

CANCIONES URGENTES. LOS HIMNOS DEL ANTIFRANQUISMO ENTRE LA RETÓRICA Y LA *PERFORMANCE*¹

URGENT SONGS. THE HYMNS OF ANTI-FRANCOISM,
BETWEEN RETHORIC AND PERFORMANCE

Sabrina RIVA

Universidad Nacional de Mar del Plata / CONICET
rivasabrina22@gmail.com

Resumen: De la *canción protesta* a la *canción de autor*, la “urgente gramática necesaria” (Alberti, 1941) de la lucha antifranquista de los años 60 y 70, recupera y revitaliza las cualidades “agonísticas” y “homeostáticas” (Ong, 1986) de la tradición oral popular y pondera los folclores regionales, al tiempo que música la poesía de los escritores censurados por el franquismo y hace de dicha expresión artística una declaración de principios. Los jóvenes de la época llevan sus composiciones a aquellos espacios que escapan al control oficial y manifiestan su disidencia tanto en el plano político, adhiriendo a los movimientos revolucionarios y rechazando la dictadura franquista, como en el cultural, enfrentándose a la hegemonía de la *canción comercial*. A propósito de ello, nuestro artículo se centrará en el estudio de tres canciones emblemáticas, intentando pensar cómo se articulan en estas una determinada *retórica del compromiso* y su consecuente llamada a la acción en relación con sus performances.

Palabras clave: Canción de autor. Himnos. Antifranquismo. *Performance*. Retórica.

Abstract: From the *protest song* to the *author song* the “urgently needed grammar” (Alberti, 1941) of the anti-Franco struggle of the 60s and 70s, recovers and revitalizes the “agonistic” and “homeostatic” (Ong, 1986) qualities of popular oral tradition and ponders regional folklore, while adapting music to the poetry of writers censored by Francoism and making of said artistic expression a declaration of principles. The youth of the time, take their composition to those spaces that escape official control and express their political dissidence, adhering to the revolutionary movements and rejecting Franco’s dictatorship, as well as culturally confronting the hegemony of the *commercial song*. Based on this, our article will focus on the study of three emblematic songs, trying to ascertain how a determined *engaging rhetoric* and its consequent call to action, will articulate in relation to their performances.

Keywords: Hymns. Author song. Anti-Francoism. Performance. Rhetoric.

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Lain Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

1. INTRODUCCIÓN

Alrededor de la polémica que suscitó la entrega del Premio Nobel de Literatura de 2016 a Bob Dylan, se retomó y renovó la discusión sobre el estatuto poético de la canción en el ámbito español. De este modo, nos encontramos en él con planteamientos radicalmente opuestos y con otros que matizan categorías, aceptan la contradicción o defienden la calidad literaria de la canción sin homologarla con la poesía. Si según el título de un artículo reciente de Javier García Rodríguez debemos inclinarnos “Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX” (2021), para Luis Alberto de Cuenca, en cambio, “lo que hace el cantautor no es literatura”, puesto que el que escribe letras tiene una actitud por fuera de lo literario, “hay una falta de literariedad” (2016: s. p). Por esta misma vía parece desarrollarse la reflexión de David Viñas Piquer, para quien las relaciones entre los cantautores y los poetas obedecen más bien a un cierto tipo de “inercia”. De acuerdo con su razonamiento, “por una cuestión de genealogía cultural, la figura del cantautor queda vinculada a la poesía; pero, por una cuestión de procedimiento creativo, se separa de los poetas de su época y de cualquier época que no estuviera ya dominada por la oralidad. Quizás por eso nunca acaba de quedar del todo claro hasta qué punto le conviene o no la etiqueta de poeta a la figura del cantautor” (Viñas Piquer, 2020: 737). Es decir, se trata de una diferencia de naturaleza. Las letras de canciones pueden tener valor poético, pero no son poesía porque deben procurar sostener una ligazón eficaz con el texto musical —y eventualmente con el espectacular—. Por último, especialistas como Emilio de Miguel evitan las polarizaciones y afirman que la canción, sea “poesía o no, es, desde luego, literatura” (2019: 386). Y partiendo de las consideraciones de Marcela Romano, quien durante años ha pensado a la canción de autor como una *poética alternativa*, creemos junto con ella y María Clara Lucifora que las respuestas a las preguntas respecto de las diferencias entre una letra y un poema o del lugar que ocupan las expresiones orales dentro de la literatura siguen sin ser unívocas. Acaso solo podamos encontrar “respuestas contradictorias en simultáneo, que discuten entre sí y hasta se anulan, o quizá se reúnen y complementan” (Romano, Lucifora y Riva, 2021: 12-13).

La canción que nos interesa analizar en esta oportunidad se caracteriza por la singularidad intransferible de un autor (Romano y Riva, 2018: *passim*), quien es reconocido por el público, pero ingresa en el mundo académico, como es sabido, merced a los fueros propios de este. Además, se produce un *efecto* de identificación entre el que escucha y el que interpreta, que perdura en la memoria sentimental de varias generaciones de españoles, quienes actualizan sus consignas, de acuerdo con las distintas circunstancias de su tiempo histórico. Dicha *canción de autor*, cuyas manifestaciones más contestatarias fueron englobadas bajo la discutida etiqueta de la *canción protesta*, es interpelada por la “urgente gramática necesaria” (Alberti, 1941: 13) de la lucha antifranquista de los años 60 y 70, actualizando las cualidades “agonísticas” y “homeostáticas” (Ong, 1986: 49-51

y 52-54) de la tradición oral popular y recuperando los folclores regionales². No solo produce piezas originales y música la poesía de los escritores censurados por el régimen, sino que esas nuevas textualidades vehiculizan una declaración de principios, que en ocasiones deviene texto colectivo de combate. Inspirados por un movimiento internacionalista —cuyos nombres consagrados son Brassens, Brel, Gainsbourg, Parra, Jara, Sosa, los *folksingers* norteamericanos³, entre otros—, los jóvenes de la época, en su mayoría universitarios o burgueses junto con algunos obreros, llevan sus composiciones a aquellos espacios que escapan al control oficial y manifiestan su disidencia tanto en el plano político, adhiriendo a los movimientos revolucionarios y rechazando la dictadura franquista, como en el cultural, enfrentándose a la hegemonía de la *canción comercial*⁴.

Con respecto a esto último, cabe destacar que el fenómeno musical y político al que aludimos se opone en términos generales a un tipo de canción manipulada por el mercado, el lenguaje superficial y los estereotipos que esta consolida, y en particular para el campo español, a la que Manuel Vázquez Montalbán denomina “canción nacional” (2000: xvi): una manifestación popular próxima a la cultura andaluza en lo que a temas, melodías y fonética se refiere, vinculada con la representación de una España campesina y provinciana, a menudo celebratoria, a la cual se hizo símbolo de la expresión musical de todo el país. Si bien esta posee claros nexos con la poesía popular oral —pasada por el tamiz del neopopularismo lorquiano—, su voluntad ideológica se anuda al *statu quo* de la posguerra, haciendo del nacionalismo y la *majeza* dos de sus coordenadas centrales (Vázquez Montalbán, 2000: xvi). Este *nacional-flamenquismo*, como lo llamó Francisco Almazán (1983), se apropia entonces de la canción popular y del flamenco para promover los ideales del régimen, aliándose durante los 60 con el cine, “en una estrategia de atracción de turismo mediante una cultura de entretenimiento ligero, presuntamente

² La *canción de autor* nacida al calor de las proclamas de los años sesenta ha sido pensada a partir de otras acepciones —*nueva canción*, *canción protesta*, *nueva trova*— asociadas en todos los casos, según Francisca Noguero, a “tres valores incuestionables”: como veremos a lo largo del artículo, a “la oralidad”, “la *performance*” y “la calidad literaria” (2021: 5). Para considerar los orígenes y los protagonistas del fenómeno se puede consultar el ya clásico estudio de Víctor Claudín (1982); para conocer un punto de vista distinto al adoptado en este escrito, en cambio, el texto de Roberto Torres Blanco (2005).

³ Por *folksingers*, nos referimos a Bob Dylan, Joan Baez, Joni Mitchell, entre otros, y por supuesto, a Pete Seeger, quien fue pionero en la recuperación de las composiciones cantadas por los brigadistas internacionales durante la Guerra Civil española, puesto que en 1943 grabó junto a su banda The Almanacs el álbum *Historias del Batallón Lincoln*, con canciones propias y otras transmitidas por los soldados norteamericanos que volvieron de la guerra.

⁴ De la semiótica a la filología, la mayoría de la crítica acuerda en que la *canción comercial*, *de consumo*, *gastronómica* (Eco, 1984) o *ligera* (Miguel, 2019), difiere de aquella señalada por su distinción, la “canción diversa” (Eco, 1984: *passim*) o para nuestro caso la “canción de autor” (Romano y Riva, 2018: 397), por su disímil “exigencia literaria” (Miguel, 2019: 381) e, incluso, por su problemática inserción dentro de la serie artística. Mientras la primera repite esquemas o fórmulas reconocibles como el estribillo, simplifica el registro lírico, apela a “melodías de seducción” y puede considerarse un “producto mercantil” (Bagué Quílez, 2021: 126), la segunda desautomatiza los horizontes de recepción, diversifica el gusto, desarrolla distintas “tecnologías de persuasión” (Romano y Riva, 2018: *passim*) y es abordada como un objeto estético.

desideologizado, que tuvo como protagonista, de nuevo, la música popular y los clichés nacionales” (Laín Corona, 2022: 439-440)⁵.

Por otra parte, recordemos que la *canción de autor* que estamos caracterizando busca un lenguaje poético propio, adaptando igualmente los versos de aquellos poetas con una sensibilidad afín. De hecho, esta nueva canción presenta numerosos puntos en común con la poesía social española de los años 40 y 50, que más allá de sus diferencias —más historicista e inconformista la de los 40 y de tono más intimista y menor la de los 50—, nace motivada por un decidido deseo de transformar las estructuras sociales. Su actitud crítica y su ideario realista, entonces, es continuado en dicha canción, que “venía a resolver, o cuando menos a sortear”, sostiene Ángel Luis Prieto de Paula, “un problema que mediados los 60 presentaba la poesía social realista: la contradicción entre su pretensión mayoritaria, que requería un lenguaje directo e instrumental, y su muy escasa recepción” (2010: 401)⁶.

Centrados no tanto en “lo que la escritura puede decir”, sino en “lo que ésta hace al decir” (Scarano, 1995: 223), poetas y cantautores construyen una *retórica del compromiso* que concibe a la expresión poética como *un arma cargada de futuro*, un trabajo o acción inscriptos en un aquí y ahora concretos, en la que se reflexiona sobre unos valores éticos proyectados en lo público y cuyos creadores —hombres y mujeres comunes o simples ciudadanos— oscilan entre la exposición de su autobiografía y la colectivización de la enunciación.

La horizontalidad que esto último promueve, asentada en un sistema de creencias compartido, resulta asimismo verosímil gracias al *ethos* que las composiciones construyen, es decir, gracias a “una identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran” (Ballart, 2008: 76). Según las tempranas dualidades aristotélicas, baste con indicar en esta introducción, que examinaremos cómo los sujetos líricos forjados en la

⁵ Como señala Guillermo Laín Corona, en ese contexto se desarrollaron también las propuestas de artistas “que trabajaron sin molestar al régimen y/o adecuando sus obras al mismo tipo de cultura ligera y de estereotipos nacionales” (2022: 439-440), por ejemplo Manolo Escobar y Raphael, junto con las apropiaciones que el propio franquismo operó de autores emblemáticos de izquierda como Antonio Machado, cuya militancia republicana le fue perdonada atribuyéndole cierta distracción provinciana y senil; al menos así lo entendió Dionisio Ridruejo (Machado, 1841: ix). Nótese además que muchas de las composiciones que podríamos considerar bajo el manto de *canción nacional*, con frecuencia coplas, son empleadas en el documental de Basilio Patino *Canciones para después de una guerra* (1976), obra que mixtura imágenes de archivo de las películas, la publicidad y las proclamas del gobierno creadas durante las distintas etapas del franquismo, con un transparente objetivo paródico-satírico.

⁶ En un exilio interno y censurados por el franquismo, los poetas sociales ya no se enfocaron en las ideas políticas en sí, como lo habían hecho por ejemplo Miguel Hernández y Rafael Alberti durante los años 30, sino que dedicaron sus versos a denunciar las injusticias y el dolor de la posguerra, los problemas de los más humildes y a brindar testimonio sobre la persecución y muerte antes y después de la contienda bélica, la censura y el exilio. De cara a ese nuevo contexto, Gabriel Celaya —y con él otros sociales como Blas de Otero y José Agustín Goytisolo— consideraba a las nuevas tecnologías de la época aliadas en el acceso a la *inmensa mayoría*, puesto que ese objetivo no podía lograrse con una revolución literaria. En ese sentido, manifestaba: “Los recursos técnicos, y en especial la posibilidad de hacer audibles y no sólo legibles nuestros versos, gracias a medios como el micro, el altavoz, la radio, etc., son sumamente importantes y están llamados a revolucionar una literatura que venimos concibiendo desde el Renacimiento bajo el signo de la imprenta, que es como decir de la lectura a solas” (Celaya, 1992: 25).

canción de autor conquistan nuestra confianza —*ethos*—, al tiempo que, acudiendo a la fuerza afectiva que ostenta toda configuración retórica del lenguaje, logran conmovernos —*pathos*—. En este sentido, no debemos olvidar que los versos de las canciones fueron recitados o cantados en conciertos, mítines y demás celebraciones políticas y en algunas transmisiones radiales, reforzando a través de la voz y del cuerpo los alcances de la función perlocutiva y la carga patética del mensaje, dando a la oralidad carácter colectivo. Nuestra indagación se centrará en la “escenografía discursiva” (Maingueneau, 2004: s. p.) y su *dimensión estratégica* procedimental (Amossy, 2010) que da cuerpo a este particular *ethos*. Dentro de los posibles o más restrictivos usos de esta categoría, rescatamos la “vocación interdisciplinaria del concepto” que apunta a “recuperar el polo argumentativo-persuasivo” en el cruce de diferentes epistemes (Ferrari, 2015: s. p.).

En concordancia con las reflexiones sobre la dimensión corporal y sentimental que las canciones ponen en juego, Simon Frith sugiere pensar al acto de escucha como una *performance*, por medio de la cual se *realizan* ciertos valores. Conforme con su teorización, “la música nos proporciona un intenso sentido subjetivo del ser social [...] articula y ofrece a la vez una experiencia inmediata de identidad colectiva” (Frith, 2014: 471). Las formas de reunión, cuyo ejemplo más representativo es el concierto, *dicen* y *hacen* por fuera de lo eminentemente discursivo, significan más allá de los reclamos orales o escritos que planteen (Butler, 2017). En última instancia, en tanto fenómeno de liminalidad (Dubatti, 2017), la canción, al igual que el teatro, “potencia la colectividad en la recepción” (Badía Fumaz, 2022: 347) y nos inscribe, en su faceta más espectacular, dentro de una narrativa cultural más o menos imaginada⁷.

De modo que, nuestro texto se centrará en el estudio de las canciones “L’estaca” de Lluís Llach, “Canto a la libertad” de José Antonio Labordeta y “Para la libertad” de Joan Manuel Serrat, intentando pensar cómo se conjugan en estas una determinada *retórica del compromiso* con el diseño del *ethos* autoral, en relación con algunas de sus *performances* más destacadas. Propone asimismo que el diálogo eficaz entre esos aspectos —retórica, *ethos* y *performance*— es el que permite que una canción devenga himno.

⁷ Si bien en su conocido ensayo *Teatro posdramático* Hans-Thies Lehmann presenta valiosas observaciones sobre la *performance*, nos parece más explicativa y ajustada la propuesta de Jorge Dubatti, quien no coloca como eje organizador de su discurso histórico al drama moderno. El crítico argentino prefiere pensar en una historia que desde sus orígenes contemple lo dramático tensionado con lo no dramático. Es por esto que propone una categorización de los fenómenos teatrales entre “teatro-matriz” y “teatro liminal”. El primero supone una particular disposición de la mirada, “que exige: reunión, *poiesis* corporal y expectación”, es decir, un acontecimiento “en el que artistas, técnicos y espectadores se reúnen de cuerpo presente (el convivio) para esperar... la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas, en el cuerpo de los actores” (Dubatti, 2017: 7). El segundo, en cambio, más allá de que la liminalidad también se encuentre en el “teatro matriz”, nos lleva a preguntarnos si se trata de teatro o no. Para Dubatti, el “teatro liminal” posee las características más importantes del “teatro matriz” —según lo planteado con anterioridad, *convivio*, *poiesis* corporal y expectación—, pero a la vez incluye “otras características que, en las clasificaciones aceptadas —el concepto de teatro canónico para la modernidad: lo dramático—, no corresponden al teatro” (2017: 13).

2. “L’ESTACA” DE LLUIS LLACH: EL LEGADO REPUBLICANO Y LA PARTICIPACIÓN COLECTIVA

En cuanto a “L’estaca” de Lluís Llach, esta fue grabada en el año 1968 en la Cara B de un EP integrado por cuatro composiciones, en el seno de la llamada *nova canço* catalana. Miembro del colectivo *Els Setze Jutges*, del cual también formó parte Joan Manuel Serrat, Llach adoptó tempranamente como estos una actitud crítica frente a la situación social y cultural del país y, sobre todo, de Cataluña, apostando por una “nueva canción” que, “creada y cantada por catalanes y en catalán”, “le devolviera al pueblo su propio idioma”, a fin de que este recuperara su identidad, negada por el franquismo (González Lucini, 2008, I: 97)⁸. Las composiciones del grupo fueron pensadas entonces como instrumentos para generar cambios sobre la realidad y la forma de trabajo de este respondió a un acuerdo vital, según el cual todos colaboraban con sus compañeros no solo a nivel creativo, con la escucha y la palabra, sino a nivel organizativo y material.

Sin embargo, de su Verges —Gerona— natal a su consagración como cantautor en el Palau de la Música de Barcelona en 1969, el artista recorre un arduo camino, en el que se encuentra con el protagonista de su canción —el avi Siset—, gracias a quien conoce los avatares del catalanismo y la República, experiencias y saberes que le habían sido vedados, en parte porque pertenecía a una familia burguesa rural y su padre había sido alcalde del franquismo. Si como afirma Ponç Feliu —amigo de Llach y nieto de Siset— “a la mayoría de nosotros nos gustaba ir en bici por el pueblo, pero Lluís prefería irse de pesca al río Ter con mi abuelo y le escuchaba atentamente. Allí, solos, mi abuelo le hacía confidencias que no se atrevía en el café” (Playá, 2014: s. p.), no hay duda de que los diálogos de “L’estaca” están inspirados en estos otros, aunque al no aparecer el nombre y apellido del protagonista, ese abuelo puede ser el de cualquiera, un personaje universal⁹.

En la canción, el “viejo Siset”, aquel que “hablaba / al amanecer, en el portal” (Llach, 1968: s. p.)¹⁰, es el que resguarda la memoria del pueblo y, más aún, es quien encarna la sabiduría popular. Este transmite su conocimiento a otra generación, a la del narrador de la historia, merced al lazo afectivo que han creado, y ambos esperan el advenimiento de un nuevo tiempo histórico, el democrático, simbolizado por el “amanecer”. “¿No ves la estaca / a la que estamos todos atados?” (Llach, 1968: s. p.), pregunta el joven, si no

⁸ Concluida la Guerra Civil, el franquismo instaura una política de uniformación de las costumbres, por la cual se niegan las diferencias de cada pueblo o región y sus respectivos folclores. Se pretende una consciencia de unidad nacional, en momentos en los que España está aislada del resto del mundo. Elevando como estandarte la lengua española y recurriendo a un conjunto de tradiciones castellano-andaluzas, el régimen diseña un estereotipo del *ser español*, caricaturesco en sus manifestaciones *fort export*, en alguna medida aún vigente, que se yergue como medio idóneo para la difusión de la ideología dominante.

⁹ Además, por fuera de la anécdota que origina la pieza, es igualmente destacable que tanto los intelectuales catalanes Josep Maria Espinàs como Maria Aurèlia Capmany leyeron la obra de Llach y le aconsejaron algunas modificaciones, por ejemplo, que cambiara el título de la canción de “La columna” a “L’estaca”, “que tenía un sonido más turbio...”, según la novelista (Riaño, 2017: s. p.); y que —agregamos nosotros— no remitía al vocabulario de la guerra.

¹⁰ Todas las canciones de aquí en adelante se citan mediante transcripción propia a partir de los audios incluidos en sus respectivos álbumes, sin números de página.

logran deshacerse de ella no serán libres, afirma luego. Las palabras son escasas, pero la alegoría ajustada. La estaca es la dictadura franquista y ese “todos” indefinido es el pueblo español. No obstante, quien aporta la confianza en la lucha y el modo en que deben actuar para que la *estaca / gobierno* caigan es nuevamente Siset:

Si tiramos fuerte, la haremos caer.
Ya no puede durar mucho tiempo.
Seguro que cae, cae, cae,
pues debe estar ya bien podrida.
Si yo tiro fuerte por aquí
y tú tiras fuerte por allí,
seguro que cae, cae, cae,
y podremos liberarnos (Llach, 1968: s. p.).

La fuerza ilocutiva de la repetición, tanto de la palabra “cae” como de estos versos que constituyen el estribillo, por otra parte típica de la oralidad, comunica determinación, un posicionamiento y unas convicciones que Siset deja como legado a su joven interlocutor. Él cree en el trabajo colectivo, en que cada uno debe hacer su parte y, en definitiva, en que *la unión hace la fuerza*. Como vemos, la aparición de la metáfora y de los símbolos abona una retórica del compromiso por otros medios, menos explícitos, pero con una capacidad casi inagotable de proyección, en el marco de una situación por demás sencilla: en un presente considerado negativo se pretende cambiar la historia para así cambiar la vida, en pos de alcanzar un futuro próspero (Garí y Meseguer, 1994: 171). La *canción de autor* identifica así una serie de problemas colectivos y negocia con su público y su comunidad unos objetivos con el propósito de resolverlos, difunde aquellas ideas que harán el “cambio posible” (Muñoz de Arenillas Valdés, 2013: 175).

A medida que la composición avanza, se describen las vicisitudes de la lucha. El protagonista advierte que “se (le) están desollando” las manos y que a veces le “abandonan las fuerzas”. En esa circunstancia le pide a Siset: “Repíteme tu canción” (Llach, 1968: s. p.). Es decir, en una suerte de puesta en abismo, este admite que lo que aprendió del viejo es *su canción* y la función de esta es idéntica a la de los cancioneros y romanceros de la Guerra Civil: mantener alta la moral y dar ánimo a la tropa. En este sentido, el rol que el narrador asume hacia el final, una vez muerto el abuelo, es semejante a la concepción que Miguel Hernández posee del poeta. Si para el oriolano “cada poeta que muere deja en manos de otro, como una herencia, un instrumento que viene rodando desde la eternidad de la nada a nuestro corazón esparcido” (Hernández, 2010, I: 473), del mismo modo él toma la posta del que “ya no dice nada” porque se lo llevó “un mal viento”, y suplanta a esa voz “para cantar / el último canto que él (le) enseñó” (Llach, 1968: s. p.); recupera la memoria histórica y no deja que los ideales utópicos sean olvidados.

Pero volvamos ahora al momento en que Llach se consagra como cantautor y en que nace “un mito, una leyenda y un himno, gracias a la dictadura” (Riaño, 2017: s. p.), el 13 de diciembre de 1969. En el concierto en el Palau, Llach le explica a su auditorio que no

puede cantar “L’estaca” porque se lo han prohibido. Para sortear la censura, improvisa una versión instrumental. Lo que sucede después solo puede escucharse en el disco *Ara i Aquí* (1971), único registro de esa jornada, hoy en manos de coleccionistas, pero ha sido difundido por varios cronistas de la época. Mientras el músico toca la guitarra, acompañado por Francesc Burrull al piano, el público canta la canción de pie. Esta apropiación de la misma supone, por un lado, el inicio de un derrotero en el que la autoría se diluye —la canción es adoptada desde entonces por el sindicato polaco Solidaridad, los manifestantes de la primavera árabe en Túnez en 2014, un club de rugby francés y en las protestas de Bielorrusia durante 2020, entre otros—, tornándose difícil establecer según la comunidad de escucha, cuál es la *pieza original* y cuál la *versión* (López Cano, 2011); y, por el otro, un ejercicio de la soberanía popular o, según Butler, un “ejercicio performativo”, una práctica que incluye las manifestaciones de los cuerpos (2014: 55)¹¹.

La música, a pesar de estar en compás ternario, genera un tiempo en dos partes, que puede acompañar la acción de estirar y, cuando comienza el estribillo, esta se *rallenta*, indicando al público que ese es un momento propicio para su participación, cantando, aplaudiendo o moviéndose (Garí y Meseguer, 1994: 174). La letra, al usar fórmulas propias de la oralidad como las repeticiones, las preguntas retóricas y el estribillo —por otra parte, recursos usados también por la canción comercial—, favorece el recuerdo de sus líneas y la intervención activa de los receptores. Pero es sobre todo la propia *performance*, el *ethos* autoral del cantante y la estancia de libre expresión que generaban los conciertos y festivales de música en los 60 y 70, “inexistentes en otras esferas de la vida social”, los que habilitan la posibilidad de “entender este tipo de recitales como mítines políticos” (Gómez Vaquero, 2014: 155) y como espacios para soñar y poner en práctica la tan ansiada democracia.

La representación de la identidad musical del cantautor —o “*persona musicae*” en términos de Philip Auslander (2006: *passim*)—, entidad que media entre los músicos y el acto performativo, conjuga la impresión que el intérprete quiere generar en el público con lo que este espera de él, gestionando esa correspondencia los atributos de autenticidad de la persona en un determinado espacio musical. En el caso de Llach, según los testimonios de época (Riaño, 2007), su disposición y la de sus músicos en el escenario del Palau de la Música, no privilegian el movimiento ni la interacción con la escenografía, que por lo demás es sumamente austera, sino la ejecución de los instrumentos. Este viste de modo sobrio, se coloca en el centro de la escena y transgrede el reglamento de espectáculos, según el cual los artistas no pueden hablar con los espectadores. Por lo que, la seriedad, la convicción y las acciones del cantautor redundan en la construcción de una identidad coherente con el rol que pretende sostener, logrando cumplir con las expectativas de

¹¹ Luego de algunos años, así como la figura del cantautor se pone en jaque, la de su auditorio también. En una entrevista citada por Viñas Piquer, Lluís Llach se lamenta de que la gente ya no iba a sus conciertos “para escuchar, sino para repetir” (2020: 734). El goce estético y la disposición crítica se abandonan y se busca solo la identificación ideológica.

novedad de unos jóvenes que agotaron varios días antes las entradas para el concierto y se abarrotaron luego en el teatro.

Además, en actuaciones posteriores en las que sí pudo cantar, el carácter ritual del canto colectivo lleva a que los espectadores levanten sus mecheros en la oscuridad y se genere mayor intimidad; sin olvidar por ello las consignas políticas, puesto que hacia el final escuchamos que suelen corear la frase “*amnistia i llibertat*”¹². Así, Lluís Llach y su público enfrentan a la dictadura con sus canciones, pero también con sus cuerpos, su *actuación* no se limita a *estar presentes*, sino que, por el mismo hecho de estarlo, esta se realiza; o lo que es igual, sus cuerpos *encarnan* una serie de ideas, traducen en la acción aquello que pregonan.

3. “CANTO A LA LIBERTAD” DE JOSÉ ANTONIO LABORDETA: UTOPIA Y NUEVA CANCIÓN

Con respecto a “Canto a la libertad” de José Antonio Labordeta, esta se registra en el LP *Tiempo de espera*, editado en 1975, es decir, a meses de la muerte del caudillo. Al igual que en muchos otros discos de esos años, por ejemplo, *Este tiempo ha de acabar* (1974) de Elisa Serna o *Al borde del principio* de Adolfo Celdrán (1976), su título es tanto la descripción de un momento histórico como una expresión de deseo. Y por supuesto, responde a la matriz genérica de la *canción de protesta social* por celebrar ideas difundidas desde la Ilustración, como la igualdad y la libertad, y por el tipo de instrumentación empleadas —guitarra y voz—, sus armonías y ritmos, el uso del estribillo, en suma, la facilidad con la que puede memorizarse y el hecho de que pueda ser interpretada por personas sin un gran bagaje musical previo (Martinelli, 2017: 9).

Labordeta, retratado por Manuel Tuñón de Lara como “un aragonés de cuerpo entero, con rotunda consciencia de serlo, cantor y poeta... valor de la cultura española (...) en su hondo sentido de *saber popular* que le daba Machado” (citado por González Lucini, 2008, II: 264) y como “un hombre bondadoso y sencillo” por Fernando González Lucini (1998: 342), no debe *negociar* demasiado su identidad discursiva, puesto que aquellas imágenes de autor cristalizadas en el ámbito institucional y social son similares a las inscriptas en sus versos. La mayor parte de esas instancias apuntalan su imagen como *escritor popular* y, por ende, confieren legitimidad a su palabra. Se trata, no lo olvidemos, de aquel que “unió la tradición cultural aragonesa con la canción protesta y les dio la voz y la palabra tanto en español como en las otras dos lenguas minorizadas habladas en Aragón: el aragonés y el catalán” (Moliné Royo, 2011: 78).

La canción prescinde de regionalismos y marcas contextuales y está cantada en español, se entrega al canto de la libertad, es decir, a la exaltación de un valor republicano

¹² En relación con esto, no citamos una actuación en particular, dado que se puede ingresar el nombre de la canción en Youtube y encontrar allí numerosos ejemplos que ilustran nuestro comentario. Si bien las *performances* introducen variaciones más o menos destacadas, su análisis excede los objetivos de este trabajo.

por antonomasia. Desde su primera línea, anuncia la llegada de un nuevo tiempo histórico, en el que “todos” “veremos una tierra, / que ponga libertad” (Labordeta, 1975: s. p.). El tono profético heredado de los poetas sociales enlaza en esta oportunidad con una propuesta utópica, el encuentro con un mundo mejor, producto de un proyecto colectivo contrario a la censura y al poder estatal. Del mismo modo que Esteban Buch piensa a “La Marsellesa”, podemos decir que la música, en este caso, “concebida como lenguaje de las pasiones, es el símbolo y el instrumento de un orden social utópico donde la emoción subjetiva contribuye de modo armonioso a la institución del colectivo” (Buch, 2001: 24). Así lo confirma, como veremos más adelante, la solicitud popular para que la canción sea el himno de Aragón.

El “hermano” al que el sujeto poético interpela, será el compatriota y el complementario con el que se construirá “el camino / en un mismo trazado”, uniendo esfuerzos “para así levantar / a aquellos que cayeron / gritando libertad” (Labordeta, 1975: s. p.). Por lo que, en esta declaración de principios se manifiesta un reconocimiento solapado de que no inician ese camino, sino más bien lo continúan, ya que por omisión se hace referencia a los caídos en combate durante la Guerra Civil y a los represaliados en la posguerra.

Además, los cambios traerán aparejados la renovación de la vida en sus distintos planos, en los “campos desiertos” crecerán nuevamente “espigas altas / dispuestas para el pan” (Labordeta, 1975: s. p.), tal y como florecerá la experiencia vital detenida y anulada por el franquismo. Pero aquello que se expone en clave alegórica, pronto se revela como consigna política. El narrador denuncia la desigualdad en el reparto de la riqueza entre los que “hicieron lo posible / por empujar la historia / hacia la libertad” (Labordeta, 1975: s. p.), al tiempo que recoge de modo lateral las ideas filosóficas acerca de la historia del marxismo, para el que la dialéctica comporta un esquema evolutivo, que no se clausura en el presente:

Volverán a granar
unas espigas altas
dispuestas para el pan.
Para un pan que en los siglos
nunca fue repartido
entre todos aquellos
que hicieron lo posible
por empujar la historia
hacia la libertad... (Labordeta, 1975: s. p.).

En este sentido, existe la posibilidad de que la “hermosa mañana” aludida en una de las últimas estrofas no sea vista por los involucrados en la causa. Sin embargo, como se considera a la historia una construcción y un proceso, “habrá que forzarla / para que pueda ser” (Labordeta, 1975: s. p.). No importa si se la llega ver, lo verdaderamente relevante es colaborar con la creación de un futuro que otros disfrutarán, pero por el que vale la pena luchar, el ideal. La retórica comprometida de Labordeta apela a las mismas figuras

que Llach, la alegoría y las imágenes que relacionan a la vida y al sujeto con la tierra, y añade un componente apenas más revulsivo que su predecesor, dado que grabó su canción en los albores de la democracia.

Por último, en cuanto a las actuaciones en vivo del cantautor aragonés, es un poco más difícil delimitar cuál fue el concierto que lo consagró, así como determinar en qué momento “Canto a la libertad” devino himno. Como ese “viento” que arranca los “matojos” la canción fue tomando fuerza en las manifestaciones autonomistas de 1978 y en las antitrasvasistas posteriores (Ortega, 1993), sobre todo en su tierra natal, y alcanzó su punto más álgido primero en la investidura del *Honoris Causa* que le otorgara la Universidad de Zaragoza (Ciria, 2010) y luego en las propias exequias del artista (Alonso, 2010)¹³. Si en España durante el siglo pasado fueron frecuentes las disputas respecto de “la construcción, definición y promoción de una identidad nacional mediante proyectos culturales centrados en la música” (Holguín, 2017: 219), el lugar privilegiado que se le ha procurado a esta canción puede pensarse en esa línea. La relación entre lo experimentado y los alcances de la propuesta colectiva planteada se expresan a través del canto, en especial al unísono (Buch, 2001). En consonancia con ello, no es casual que el Partido de Aragón y la Chunta Aragonesista —agrupación en la que Labordeta militó— solicitasen en diversas ocasiones que la composición se transformara en el himno de esa autonomía, pues como indica la carta con la que Nieves Ibeas de la CHA pidió en 2011 esa consideración: “El ‘Canto a la libertad’ fue reclamado como el himno de Aragón, por puro sentimiento. Y como tal fue entonado con emoción por todos los rincones de nuestro País como tributo colectivo emocionado capaz de suscitar una unidad y el sueño de solidaridad” (Citado en Fabre Calomarde, 2015: 43).

4. “PARA LA LIBERTAD” DE JOAN MANUEL SERRAT: LA CULTURA DE LA RESISTENCIA Y LOS USOS DE LA CANCIÓN

En lo que respecta a “Para la libertad”, esta fue grabada por Joan Manuel Serrat en el disco monográfico *Miguel Hernández*, de 1972. Como es sabido y ya hemos mencionado, el cantautor de Poble Sec fue miembro de *Els Setze Jutges* y realizó sus primeras incursiones musicales en el marco de la *nova canço* catalana, al igual que Lluís Llach, pero a diferencia de este, su popularidad, de carácter masivo, rebasó los límites de la península y llegó hasta Latinoamérica. Si bien ambos piensan la canción como un

¹³ De las manifestaciones y ceremonias aludidas, no se encuentran testimonios filmados de circulación masiva de buena calidad, sino algunas referencias por escrito. De cualquier forma, cabe destacar que, en vida del cantautor, cada vez que este entonaba “Canto a la libertad” el público la coreaba de modo similar a la canción de Llach, con la particularidad de que entrelazaban sus manos y las sujetaban en alto. La identidad escénica de Labordeta era una continuación —y viceversa— de sus intervenciones en la esfera política, empleando sobre el escenario vestimentas similares a la de su vida diaria y eventualmente un pañuelo rojo, tocando la guitarra y cantando con gran convicción. En todos los casos, lo que caracterizaba a las *performances* de la canción trabajada era una profunda emoción y sentimiento compartidos, experiencia de los cuerpos que aún pervive en las Fiestas del Pilar que se realizan en Zaragoza cada año, en las que se suele cantar esta composición.

instrumento para cambiar la realidad de su país y una conciencia de clase común los lleva a participar de ese colectivo, según Manuel Vázquez Montalbán, Serrat se distingue porque logra dotar de una lengua a la sentimentalidad del hombre común: “enraizado biológica y socialmente en lo popular”, “él estuvo en condición de encontrar palabras comunicantes para expresarse al nivel de miles y miles de personas” (Vázquez Montalbán, 1984: 29). Por su parte, Antonio Muñoz Molina destaca que Serrat “era uno de los nuestros”, por su pelo largo y por una “juventud adulta” que su generación, aún adolescente, creía “inalcanzable”. Y, sobre todo, sostiene que era el cantautor que los emocionaba, porque cantaba canciones que comprendían, referidas a asuntos que para ellos eran “cruciales”, y “porque siendo tan de (su) tiempo poseía la sabiduría de hacer canciones con historia”, contándoles lo que conocían y aquello a lo que apenas podían darle nombre (citado en González Lucini, 2008: 84).

En consonancia con los cantautores que hemos trabajado hasta aquí, Serrat ha conjugado en su proyecto estético letras propias con la musicación de poesía en lengua catalana y en español¹⁴. En el caso puntual de “Para la libertad”, tanto el disco que le da cobijo como la canción son “una respuesta a la situación en la que surge, si bien esta respuesta debe ser considerada desde un punto de vista estratégico o estilizado” (García Rodríguez, 2021: 17). La elección del poeta de Orihuela y de su poema “El herido”, en el que la canción se basa, por supuesto, no son casuales. En el contexto de la lucha antifranquista, se recupera a Miguel Hernández porque este encarna, como ningún otro, las injusticias de la Guerra Civil, la coherencia ideológica y porque su figura se consolida a lo largo de la posguerra como el símbolo de la resistencia. Difundido de modo clandestino, el cantautor conoce su obra gracias a que en la Universidad Central de Barcelona iban de mano en mano ejemplares de la poesía hernandiana publicados en Argentina. Por lo que, la adaptación de esos versos también implica una apuesta por la divulgación cultural y el trazado de continuidades entre las luchas de los años 60 y 70 con las de los derrotados en la guerra¹⁵.

Del poema a la canción, Serrat realiza al menos tres cambios fundamentales. No respeta el título del texto inicial: “El herido” de *El hombre acecha* pasa a llamarse “Para la libertad”, es decir, se privilegia el motivo por el que se lucha sobre los resultados adversos y la caracterización de un tipo de guerra, suplantando el paratexto por una frase del poema. Excluye el epígrafe que lo encabeza, el cual enuncia “Para el muro de un hospital de sangre” (Hernández, 2010, I: 572), borrando la intención del hablante. Y elige las estrofas de la segunda parte de la composición, omitiendo la descripción de los

¹⁴ Piénsese, por ejemplo, en sus versiones del romancero popular catalán, Joan Salvat-Papasseit, Josep Carner o Pére Quart y, una vez resuelto, hacia 1968, que también cantaría en español, en las de Rafael Alberti, Antonio Machado, León Felipe, Mario Benedetti, José Agustín Goytisolo, Ernesto Cardenal y Luis García Montero, entre otros.

¹⁵ Cabe destacar que Serrat vuelve a Miguel Hernández en 2010, año en el que edita *Hijo de la luz y de la sombra*. Sin embargo, esa recuperación del poeta oriolano desestima su faceta política. Quizá “evocar nostálgicamente el éxito pasado para garantizar un nuevo éxito en el público actual” (Laín Corona, 2022: 445) haya sido una de las ideas centrales alrededor de ese segundo disco.

sangrientos campos de batalla, aquellos “campos luchados” por los que se “extienden los heridos” (Hernández, 2010, I: 572), del primer segmento; desestimando por lo mismo, las causas por las que en la sección final se despliega una declaración de principios, de tenor sentencioso. Suprimiendo un fragmento importante de la obra previa y difuminando el contexto de producción, la canción, entonces, desbarata la “temporalidad narrativa” (Badía Fumaz, 2022: 353), deja de ser un testimonio sobre la Guerra Civil española, pero alcanza validez universal. El cantautor logra generalizar el gesto hernandiano y esa libertad por la que se lucha puede ser la de cualquier pueblo oprimido. De ahí la elevación de esta a *himno*, a uno y otro lado del Atlántico.

“Para la libertad” actualiza uno de los propósitos por el que Hernández compuso su poema, infundir confianza y ánimo en quien lo escucha. Por tanto, el registro lírico se encuentra atravesado por aspectos argumentativo-persuasivos como las repeticiones de estrofas y de ideas, que ayudan a subrayar las convicciones defendidas y a señalar su importancia, y la explicación de las causas por las que se lucha. De modo similar a lo observado en las canciones de Llach y Labordeta, no solo se anima a los receptores a resistir, sino que se tiene plena consciencia de que los sacrificios del presente servirán para forjar un futuro distinto, siempre distinto mientras exista la libertad. Así lo manifiestan las siguientes líneas, cuya primera estrofa constituye el estribillo:

Para la libertad, sangro, lucho, pervivo.
Para la libertad, mis ojos y mis manos,
como un árbol carnal, generoso y cautivo,
doy a los cirujanos.

Porque donde unas cuencas vacías amanezcan,
ella pondrá dos piedras de futura mirada,
y hará que nuevos brazos y nuevas piernas crezcan
en la carne talada (Serrat, 2000: s. p.).

Nuevamente la renovación de la vida se asocia con las vicisitudes de la lucha y con una libertad que, en clave alegórica, permite —como quería Hernández— que se perpetúe la esperanza. Ahora bien, si esta canción logra conquistarnos, es porque junto con el *ethos* discursivo y prediscursivo del cantautor —hombre joven universitario, de extracción social humilde, comprometido con la causa antifranquista—, la ilusión biográfica aún no resuelta de la lírica refuerza la *apariencia de sinceridad*. La identificación entre sujeto lírico y autor biográfico, en términos pragmáticos, se genera porque es el receptor el que completa los espacios en blanco con los datos que posee de su autor, “dando lugar a que la voz que habla en el texto tenga la apariencia de ser un sujeto de la enunciación real” (Badía Fumaz, 2022: 344). En la canción contemporánea, esto funciona también en los casos en los que el sujeto lírico no coincide con el cantante, intensificándose gracias a la presencia del intérprete en el escenario. Esta es una de las razones, por consiguiente, de que la figura de Serrat haya eclipsado a la de Miguel Hernández, y para buena parte de la

audiencia ya no sea posible determinar a quién pertenecen algunas de las letras de sus composiciones.

En cuanto a la dimensión sonora de la canción, recordemos que la música del disco fue arreglada y dirigida por Francesc Burrull, quien logra complementar con eficacia las letras planteadas por Serrat, manteniendo ambos, en cada canción, una notable fidelidad a la sensibilidad y a las ideas de Hernández. Las orquestaciones, de sutiles matices y de un considerable lirismo, registran como novedad la presencia del bajo eléctrico, mientras que la voz de Serrat transmite con intensidad y un dejo de melancolía las penas y pasiones del poeta de Orihuela. La música de “Para la libertad”, que al comienzo parece alivianar el sesgo apelativo de la letra, va evolucionando, y hacia el final aumenta la carga combativa y emocional del canto. Esta presenta un tono diferente al de las otras dos composiciones analizadas, pues es mucho más alegre y gracias a sus cambios rítmicos y de intensidad logra que el espectador, comparta o no las convicciones del cantautor, sea interpelado por sus ideas y su llamado a la acción. De este modo, escapa a la ortodoxia de la *canción protesta* y a algunos lugares comunes de la *persona musicae* que esta convoca, sin dejar de perseguir y alcanzar sus mismos objetivos.

Ante una trayectoria tan vasta como la de Joan Manuel Serrat, resulta difícil elegir una sola presentación en vivo en la que interprete la canción que venimos comentado. Por ende, para finalizar, nos detendremos, aunque sea someramente en otro tipo de *performance*, esta vez aquella que se produce cuando “el oyente de la canción se instala vicariamente en el lugar del emisor, reviviendo —actualizando— con ello la enunciación, siendo él en la recepción el que experimenta lo dicho” (Badía Fumaz, 2022: 344), en un contexto histórico concreto: Argentina durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983).

A partir de sus recordadas actuaciones en el programa de televisión *Sábados circulares*, capitaneado por Pipo Mancera, el cantautor catalán fue un asiduo visitante de la región y estableció lazos con el progresismo nacional de los setenta. En efecto, una muestra de ello la constituye el hecho de que su nombre atravesara los cinco tomos de *La voluntad* de Eduardo Anguila y Martín Caparrós, verdadero fresco de la militancia de esos años. No obstante, promediando la década, sus composiciones apenas circularon en los medios masivos, siendo esos militantes revolucionarios los que entonaron sus canciones en los centros de detención clandestina. Son frecuentes los testimonios al respecto, por ejemplo, en la crónica de Natalí Schejtman “Crecer con Serrat”, leemos:

los vecinos de la cárcel de Devoto pudieron haber escuchado algunos conciertos que irradiaba el lugar menos pensado: la minúscula ventana de una celda. Del lado de adentro estaba Liliana Chiernajowsky haciendo escalerita humana con sus compañeras para vociferar su acto de rebeldía: cantar canciones, salir momentáneamente de la cárcel desparramando versos como “Para la libertad, / sangro lucho y pervivo” (Schejtman, 2016: s. p.).

En esta suerte de *reperformance*, la composición se actualiza en la voz de los que antes fueron meros receptores, poniéndose de manifiesto por esta vía el carácter no clausurado de la canción, “siempre en performance” según Javier García Rodríguez (2021: 23). Además, ese canto remedaba algunos de los usos que el propio Miguel Hernández le había asignado a sus versos: dar ánimo a sus compañeros y reforzar las ideas más importantes de la causa. De este modo, la canción logra ser más eficaz que la poesía, “por cuanto los receptores terminaban convertidos a su vez en propagadores o emisores activos” (Prieto de Paula, 2021: 35)¹⁶.

Nexo entre la poesía y las ideas del oriolano y los jóvenes de los 70, Serrat construye una figura de autor joven y comprometido, que posibilita la continuidad del rol político del intelectual propiciado por el poeta. Dado el nivel de condensación del texto inicial, reducido a dos o tres aspectos fundamentales, “Para la libertad” puede recuperarse en otras geografías y en distintos períodos históricos porque canta a valores universales, con los que la mayoría del público puede identificarse, y porque el sentimiento colectivo que genera en quienes la cantan, proviene tanto de la retórica *engagée* y del *ethos* autorral que presenta, como de la apropiación que se hace de ella en la *performance*.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Con la mirada puesta en el futuro, las canciones que hemos trabajado en el presente texto cantan la libertad y su búsqueda, esperan un nuevo “amanecer” que conjure los deseos del colectivo, encarnado en el “todos” indefinido de sus distintas manifestaciones, cuya lucha no solo requiere tenacidad y perseverancia, sino que se reconoce como un proceso. El resguardo de la memoria histórica y de los saberes populares exceden el tiempo en que se proyectan sus acciones porque prevalece la defensa de la propuesta utópica, más allá de los resultados inmediatos, y porque las nuevas generaciones tomarán el relevo, así como poetas y cantautores ya lo han hecho. Su retórica despojada presenta símbolos e imágenes asociadas con el pueblo trabajador, como el pan y las manos, y la naturaleza, ligada siempre al imaginario de la libertad, su evolución y sus ciclos. No obstante, la contraposición entre dos momentos históricos y la representación del franquismo se despliegan mediante alegorías, aquellas que les permitieron eludir la censura. Esa sencillez y esa reconcentración conceptual, por otro lado, suponen una escucha activa por parte del público, quien deberá reponer la relación entre las metáforas y su contexto de circulación gracias, entre otros, a las actuaciones en vivo de los cantautores y al *ethos* discursivo y prediscursivo de los mismos.

Si bien la función de estas canciones es dar ánimo a los oyentes, en su mayoría, igual de concienciados que sus autores, la expresión del entusiasmo y la evocación de una

¹⁶ Tal es así, que las canciones de Serrat vuelven a recuperarse en algunas narrativas de hijos de desaparecidos, en las que estas habilitan la catarsis y el vínculo simbólico con los padres muertos. Véase en este sentido los textos *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* de Mariana Eva Pérez y *Aparecida* de Marta Dillon.

identidad común hacen de ellas verdaderos himnos del antifranquismo y, por la modalidad de su decir, de cualquier época y lugar en los que el sentimiento colectivo sea semejante. Son de esta forma extrapolables a otros escenarios porque, en gran medida, la sensación de pertenencia que une entre sí a quienes las cantan no está anclada en la propia composición, sino en la *performance*. Es a partir del encuentro y el *convivio*, desde donde los cuerpos y las voces hacen suyas las ideas y un momento de ocio se convierte en un acto político. Porque esta es, según Rousseau (2012: *passim*), *la armonía más natural* y, por ende, *la mejor* de su designio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS

- ALBERTI, R. (1941). *Entre el clavel y la espada (1939-1940)*. Buenos Aires: Losada.
- ALMAZÁN, F. (1983). “Folklore y sociedad”. En *Pueblo que canta*, Víctor Claudín (coord.), 85-93. Madrid: Zero / Asociación para la Música Popular.
- ALONSO, J. (2010). “Multitudinario homenaje en la calle”. *Heraldo de Aragón*, 21 de septiembre. Disponible en línea: <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2010/09/21/multitudinario-homenaje-la-calle-104131-1361024.html> [02/12/2022].
- AMOSSY, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- AUSLANDER, P. (2006). “Musical Personae”. *TDR. The Drama Review* 50.1, 100-119. https://posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivaFenomenologica/Auslander_Musical%20Personae.pdf [02/12/2022].
- BADÍA FUMAZ, R. (2022). “La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 339-358. Disponible en línea: <https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/pasavento/article/view/1672> [02/12/2022].
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2021). “Toda esta poesía que nunca cabe en un poema: letras, adaptaciones y colaboraciones”. En *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (dirs.), 125-153. Mar del Plata: EUDEM / UIMP.
- BALLART, P. (2008). “Una elocuencia en cuestión, o el ‘ethos’ contemporáneo del poeta”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 14, 72-103. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol14.2005.6112> [02/12/2022].
- BUCH, E. (2001). *La novena de Beethoven. Historia Política del himno europeo*. Barcelona: Acantilado.
- BUTLER, J. (2014). “‘Nosotros el pueblo’. Apuntes sobre la libertad de reunión”. En *¿Qué es un pueblo?*, A. Badiou et al., 47-67. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- ____ (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.
- CELAYA, G. (1992). *Itinerario poético*. Madrid: Cátedra.
- CIRIA, P. (2010). “Labordeta: ‘En este preciso instante creo sinceramente que soy feliz’”. *Heraldo de Aragón*, 23 de marzo. Disponible en línea: https://www.heraldo.es/noticias/aragon/labordeta_este_preciso_instante_creo_sinceramente_que_soy_feliz.html [02/12/2022].
- CLAUDÍN, V. (1982). *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid: Ediciones Júcar.
- CUENCA, L. A. (2016). “Luis Alberto de Cuenca, ‘perplejo’ con el Nobel de Dylan: ‘es un disparate’”. *Libertad Digital*, 10 de octubre. Disponible en línea: <https://www.libertaddigital.com/cultura/libros/2016-10-13/luis-alberto-de-cuenca-perplejo-con-el-nobel-a-dylan-es-una-locura-1276584472/> [02/12/2022].
- DUBATTI, J. (2017). *Teatro-matriz, teatro liminal. Nuevas perspectivas en filosofía del teatro*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- ECO, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- FABRE CALOMARDE, B. (2015). *Nueva Canción aragonesa: tópicos en la obra de José Antonio Labordeta*. Trabajo de Fin de Grado: Universidad de Valladolid. Disponible en línea: https://www.academia.edu/16072359/Nueva_Canción_Aragonesa_Tópicos_en_la_obra_de_José_Antonio_Labordeta [02/12/2022].
- FERRARI, M. (2015). “El pacto *ethico*”. En *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 3 al 5 de junio de 2015. Lectores y lecturas. Homenaje a Susana Zanetti*, V. Delgado, J. A. Ennis, M. Merbilhaá y H. Pas (dirs.), s. p. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev8643> [02/12/2022].
- FRITH, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2021). “Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX: propuestas teóricas y metodológicas”. En *Entre versos y notas: canción de autor en español*, F. Nogueroles y J. San José Lera (eds.), 15-25. Kassel: Reichenberger.
- GARÍ, J. Y MESEGUER, L. (1994). “Publicitat & música. La metàfora en els nous discursos literaris catalans”. *Catalan Review* VIII.1-2, 161-192.
- GÓMEZ VAQUERO, L. (2014). “De la reivindicación política a la industrial: la cultura en la Transición a través de tres documentales musicales”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 4, 147-164. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.4.4344> [02/12/2022].

- GONZÁLEZ LUCINI, F. (1998). *Crónica cantada de los silencios rotos*. Madrid: Alianza.
- _____. (2008). *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*. 2 vols. Madrid: Fundación Autor.
- HERNÁNDEZ, M. (2010). *Obra completa*, 2 vols. Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid: Espasa Calpe.
- HOLGUÍN, S. (2017). "Music and Nationalism". En *Metaphors of Spain: Representations of Spanish National Identity in the Twentieth Century*, J. Moreno-Luzón & X. M. Núñez Seixas (eds.), 219-238. New York: Berghahn.
- LAÍN CORONA, G. (2022). "Versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata. Musicalización, recepción y consumo en la posmodernidad". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 433-460. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1546> [02/12/2022].
- LABORDETA, J. A. (1975). *Tiempo de espera* [LP]. Movieplay.
- LEHMANN, H.T. (2013). *El teatro posdramático*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- LLACH, L. (1968). *Tercer single* [EP]. Concentric.
- LÓPEZ CANO, R. (2011). "Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana". *Revista Consensus* 16.1, 57-82.
- MACHADO, A. (1941). *Poesías completas*, D. Ridruejo (pról.). Madrid: Espasa Calpe.
- MAINGUENEAU, D. (2004). "¿'Situación de enunciación' o 'situación de comunicación'?". *Revista electrónica Discurso.org* 5 (año 3), s. p.
- MARTINELLI, D. (2017). *Give Peace a Chant. Popular Music, Politics and Social Protest*. Vilna: Springer.
- MIGUEL, E. DE (2019). "La canción ligera, la canción de autor, ¿objetos de estudio filológico?". En *Entresiglos: del siglo XX al XXI. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, X. Candel Vila (ed.), 377-388. València: Anejos de *Diablotexto Digital* 4. Disponible en línea: <https://www.uv.es/diabltxd/Anejos4.Candel.pdf> [02/12/2022].
- MOLINÉ ROYO, F. (2011). "José Antonio Labordeta y *Cantar i callar*. Reflejo de la verdadera sociedad aragonesa desde la posguerra hasta la actualidad". *Revista de Lengua y Literatura española. Publicación de Estudios Hispánicos de las Universidades de Rumanía*, 78-88.
- MUÑOZ DE ARENILLAS VALDÉS, A. (2013). "Los cantautores difunden la poesía. Poesía y compromiso: la nueva canción en los años 60 y 70 en España". En *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*, María Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo (eds.), 173-182. Roma: Aracne Editrice.
- NOGUEROL, F. (2021). "Un prólogo entre versos y notas". En *Entre versos y notas: canción de autor en español*, F. Noguerol y J. San José Lera (eds.), 1-12. Kassel: Reichenberger.

- NOGUEROL, F. Y SAN JOSÉ LERA, J., eds. (2021). *Entre versos y notas: canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger.
- ONG, W. (1986). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ORTEGA, J. (1993). “Manifestación masiva en Zaragoza por la autonomía plena y contra los trasvases”. *El País*, 23 de abril. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1993/04/24/espana/735602428_850215.html [02/12/2022].
- PLAYÁ, J. (2014). “L’Estaca sigue siendo reivindicativa”. *La Vanguardia*, 29 de octubre. <https://www.lavanguardia.com/musica/20141029/54418370930/estaca-sigue-siendo-reivindicativa.html> [02/12/2022].
- PRIETO DE PAULA, Á. (2010). “La canción de autor y las exequias de la poesía social”. En *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, A. Iravedra y L. Sánchez Torres (eds.), 391-404. Sevilla: Renacimiento.
- ____ (2021). “Literatura y compromiso: La poesía social y su desembocadura en la canción de autor”. En *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (dirs.), 19-37. Mar del Plata: EUDEM / UIMP.
- RIAÑO, P. (2017). “‘L’estaca’: el himno que Franco prohibió a España y Llach a la Policía Nacional”. *La Vanguardia*, 30 de septiembre. Disponible en línea: https://www.elespanol.com/cultura/musica/20170930/250724927_0.html [02/12/2022].
- ROMANO, M. Y RIVA, S. (2018). “Signos urgentes: tecnologías de la persuasión en la canción de autor española”. En *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, L. Bagué Quílez (ed.), 395-422. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- ROMANO, M.; LUCIFORA, M. C. Y RIVA, S., dirs. (2021). *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: EUDEM / UIMP.
- ROUSSEAU, J.J. (2012). *Dictionnaire de musique*. En *Collection complète des oeuvres, 1780-1789*, vol. 9. Disponible en línea: <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0068.pdf> [02/12/2022].
- SCHJEITMAN, N. (2015). “Crecer con Serrat”. *Revista Anfibia*, 17 de abril. Disponible en línea: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/crecer-con-serrat/> [02/12/2022].
- SCARANO, L. (1995). “Poéticas sociales desde el paradigma realista: hacia una revisión del canon”. *Revista del Celehis* 4-5, 217-229. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/400> [05/05/2023].
- SERRAT, J.M. (2000). *Miguel Hernández* [CD]. BMG.
- TORRES BLANCO, R. (2005). “‘Canción protesta’: definición de un concepto historiográfico”. *Cuadernos de Historia Contemporánea* 27, 223-246. <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0505110223A> [05/05/2023].
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1984). *Serrat*. Gijón: Júcar.

- ____ (2000). *Cancionero general del franquismo 1939-1975*. Barcelona: Crítica.
- VIÑAS PIQUER, D. (2020). “Presencia de la poesía en la canción de autor: el efecto Dylan”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 7, 727-745. Disponible en línea: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/4763> [02/12/2022].



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 11/01/2023

Fecha de aceptación: 30/05/2023