

Para España, recuperar, entender y asimilar este y otros esfuerzos culturales de ultramar, como algunos de los realizados en la misma España en los años de 1929 a 1939, de que se ha querido hacer *tabula rasa*, no es sólo obligatorio y justo, sino indispensable para el cabal entendimiento de ese ayer nuestro. ■ FRANCISCO CAUDET.

**CANCION**

**Labordeta, cantor de Aragón**

La casa discográfica Le Chant du Monde ha publicado el primer disco de larga duración de José Antonio Labordeta. Se incluyen en él trece canciones; tres de ellas, «Los leñeros», «Los masoveros» y «Las arcillas», fueron editadas hace años en un disco pequeño; las otras lo son ahora por vez primera.

Después de cinco años de actividad en recitales, Labordeta no sólo ha conquistado el puesto legítimo de ser la primera voz de la canción popular aragonesa, sino también una de las primeras en España. Los temas de sus canciones, la música basada muchas veces en ritmos populares, su voz rotunda le convierten en un portavoz y testimonio de aspiraciones y denuncias del pueblo aragonés.

Labordeta ha llevado sus canciones a barrios y pueblos de la región, ha cantado en Cataluña y en Madrid. Esta labor, permanente y sorda, ha servido para redondear su capacidad comunicativa, partiendo de enfrentarse con éxito a públicos dispares y conseguir que catalanes o madrileños tengan que abrir sus ojos hacia otros problemas y otras realidades culturales que

las circunscritas a su perímetro urbano o regional. El balance en este sentido es muy provechoso.

Sus textos son, ante todo, la crónica del campesino aragonés, su lucha contra la Naturaleza hostil, su miseria crónica, su expolio en la especulación, su emigración a la ciudad o a Francia:

«Hijos que van hacia Francia, y otros hacia la ciudad».

Junto al desarraigo, toda esta problemática la resume con síntesis realista en unos pocos versos:

«Estate toda la vida/ amorra a los secanos, /pa que luego desde arriba/te lo quiten de las manos».

O estos otros de su canción «Todos repiten lo mismo», donde se condensan los días en que el campesino nada tiene que hacer ni nada recibe, en un modo de producción como el imperante en España. Son los ciclos monótonos de toda una vida:

«Para Navidad, la oliva; para el verano, la siega; para el otoño la siembra; para primavera, nada».

El álbum incluye unas palabras de su amigo Ovidi Montllor, el estupefacto cantante levantino: «Benvingut José Antonio Labordeta!». También, un texto de Manuel Tuñón de Lara, excelente lectura del sentido y significado de sus canciones. «En toda actitud cultural —dice Tuñón—, caben dos posibilidades: *ir hacia el pueblo, o sentirse en el pueblo*. La canción de Labordeta pertenece a la segunda: está entrañablemente dentro de su pueblo».

El seco y hosco paisaje aragonés, el de las sierras peladas, las planicies arcillosas, los páramos eriales o la inmensidad de montículos yesosos, blancuzcos, rastreados de tomillo, romero, carrascos o jaramagos, estos campos improductivos, aunque de imponente y ruda belleza, que han arrancado admiradas descripciones



a un escritor sueco, como Lundkvist, en su reciente libro sobre Goya, son para Labordeta la imagen de la pobreza, del hambre campesina, de la dura faena por casi nada, de la emigración y la sangrante ruptura con las raíces. «Polvo, niebla, viento y sol / y donde hay agua, una huerta...», no es una metáfora, sino la escueta definición de las tierras de Aragón.

La edición de este álbum supone para Labordeta su proyección nacional hacia todos los pueblos peninsulares. En este sentido, su presencia es un logro y un éxito. El disco en sí, su realización, presenta, sin embargo, para mí, muchas dudas respecto a la justeza de su concepción y ejecución.

Poema y música van en Labordeta indisolublemente unidos a su voz y a su dicción clara, rotunda, precisa. No hay efectismos. La música potencia las palabras, la guitarra o la simple percusión en la madera sirven de acompañamiento rítmico. Sobra lo demás: ahí está todo. El primer problema del disco reside, por tanto, en los arreglos y acompañamientos, que considero totalmente innecesarios y erróneos. Quizá más justo hubiera sido, aun a riesgo de perder fidelidad, recoger directamente las canciones de un recital. Labordeta no se «calienta» con el público, nada de eso, pero canta para un público. Ignoro si han sido necesidades de comercialización o la búsqueda de un aparente enriquecimiento lo que ha motivado los arreglos de Salvador Pueyo y la instrumentación de J. L. Moraleda. Si los

primeros sobran, a la segunda la calificaría de desgraciada.

La terrible y dura poesía-canción de Labordeta ha quedado endulzada por unas cuantas melodías paralelas y la utilización inadecuada del chello, oboe, flauta y pandero. Es más, puede afirmarse que la instrumentación contradice el sentido y significado de las canciones. La presencia del violonchello, por ejemplo, en la canción que abre el disco «Aragón», es un palpable contrasentido. El timbre de este instrumento, las asociaciones que crea, su sonido dulce y grave proyecta subrayados de nostalgia, evocación y melancolía sobre el conjunto de la canción (recordemos «andaluces de Jaén», en la versión de Paco Ibáñez, en donde el chello cumplía perfectamente con las intenciones y la ejecución del cantante). Por el contrario, aquí no hay —esa es la intención de Labordeta—, sino testimonio, afirmación amarga y cruda descripción. El chello, con su acorde lento y sostenido, desfigura la realidad contenida en las palabras. En tres canciones, «El poeta», «Dónde se van» y «Canción para una larga despedida», este instrumento cumple adecuadamente su cometido, reforzando el tono evocador del poema.

Peor, mucho peor, es aun la utilización de las sonajas, creando un ritmo artificial en canciones, como «Los leñeros», «Los masoveros», «Cuando se agoste el campo» y «Por el camino del polvo». Su empleo trivializa las composiciones, haciendo «folklori-

co» lo que es reelaboración culta de ritmos populares, cuyo ejemplo mejor son las variaciones sobre la «jota de Belchite» y la de Andorra, en «Yo soy igual» y «Dónde se van». Algo similar sucede con los trinos de la flauta en «Por el camino del polvo», y con el oboe y los ruidos informes, en «Palabras», que ha quedado convertida en algo sin nervio, de simple consumo.

El propio Labordeta, como intérprete de sus canciones, ha sufrido la presión del medio. La rotunda potencia de su voz «en fresco» queda disminuida, rebajada. Durante mucho tiempo, algunos responsables de casas discográficas mantuvieron que su voz era demasiado ruda para ser comercial. Sólo entendiendo justamente el sentido de sus canciones podía afrontarse de forma coherente su grabación. Para ello, Labordeta no hubiera tenido quizá que ir a buscar fuera de su región el medio en que difundir su obra.

A todo esto hay que añadir determinados arrastres y raras inflexiones de algunas sílabas, que producen una especie de dición afectada en ciertos pasajes. Hace algunos meses, tras uno de sus recitales zaragozanos al que asistí, le señalé a José Antonio este hecho, y él lo reconoció. A mí me entusiasmaba su dicción precisa, neta, soportada totalmente por la frase musical, y me preocupan estos arrastres, las palabras silenciadas al principio de algunos versos. La solución es fácil en cualquier caso, es cuestión de que «se oiga» de forma crítica, y que

los que «le oyen» se lo digan. Como soy de los que creen que la amistad no es sinónimo del papanatismo, de la palmadita amable, sino que debe ser una actitud creadora, de análisis, de intercambio de experiencias, señalo estos hechos, que nada quitan al valor cultural, en conjunto, de su obra. Pero aquel Labordeta de «Las arcillas» de su primer disco pequeño, el Labordeta de los recitales en Valdefierro, Las Fuentes o Torrero, en Barbastro, Alcañiz o el San Juan Evangelista madrileño, queda coartado en este álbum, queda manipulado, aunque sea con la mejor intención.

Estas puntualizaciones nada quitan al valor intrínseco del disco como difusor de un testimonio sobre la agonía del campo aragonés. La poesía, la música y voz de Labordeta cantan la «desesperanza» campesina, como señala justamente Tuñón. Son una llamada a los hombres de la ciudad sobre las tierras que se abandonan y mueren, sobre la tragedia del desarraigo. José Antonio Labordeta, que cree en el protagonismo histórico del pueblo, estoy seguro que se planteará muy pronto los problemas del hombre de la ciudad y proyectará las crisis desesperanzadas del presente, las contradicciones de hoy, sobre el proceso de avance y retroceso que conducen a la emancipación humana. Yo, sinceramente, creo y espero mucho de José Antonio Labordeta. ■ JUAN ANTONIO HORMIGON.



Estos días, el azar me ha deparado la contemplación de dos o tres muestras españolas de cerámica: la Feria de la



*Cerámica de Zamora, y en Granada, la "Exposición de Cerámica Granadina y popular de Fajalauza" y la exposición del gran ceramista catalán Antoni Cumella. A la primera no la puedo comentar aún, porque me falta alguna foto para completar mi información. A las otras dos, celebradas ambas en el Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta, y organizadas por esa misma institución, las comentaré, confiando en que me sirva para completar la parte gráfica alguna foto extraída del mismo catálogo. Fui a Granada, no para ver eso fundamentalmente, sino para ver la muestra de obra gráfica de Rafael Alberti que allí tiene lugar. Para comentarla necesito de alguna reproducción que aún no he recibido.*

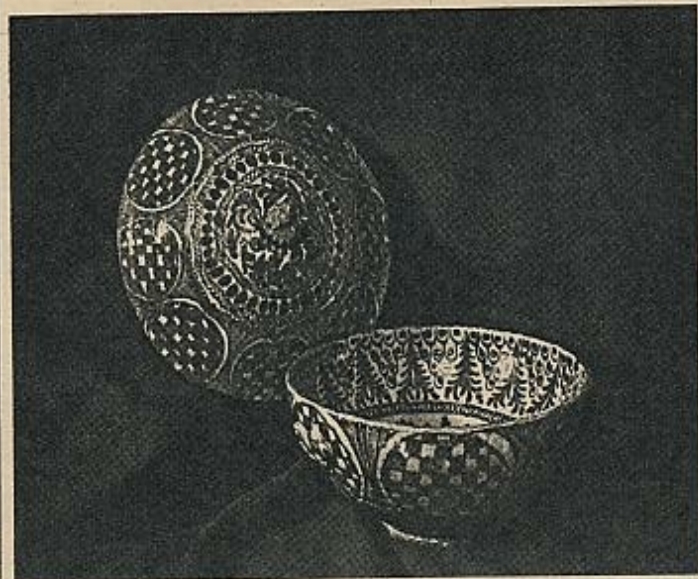
## **Cerámica popular de Fajalauza, en el Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta.**

Fajalauza es el nombre de un barrio granadino, ligado popularmente, desde el siglo XVI, a la elaboración cerámica. Allí se reanudó la tradición de ese oficio de tanta raigambre musulmana, que había quedado adormilada tras la conquista cristiana de Granada. A las veintisiete piezas que componen el núcleo fundamental de la exposición, realizadas en Fajalauza, se añaden tres piezas más, procedentes del Museo Hispano-Musulmán, que sirven para confirmar el origen arábigo, tanto de la técnica como de la estética, de lo que luego renace en ese barrio granadí —Fajalauza—, amparado bajo ese nombre.

La técnica fundamental de la cerámica de Fajalauza es la del «vedrio» o «vedriado», una de las cuatro técnicas fundamentales aportadas por los árabes, según nos explica autorizadísimo Angela Mendoza Eguaras en el catálogo (las otras tres fueron el engobe, la cuerda seca y el reflejo metálico).

Lo peculiar de la ce-

rámica granadina de Fajalauza es la continuidad de una tradición arábigo, tanto en la técnica como en los motivos ornamentales; esa tradición que, por ejemplo en Sevilla —en Triana— se modifica precisamente en el siglo XVI por la influencia del renacimiento italiano, y que en Málaga se interrumpe tras la conquista. Pero lo que caracte-



Sopera de Fajalauza.

risticamente peculiariza más a esa cerámica es la fundamental —no única— ornamentación en azul.

Afortunadamente, según calculo yo sin más conocimiento de causa, esa cerámica ha podido permanecer a lo largo de toda su historia, desde el punto de vista técnico, en manos artesanales, y desde el punto de vista estético, en manos populares. Eso le ha permitido conservar una frescura que no tienen otras, invadidas por leones rampantes, guerreros y dragones. Y claro está que no ha podido evitar, ni le ha hecho falta, una cierta presencia heráldica, lo cual era natural en una decoración que se rehace en las postrimerías del gótico. Si la condecoración heráldica no está incrustada en la decoración, ¿dónde puede estar? Esos artesanos de Fajalauza han sabido suprimir el

prefijo de la acción condecorativa y la han hecho efectivamente decorativa. Heráldica o no, escudos arrogantes o simples ramos llenos de inocencia, esa decoración sigue la ley popular del «horror vacui», ocupando —siempre compensativamente— todas las partes disponibles de una superficie, con figuraciones que siguen la ley

cerámica de Fajalauza, de que ya he hablado, y de la gráfica de Rafael Alberti, de que ya hablaré. No desentona en modo alguno esa proximidad. ¿Por qué? En el caso de Alberti, porque hay un elemento —que llamaré gaudiano— en Cumella que, en último extremo, resulta en cierto modo complementario de ese cierto goticismo super-

ornamental de la bidimensión, en las que nunca —o casi nunca— se intenta una corporeidad estentórea y grandilocuente.

Yo creo que ha hecho muy bien la Fundación Rodríguez Acosta al incrustar esta exposición junto a la de Cumella y la de Alberti —a las que ya comentaré— y en ese ciclo difusorio del arte actual. Porque la cerámica de Fajalauza es actualísima por dos razones: primero, por popular, y segundo, por tradicional. Y perdonen —la redundancia.

## **Cerámica de Antoni Cumella**

El ceramista Antoni Cumella —¿sería necesario presentar a ese catalán de Granollers, nacido el año trece?— exhibe su obra en ese maravilloso Carmen granadino, al lado de la

viviente que yo creo ver en la obra de Rafael. Y en el caso de la cerámica granadí, porque ésta significa la tradición. Y porque nada es más fiel a la tradición que lo que llamamos «vanguardia». Ahora recuerdo, a este respecto, haberle oído decir a Cumella, en ocasiones anteriores, dos cosas que lo ennoblecen: una, que era hijo y nieto de alfareros; otra, que se consideraba un discípulo del inefable Pepito Lloréns Artigas. ¿Son títulos esos para acreditar una tradición, si no tuviera ya el título de su vanguardismo?

El artesano descendiente de artesanos tiene ya en esa condicionante el germen de su propia tradición, pero no ha querido sentirse mecánicamente prisionero de ella. El sigue la tradición hasta donde puede descubrir algo que cree que

la mejora, porque está dispuesto siempre a corregirse y aumentarse. Por ejemplo, desde el punto de vista técnico combina, según las necesidades, el horno tradicional con el eléctrico, y desde el punto de vista de las primeras materias, ha sustituido ya casi por completo el barro arcaico por el gres, lo que le permite, además de una materia más compacta, una textura más exquisita para las coloraciones. Las formas de sus vasijas también se han simplificado en el sentido de que su belleza tiene que desprenderse de su misma funcionalidad estructural antes que de la ornamentación aditiva.

De todas maneras, hay un Cumella que conviene tener en cuenta, por que aquí, en esta exposición, se hace muy visible: el Cumella de los últimos años; el experimentador, el ceramista trascendido en la dirección de la escultura, más que por un afán escultórico, por un

atisbo de su propia experimentación en el terreno cerámico, del que, estoy seguro, no pretende evadirse. En efecto, no cabe duda de que en estos últimos años la propia capacidad expresiva de la cerámica ha formado en Antoni una conciencia de la expresividad válida en sí misma, no necesariamente justificable como un más allá de la receptividad de contenido del cacharro. Ha ido, así, a la creación y elaboración de relieves y de formas en general... ¿Formas escultóricas? Formas de un ceramismo trascendido, que rozan, ciertamente, la escultura, en su normatividad más expresiva que de funcionalidad «contentista». Y es curioso, ahí, cuando Cumella ejerce con más énfasis su intención creadora, aflora una tradición que probablemente él mismo se desconocía: la que, a través de un medievalismo más frecuente de lo que se estima en la cultura catalana desemboca en

Cerámica de Cumella.

