado mucho y, en gran medida, seguirá cambiando, si el mismo empeño que ponemos en aprender a entender la poesía lo ponemos también en aprender a escucharla.

Bibliografía

- Aguirre Santos, Javier, «Presentación», *José Antonio Labordeta. Creación, Compromiso, Memoria*. Zaragoza, Rolde de estudiosos aragoneses, 2008.
- Baroja, Pío, *Canciones del Suburbio / Prólogo de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1944.
- Beltrán Almería, Luis, *Genus: Genealogía de la imaginación literaria*, Barcelona, Calambur, 2017.
- Benjamin, Walter, «La estética de la melancolía», *Revista de Occidente*, 105, 1990, pp. 5-30.
- Bullonera, Emiliiana, *La Bullonera*, Movieplay, 1971.
- Cage, John, *Silence: Lectures and Writings; with Foreword by Kyle Gann*, Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 2011.
- Carbonell Martí, Joaquín, *Querido Labordeta*. Barcelona, Ediciones B, 2012.
- Celaya, Gabriel, *Itinerario poético*, Madrid, Cátedra, 2004.
- Copenhaver, Brian, *Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius*, Cambridge, Cambridge UP, 1995.
- Dworkin, Craig, *No Medium*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 2013.
- Dylan, Bob, «The Times They Are a-Changin», *The Times They Are a-Changin*, Columbia, 1964.
- Fleury, Jean Jacques, *Cantar y no callar*, Zaragoza, Guara Editorial, 1982.
- González Lucini, Fernando, *Y La Palabra se hizo música: La canción de autor en España*, Madrid, Fundación Autor, 2006.
- Ibáñez Izquierdo, Antonio, *Labordeta. Poeta violento idílico 1921-1969*, Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura, 2004.
- Juaristi, Jon, *El bucle melancólico*, Barcelona, Taurus, 1997.
- Labordeta, José Antonio, *Con La voz a cuestas*, Barcelona, Libros de la Frontera, 1982.
- . *Cantar i Callar*, Remasterizada PDI, 2007.
- . *Labordeta en directo*. Grabado en Huesca y Zaragoza: Movieplay, 1977.

- Labordeta, José Antonio y Javier Delgado, *Recuerdo de Miguel Labordeta*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1987.
- Labordeta, Miguel, Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña, *Obra Publicada. Miguel Labordeta*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.
- . *Obra completa*, ed. Clemente Alonso Crespo, Madrid, Amelia Romero Editora, 1983.
- Llera, José Antonio, *Vanguardismo y memoria. La poesía de Miguel Labordeta*, Valencia, Pre-textos. Fundación Gerardo Diego, 2017.
- Loureiro, Ángel G., «España Maníaca», *Quimera*, 1998, 167, pp. 15-20.
- Mainer, José Carlos, *Labordeta*, Madrid, Ediciones Júcar, 1977.
- McLuhan, Marshall y W. Terrence, Gordon, *Understanding Media: The Extensions of Man*, CA: Gingko Press, 2003.
- Molino, Sergio del, *La España vacía: Viaje por un país que nunca fue*, Madrid, Alfaguara, 2016.
- Morales Rivera, Santiago, *Anatomía del desencanto: Humor, ficción y melancolía en España, 1976-1998*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2017.
- Nancy, Jean Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2000.
- Nowell Smith, David, *On Voice in Poetry: The Work of Animation*, Hampshire, Palgrave, 2015.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del Arte. Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1928.
- Otero, Blas (de), *Verso y Prosa*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Pardo, José Luis, *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2007.
- Pérez Lasheras, Antonio, «La Poesía de José Antonio Labordeta», *José Antonio Labordeta. Creación, Compromiso, Memoria*, coord. Javier Aguirre Santos, Zaragoza, Rolde de estudiosos aragoneses, 2008.
- Romo, Fernando, «Invitación a leer a Miguel Labordeta», *Cuando tú me leas dentro de mil años*, Sevilla, Renacimiento, 2015, pp. 9-23.
- St Clair, Justin y Michael Bull, «Literature and Sound», *The Routledge Companion to Sound Studies*, London, Routledge, 2019, pp. 353-361.
- Valéry, Paul y Jean Hytier, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1992.
- Vázquez, Juan y Luis Ballabriga, *La nueva canción popular aragonesa*, Zaragoza, Cuadernos de Aragón, 1977.
- Vázquez Montalbán, Manuel, «La ambición documental de Fernando González Lucini», *Veinte años de canción en España. Los problemas sociales y la solidaridad*, Fernando Gonzalez Lucini. Madrid, Ediciones de la Torre, 1989.

