

**ESTILO Y SÍMBOLOS EN LA POESÍA DE MIGUEL LABORDETA:  
SUMIDO 25, VIOLENTO IDÍLICO Y TRANSEÚNTE CENTRAL**

VICENTE VIVES PÉREZ  
I.E.S. La Mola (Novelda)

Los poemarios *Sumido 25* (1948), *Violento idílico* (1949) y *Transeúnte central* (1950) constituyen una serie correlativa de libros escritos por Miguel Labordeta (Zaragoza, 1921-1961) que responde a un impulso unitario de creación. Componen además un ciclo cuyos rasgos estilísticos caracterizan lo que se ha venido considerando el primer periodo de su escritura lírica. A su exposición vamos a destinar la parte primera de este artículo. De igual modo, estos libros canalizan un peculiar universo simbólico de raíz existencial e irracional al que se dedica la segunda parte. Se deja para la tercera, un breve análisis del contenido de cada uno de los libros arriba mencionados.

Recibido: 3-II-2013. Aceptado: 15-IV-2013.

## 1. CARACTERIZACIÓN DE LOS RASGOS ESTILÍSTICOS

En primer lugar, llama la atención que los poemas escritos en esta época primera de Miguel Labordeta estén caracterizados por un número considerable de versos, lo que nos sitúa ante textos de una gran extensión.<sup>1</sup> El poeta aragonés plasma en ellas complejas sensaciones verbales, experiencias o visiones de cuño irracionalista, que suelen ser expresadas a modo de perorata lírica o de largo soliloquio. Esa amplitud del discurso lírico, vinculada a una forma expresiva vanguardista, ha sido atribuida por la crítica a un exceso verbal del poeta, casi delirante, pero también necesario para dar cuenta de experiencias complejas, que, en su caso, se ha trocado en su contra, pues en él parece hallarse ese tópico del «descuido» de su poesía, declarado sin reservas por Guillermo Carnero. Este comentario, sin embargo, también aclara acertadamente que la entera lectura del texto –e incluso del libro– «es imprescindible para hacerse de ellos una idea correcta»<sup>2</sup>. Ciertamente, en el caso de Miguel Labordeta no es posible aislar versos, porque el aliento de su escritura excede el límite versal: es el propio texto, en su totalidad y longitud, una unidad no descomponible en versos.

Así que, frente a esa opinión que tacha de descuidado el estilo del aragonés, se puede señalar que la suya es un tipo de escritura especialmente cuidada y pensada desde un punto de vista formal, métrico y, especialmente, rítmico. Quizá esa impresión de descuido la genera el reiterado uso del verso libre en sus textos, fórmula versal característica en muchos de los textos de esta época. La elección del versolibrismo obliga al poeta a construir un ritmo personal y variable, pues su esquema no se ajusta a los ritmos consabidos del verso tradicional o clásico; tal renuncia al instrumental rítmico de la tradición, que era vista como una coerción expresiva no deseada por el poeta, exigía la elaboración de unas cláusulas fónico-sintácticas cercanas al habla común. En Miguel Labordeta, el ritmo interno que genera el verso libre, actualmente perceptible para el lector habitual de poesía, aparece ligado a otras formas trabadas como la versificación paralelística, la anáfora o el verso de imágenes acumuladas o yuxtapuestas. De ahí que la unidad de ese ritmo poético no haya de buscarse solo en el verso, sino en estructuras mayores, como series, secuencias o tiradas de versos, que se corresponden por lo general con un periodo imaginativo y también sintáctico.<sup>3</sup> En ellos

---

1 Las menciones al conjunto poético que aquí se analiza tiene como referencia nuestra edición *La poesía de Miguel Labordeta (1948-1950)*. *Sumido 15; Violento idílico; Transeúnte central*, Madrid, Editorial Devenir (en prensa).

2 Así lo expone Guillermo Carnero: «Es difícil aislar unos cuantos versos significativos en una poesía tan descuidada como la de Labordeta; leer los poemas, e incluso los libros, enteros, es imprescindible para hacerse de ellos una idea correcta»; en «Apuntes para la historia del superrealismo en la poesía de la alta posguerra», *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 346.

3 Cf. Fernando Romo, *Miguel Labordeta: una lectura global*, Zaragoza, Prensas universitarias, 1988, pp. 77-78.

habremos de reconocer heptasílabos o endecasílabos junto a otros irreductibles a un esquema métrico tradicional como sucede con el versículo. Este hecho acerca el ritmo de los poemas al de la prosa, de la que la separaría la semántica simbólica del lenguaje y la convencional partición gráfica del verso. El ritmo de los poemas procede así, no tanto del verso, sino de esa sucesión de expansiones y reducciones del discurso poético. Si en el inicio de los poemas el ritmo suele progresar lanzando un cúmulo de imágenes que van ampliándose métricamente, en el final acaba, con frecuencia, decreciendo. De lo que decimos, sirva de ejemplo «Agonía del existente Julián Martínez», de *Sumido 25*:

Julián Martínez.  
Existente de tercera.  
En la hora indecisa  
en que los mares inician su retirada  
hacia los puentes de las ciudades  
se moría por vez primera y quizás definitiva.  
Las espesas aguas de los fetos  
cubrían las habitaciones  
donde soñó su primer amor de tortuga  
dejando navegar sobre los viejos dorsos del semen  
un hombre  
el otro Julián Martínez  
a la deriva de su sombra. [...]  
Y al fondo se cierran las grandes puertas  
donde el viejo astral  
sonríe con amor indiferente.  
Os lo anuncio con sentimiento:  
Julián Martínez,  
existente de tercera,  
acaba de fallecer.

Otras veces se prefiere que ese ritmo entrecortado o decreciente se detenga en el penúltimo verso para poder destacar así la definitiva amplitud del último, como ocurre en «Consunción de la víspera» o «Matinal», también de *Sumido 25*:

[...] Entonces hermano mío  
un nuevo día  
un otro día  
se posa sobre el mundo  
y en el eje imaginario del mundo  
los muertos cantan su maravilla precedera. (vv. 46-51)

En esta caracterización de los periodos que componen el cuerpo de los textos hay que tener en cuenta, además de los anteriores, otros dos modos bastante frecuentes en el desarrollo de las tiradas de un mismo poema: por un lado, el poeta puede mantener un periodo extenso con cierta uniformidad métrica, pues ha hallado un tono expresivo que le interesa sostener; y, por otro, la regularidad parece cansar, de repente, al poeta, de modo que la rompe con la introducción disruptiva de versículos o de combinaciones de versos largos y cortos, buscando un efecto de fluctuación

métrica que sacude la monotonía anterior, como ocurre, por ejemplo, en «Amor de hombre», de *Sumido* 25. En definitiva, los poemas que componen los primeros libros de Miguel Labordeta suelen configurarse según extensas sucesiones de periodos en los que tienden a amalgamarse aliento imaginativo, sintaxis y ritmo, según una fluctuante métrica creciente o decreciente.

Del mismo modo, es fácilmente observable la ruptura frecuente de la estructuración sintáctica del verso mediante abruptos encabalgamientos. Naturalmente no todos los versos establecen sobre un mismo modelo el ritmo y la sintaxis: a veces la partición disloca elementos de una fuerte cohesión sintáctica, lo que genera bruscas rupturas. En otras puede resultar bastante más suave. Es, pues, el encabalgamiento un elemento esencial en esta escritura destinado a generar ambigüedad e indeterminación semántica, lo cual parece constituir un rasgo que la vincula a la poética posmoderna española.<sup>4</sup> Con frecuencia su uso enfático subordina el orden sintáctico al deseo de obtener simetrías métricas con versos contiguos o a una deseada voluntad de destacar determinadas palabras, como ocurre en «Solicitud» (de *Transeúnte central*), donde el verbo se convierte en eco del título mismo:

[...] Una tregua en la raíz del duelo.  
Una tregua de espiga y bronce  
solicitamos  
los ardientes grumetes del catastrófico naufragio. (vv. 5-8)

Desde luego, el poeta busca con el uso del encabalgamiento efectos estilísticos vinculados a una expresividad lírica de desbordamiento emocional y a un tipo de violenta enunciación imprecatoria. A parte del encabalgamiento como frecuente recurso generador de ritmo, otros elementos usados son la anáfora, la enumeración, la aliteración y la rima interna, apoyaturas enunciativas rítmicas de gran recurrencia en los tres libros que comentamos. De ellas no solo emana una gran fuerza rítmica, sino también una peculiar materia sonora de ecos procedentes de las asociaciones irracionales de las palabras, aunque tales recursos aparecen de un modo asistemático, pues el poeta parece no querer someter su fluencia expresiva a consabidas fórmulas tradicionales. Esta concepción de los fenómenos rítmicos se corresponde con un deseo de libertad y de ruptura con cualquier sujeción ajena a su propio aliento, y donde se reconoce el magisterio de los del 27 (Lorca, Alberti y Aleixandre) y Neruda.

Suele ser normal en estos textos la presencia de rimas asonantes dispersas, asociadas en un entorno vocálico de versos contiguos, que ceden el lugar a otras a lo largo del poema. Ese eco vocálico resulta un recurso de inequívoca voluntad de estilo

<sup>4</sup> Cf. Vicente Vives Pérez, «Antecedentes líricos de posguerra en la poética posmoderna española», *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2010), s/p., Universidad Complutense de Madrid, [http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/anteliri.html]

en Labordeta que aparece en el interior de versos simples o a finales de hemistiquios: «solitario invocando», «enamoras de las gargantas humanas», «a pesar de todo, me enamoro y monto en los tranvías», etc. En estos textos se puede observar esa facultad paronomástica del lenguaje poético; y es que el uso de recurrencias fónicas, junto a las sintácticas y semánticas, compone la riquísima textura del lenguaje poético labordetiano.

Otro elemento estilístico perceptible es la compleja configuración del sentido, tarea ardua del receptor que debe enfrentarse al descifrado de un mensaje estético cuyo fuerte carácter irracional vincula su escritura con el surrealismo. Básicamente diremos que el tejido sintáctico-semántico de los poemas supone un desafío sugerente para el lector porque asiste, desconcertado, a una ruptura deliberada del valor representativo del lenguaje, a un quebrantamiento extremo de las asociaciones habituales del lenguaje con sus referentes extralingüísticos, o, también, de las relaciones usuales que metonímica o metafóricamente se establecen cotidianamente con los significados de los términos empleados. Ciertamente el suyo es un caso claro de esa poesía contemporánea difícil en la que se aprecia lo que Cohen definía como «literalidad intraducible del lenguaje poético moderno».<sup>5</sup> La poesía se vale de referencias extralingüísticas y crea en el texto una ilusión de objetos, para, a través de ellos, formar sentidos consabidos, pero, es la inadecuación (o extrañamiento) de su empleo lejos del contexto semántico habitual lo que fuerza al lector a reformular su sentido, haciendo bueno el valor de que se entiende, en términos de Mukarovsky, como la *no referencialidad* de la poesía.

Fernando Romo, en su excelente estudio de la poesía de Miguel Labordeta, analiza varios tipos de expresiones y recursos retóricos que caracterizan estilísticamente la lírica del poeta aragonés. Según Romo, un primer tipo viene caracterizado por «la interacción entre cierta ambigüedad sintáctica y una ilusión significativa y referencial que fuerza aquella para enviar al sentido».<sup>6</sup> Un aspecto recurrente en Miguel Labordeta es la incorporación de palabras cotidianas que refieren realidades extralingüísticas comunes y que ofrecen al lector una desconcertante sensación de concreción, si bien estas responden a una operación retórica que fuerza a superponer connotaciones que tal término evoca en el nuevo contexto léxico en el que aparece. Un segundo tipo manifiesta la oposición entre «expresiones que explotan las propiedades gramaticales o lingüísticas, en sentido amplio, frente a las que, utilizando estas, recurren además al mecanismo referencial, por lo que comprometen también la experiencia extralingüística de los hablantes».<sup>7</sup> Son expresiones que contradicen la experiencia habitual de realidad, pero para las que no hay, en realidad, imposibilidad lingüística alguna. Y, junto

<sup>5</sup> Jean Cohen (1979), *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos, 1982, p. 127.

<sup>6</sup> Fernando Romo (1988), *op. cit.*, p. 104.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

a las anteriores aparecen otras que expresan lo obvio: el uso de tales frases puede revitalizar la imagen en el contexto del poema, con lo que dejan de resultar triviales para lograr una fuerza expresiva inusitada: «Se murieron para siempre / jamás nacieron». Por otro lado, el uso de la perífrasis en extensos periodos versales también es un recurso característico de su poesía: el poeta elude un término aunque deja explícitos otros en relación de contigüidad conceptual en un contexto de apoyo, con lo que la interpretación del pasaje conduce al sentido mediante imágenes encubiertas. Así ocurre en el poema «Unidad» de *Sumido 25*, donde el término *espejo* es sugerido a lo largo de los doce primeros versos, para aparecer explícito en el verso 13: «Tú y Yo en lo ancho del espejo». Del mismo modo, suelen ser objeto de elusión términos, imágenes o personajes bíblicos (la figura de Lot en «Agonía», de *Sumido 25*; la muerte de Cristo en «Crucefijación», de *Violento idílico*). También el empleo de la metáfora presenta una peculiaridad interesante en los textos labordetianos, ya que esta suele darse frecuentemente como una versión establecida sobre la original. En palabras de Romo: «[h]ay en él una irresistible tendencia a complicar la primitiva con más y más metáforas o metonimias supuestas».<sup>8</sup> El tipo más usado es la denominada *metáfora pura* (del tipo «B en vez de A»): la potencia imaginativa de nuestro poeta le lleva a una proliferación de metáforas, de modo que en sus textos es fácil el deslizamiento al símbolo e incluso a la alegoría. Así ocurre en «Confesión del inicuo», de *Violento idílico*:

[...] De amanecida mis mastines silban  
los funestos presagios de la sed  
lentamente en deriva  
hacia las palpitantes brasas  
de los difuntos relojes de arena (vv. 25-29)

Como advierte Romo, la palabra *sed*, en tanto que metáfora del ansia de plenitud existencial ante un inexorable futuro de disolución cósmica, parece ser el término central de este pasaje. Respecto del contexto impuesto por este término, *mis mastines* es una metáfora cuyo significado pudiera ser la vigilancia del poeta ante un universo del que percibe sus señales de muerte. Esa lenta «deriva / hacia las palpitantes brasas» evoca el tiempo imperturbable del cosmos mediante la imagen metonímica del verso siguiente («los difuntos relojes de arena»): esas *palpitantes brasas* son los astros cuyo resplandor se percibe al cabo de millones de años-luz, cuando ya han desaparecido (*difuntos*). Desde luego, se puede establecer una relación metonímica entre todas las palabras de un pasaje simbólico como este, en la medida en que todas son partes de un sentido global más o menos escondido. Este entremezclarse contextual de términos metafóricos y no metafóricos, o que lo son o dejan de serlo respecto a sentidos explícitos y ausentes alternativamente, constituye un rasgo definidor del estilo labordetiano que incide directamente en la compleja operación de interpretación que debe hacer el

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 111.

lector. Romo también señala un tipo de metáfora bastante frecuente en los textos de Labordeta; se trata de la llamada metáfora *de genitivo*, como ocurre en este verso del poema «Ofertorio», de *Violento idílico*: «Mis piernas de tristeza golpean las estrellas» (v. 4); el poeta combina en este verso un nombre de parte orgánica (*pierna*) con otro abstracto (*tristeza*) de manera que su posible sentido se desdobra entre «piernas hechas de tristeza» y «tristeza como rasgo de mis piernas»; la metáfora resulta, pues, de una originalidad asombrosa y de un rendimiento estético insólito, pues hace contrastar un sentimiento –la tristeza–, de valor literario reposado o estático, con la evocación de alguien que *golpea* desesperadamente a las estrellas.

Otro elemento estilístico destacable es el uso emblemático de ciertos adjetivos (tanto especificativos como epítetos). Su incorporación al título mismo de los libros es ya síntoma de su alto valor simbólico. En ambos casos, bien como especificativos o epítetos, sirven al poeta para expresar cualidades subjetivas hacia objetos, seres, sentimientos o vivencias, dando lugar frecuentemente a figuras retóricas como el oxímoron («Canto a mis *antepasados* y *futuros* huesos» en la composición «El poeta invoca en su sacrificio», de *Transeúnte central*) o a la expresión de nuevas cualidades, insólitas en su mayoría, de sustantivos a los que acompañan como en «Espejo», de *Sumido 25*: «y tus sueños hacia qué *lejanos* ojos / han conseguido hondos de *fracasadas* copas». Los adjetivos de colores adquieren en su poesía un sentido evocador de procedencia modernista (azul, dorado, etc.) o de evidentes connotaciones trágicas (colores o matices relacionados con lo oscuro). También usa Miguel Labordeta otros adjetivos, los relacionales, ligados a un léxico de procedencia científica o técnica: se trata en su mayoría de vocablos cuyo carácter antipoético irrumpe en el discurso lírico y con los que el poeta logra variados efectos de estilo por su ruptura con el contexto. En suma, lo más peculiar del sistema adjetival labordetiano es el enorme desarrollo de términos negativos. Frente a unos cuantos positivos, calificativos primitivos casi todos (*bueno, dulce, hermosa, tierno, humano, suave*, etc.), los negativos son más numerosos y suelen ser generalmente participios con un valor enfático (*amargo, acuchillado, asesinado, desnudado, descuartizado, desierto, despedazado*, etc.). Veamos un ejemplo en «Aula nº 6» de *Sumido 25*:

[...] Joven escarabajo impío  
solicita desnudado mensaje  
de los podridos límites  
antiguas estatuas enterradas (vv. 6-9)

El adjetivo, como el resto de elementos lingüísticos vistos anteriormente, parece estar sometido a una dislocación que canaliza el deseo del poeta de quebrantar la norma del lenguaje común y de potenciar una indeterminación referencial con un eco del lenguaje publicitario o de los anuncios de periódico, como sucede en «Tiza bonita

desearía esposo gusano de luz / o en su defecto abrasaríase / tierno tobillo de niña en polvo» (vv. 57-59), de la anterior composición.

Otro de los recursos que llama la atención es la peculiar creación de términos compuestos, en su mayoría sustantivos, como ocurre en el mismo poema antes citado: «Enjambre de estrellas se agrupan / en *velocidades-islas* de luz». Aunque también suele realizarse tal composición con más de dos términos, dando origen a una expresión nominal de significación compleja en su misma yuxtaposición, como en el poema «Desasimiento», de *Transeúnte central*: «Todos nosotros: átomo-vestigio-grito-vanidad-ángel feroz / cocodrilo y duelo-velocidad / ¿Qué hacemos aquí?» (vv. 40-42).

A lo largo de los tres libros, Miguel Labordeta manifiesta en su escritura un extenso muestrario de figuras retóricas con un efecto patético. Una de ellas consiste en la frecuente invocación exclamativa como una honda manifestación emotiva de dolor, tristeza o desesperanza, como aparece en «Crucifixión», de *Violento idílico*:

[...] ¡Tanto siglo retenido hinchaba las velas podridas,  
que daba risa y llanto glorioso  
ver las jorobas de los profesores vergonzosos  
huir a media noche  
por los caminos de los gramófonos inservibles! (vv. 73-77)

La interrogación retórica es también un modo discursivo enfático dotado de una gran tensión emocional en toda esta poesía. Este mecanismo no solo acaba por ser un procedimiento recurrente en gran número de poemas, sino que incluso canaliza casi todo el discurso lírico de algunos textos, según podemos ver en la composición «Anochecer del piloto», de *Transeúnte central*; en otros, esta interrogación retórica aparece más contenida, como en «Retrospectivo existente», de *Violento idílico*:

[...] ¿En qué escondidos armarios  
guardan los subterráneos ángeles  
nuestros restos de nieve nocturna atormentada?  
¿Por qué vertientes terribles se despeñan  
los corazones de los viejos relojes parados? (vv. 22-26)

O también el insistente verso existencial que, a modo de súplica oracional, hallamos en el poema «Finito», de *Sumido 25*: «¿Quién salvará al Hombre de su Nada?» (v. 3). De igual manera son frecuentes las apóstrofes expresadas con un tono vehemente a las deidades cósmicas o a ciertos elementos de la naturaleza, como se inicia el poema «Gratitud», del mismo libro:

¡Dioses Solares!  
¡Espíritus fluviales de la sangre!  
Por la vida misma  
por los dones no concedidos  
por mi misma muerte que sobre mi corazón  
ha de tener un hueco sin respuesta.  
¡Gracias! (vv. 1-7)

Otro de los elementos retóricos que conforman patéticamente esta poesía es la configuración dialógica del texto, es decir, la aparición de una segunda voz poemática que, entrecomillada, irrumpe en el discurso lírico del yo-sujeto inicial; se trata de un desdoblamiento enunciativo cuya nueva perspectiva discursiva incide en la expresión de otros efectos (ironía, desgarró existencial, etc.); así ocurre en el poema «Vocación de protesta», de *Transeúnte central*:

[...] Al Anciano de la sangre,  
al Anciano embriagado por la coquetería de los monos  
yo pregunto  
(con suavidad tremendamente mal intencionada)  
«¿Para qué he nacido?»  
Sencillamente  
Anciano mío de las tumbas: «¿Para qué el violeta de los amaneceres  
que distingues dormitorios de nichos?» (vv. 11-18)

O, en otras ocasiones, sirve para introducir las palabras en estilo directo del personaje poemático al que se refiere la voz lírica y mediante la cual se introducen otros registros (científico-académico, filosófico, bíblico-visionario, etc.), como ocurre en el poema «Elegía a mi propia muerte», de *Sumido 25*:

[...] Mas en esto triunfó  
pues fueron en soledad sus últimas palabras:  
«Hermanos inundar [sic] de amor  
al mundo que sucumbe...  
Cread las nuevas rutas con amor absurdo y sin objeto...  
Salvaos de las ruinas con amor...  
Amor...  
Amor viril tan solo...» (vv. 28-35)

Por último, Romo señala que suelen aparecer ciertas anomalías (o, más bien, peculiaridades) gramaticales que tienen un valor significativo de extrañeza del discurso lírico.<sup>9</sup> Una de ellas es la tendencia a mezclar categorías gramaticales en una misma secuencia enumerativa, como en «Momento Novembrino», de *Transeúnte central*: «No estoy triste ni alegre. Más bien un poco turbio, / un poco espada, un mucho vagabundo magnífico» (vv. 4-5) Los sustantivos últimos adquieren una insólita función de atributo que rompe la dinámica expresiva de los adjetivos anteriores. Incluso pueden tener también un valor de predicativo como en los versos siguientes: «Los Cielos se me derraman *podridos límites*» (v. 26), en «Ofertorio», de *Violento idílico*. En otras ocasiones es el adverbio el que adquiere valores adjetivales o nominales, como se ve en «Atardecer en la gran urbe dorada», del mismo libro: «Me entrego a su dureza, / a su ceguera, a su metal / a su sueño de *nunca*.» (vv. 25-27). También la acumulación de sustantivos contiguos con valores semánticos dispares genera una ambigüedad que bien pudiera tratarse de enumeraciones asindéticas, de aposiciones

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 127-128.

que convierten en adjetivos al resto de sustantivos o de nombres compuestos sin guion, como ocurre en los siguientes ejemplos: «[...] / en las cuencas vacías de los lagos ratones» (v. 73), en el poema «Agonía del existente Julián Martínez»; o «[...] / dan a la luz de improviso / destetadas máquinas delfines» (vv. 49-50), en el poema «Acaecer», ambos de *Sumido* 25. En ocasiones, los verbos intransitivos aparecen en construcciones gramaticales transitivas cuyo anómalo complemento ofrece un sentido novedoso; sirvan de ejemplos, entre otros: «zapatos que agonizaron latitudes» (v. 88), en el poema «Aula nº 6» de *Sumido* 25; o «los ataúdes navegan sus astillas» (v. 12), en la composición «Anochecer del piloto», de *Transeúnte central*. En otras, el poeta recurre a versos sin verbo o con el verbo en formas no personales, con lo que se elude una precisión temporal: el gerundio suele ser la forma más habitual bien en oraciones independientes o para dar pie a nuevas predicaciones secundarias.

## 2. ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS LABORDETIANOS

Junto a los elementos estilísticos anteriormente vistos, destacamos ahora la presencia reiterada de algunos símbolos y motivos de la poesía de Miguel Labordeta que sirven para canalizar experiencias complejas, relacionadas en su mayor parte con lo autobiográfico, así como con un modo irracional de percepción de la realidad, especialmente de la guerra civil, de la que no suele haber referencias explícitas y concretas, aunque ello no significa que no aparezca simbolizada, así como de la particular circunstancia histórica y generacional, que deriva de aquella. Esa complejidad en la red simbólica radica en una conformación diversa de los símbolos, pues al imaginario de los *arquetipos* de la naturaleza –agua, aire, tierra, fuego–<sup>10</sup> en multitud de imágenes y metáforas labordetianas, se añade otra, deudora en exclusividad de la tradición literaria o cultural.<sup>11</sup>

En cuanto a los elementos simbólicos de la naturaleza, el agua aparece reiterada en toda su poesía bajo numerosísimas presencias de orden acuático; así, son frecuentes en sus versos las imágenes en que se mencionan el mar, el océano, la lluvia, la fuente, el río, el torrente, lagos, charcas, manantiales, etc.; e inmerso en sus profundidades –*sumido*–, en su ámbito cambiante e inmenso, se halla el poeta, ese *buzo* solitario y aislado que lo recorre. Romo señala que la *inmensidad*, el *hundimiento* y el *horizonte* son tres valores que el poeta suele aplicar al ámbito marino, de una gran recurrencia en los versos de sus primeros libros. El primero, la inmensidad, abarcaría dos posibilidades: «el mar como símbolo del yo en la infinitud de sus aspiraciones a la trascendencia; o

<sup>10</sup> Sobre estas cuestiones del imaginario simbólico, *vid.*, el estudio ya clásico de Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1958; también, Jean Burgos, *Pour une Poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>11</sup> Fernando Romo (1988), *op. cit.*, p. 197.

bien como ponderación de la angustia ante el tiempo o la existencia, o como inmensidad de la vida. El primer significado [...] es el más frecuente en *Sumido 25* y *Violento idílico* y –por aplicación del principio de polaridad– forma imágenes de la frustración o la imposibilidad de existir en plenitud.<sup>12</sup> El valor del hundimiento puede aludir a la corriente vital en su continua zozobra temporal, su tendencia a la finitud o a la muerte (de clara ascendencia manriqueña), «equivalente a un reintegrarse en el seno del elemento en el que germinó la vida»;<sup>13</sup> también muerte cósmica o destrucción del mundo, como aparece en *Transeúnte central*. En este último libro, el valor de horizonte alude a la mención de un límite o confín que se opone a la tierra firme.

La evocación de la lluvia –y su menor presencia como variación mesiánica, el diluvio– es otra de las variantes del agua más usada en este primer ciclo como devenir ineludible del tiempo, bien en sus aspectos vivificadores, bien en otros relacionados con la melancolía, el horror de la muerte o la disolución del sujeto: «Mi sepultura bajo las lluvias atroces / de tanto otoño falaz» (en «Transfiguración», de *Transeúnte central*). Y es que el agua se suele representar como un elemento manso, espeso y turbio, resonancia de un ámbito interno, casi de líquido amniótico, en que tiene origen la vida; pero a ella se vincula en otras ocasiones una imagen de estancamiento asociada a la muerte. También el río –y su variante más impetuosa, el torrente– abunda en *Sumido 25* y *Violento idílico*, asociado a la fertilidad del riego o al transcurrir irreversible de la vida y del deseo. Esta vertiente positiva convive con otra trágica, dolorosa, ligada a una finitud vital de sentido personal (el devenir de la propia existencia) o también universal (especialmente asociada a la vida de las masas humanas). Precisamente podemos entrever que ambas vertientes –positiva y negativa– del río no son otras que, transmutadas en su dimensión mítica, las del río Ebro, con su corriente plena de limos fecundos para los cultivos o con sus violentos desbordamientos primaverales. Por último, la presencia de lagos, lagunas o charcas, como elementos líquidos inmóviles, apuntan a un significado mortuorio, de clara ascendencia clásica, ligado a lo pútrido y descompuesto: «[...] / intentamos aprender lo que hay de purísimo / en la faz con presagios de las charcas podridas» (en «Asesinados jóvenes», de *Sumido 25*).

Por su parte, los símbolos de la tierra tienen valores vinculados a lo maternal y nutricio, en consonancia con la tradición simbólica arquetípica, pero estos también aparecen referidos negativamente a la muerte (lodo, cieno, polvo) y a la oquedad telúrica (pozos, simas, sótano, cavernas, minas, etc.), también en su variante de espacio inestable (precipicio o abismo). Un símbolo relevante en *Sumido 25* fuertemente conectado a la tierra son las raíces, tentáculo vital de arraigo y anclaje firme en lo inerte

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 200.

que se nutre de ella. A juicio de Romo, pudieran representar la búsqueda del poeta y su contacto imaginario con los desaparecidos en la guerra civil.<sup>14</sup> Por otra parte, los términos que aluden al hueco, con un valor de profundidad o descendimiento, están ligados a la expresión de una angustia existencial que atormenta, o a un descenso vital que significa muerte y descomposición. Y, de modo inverso al descenso de los espacios huecos de la tierra, tenemos los símbolos de ascenso exteriores como son montañas, colinas, cimas o volcanes, con un valor positivo: esta imagen del mítico ascenso terrenal está ligada no solo con la soledad del poeta, sino también con su deseo de trascendencia y su consciencia sapiente. Del mismo modo, también ligada a lo pétreo o mineral, la imagen de la estatua, aunque de presencia menor en sus poemas, está dotada de un sentido muy plástico –su presencia, junto a la máscara, parece evocar a ciertos pintores surrealistas (Dalí o De Chirico)<sup>15</sup> de la muerte: «palpo la estatua de humo y hueso / que siento soy» (vv. 6-7), en «Vocación de protesta», de *Transeúnte central*.

Una imagen derivada de este ámbito es el fuego, símbolo de significados ligados a la expresión de una energía viva en perpetuo movimiento, como el amor o el apasionamiento, si bien en Miguel Labordeta, a estos sentidos tradicionales, también se suman otros asociados a la purificación existencial y a la búsqueda del conocimiento: el poema «Indagación de la llama», de *Transeúnte central*, es ejemplo claro de lo que decimos. Otras imágenes usadas por el poeta, y unidas al fuego son la antorcha, la espada de fuego, los relámpagos o el rayo, así como el hecho explícito de *quemarse, arder, calcinarse* o *incendiar*, en alusión a una especie de inmolación purificadora del sujeto poemático (de resonancias míticas) o de una destrucción alegórica de lo establecido. Brasas, ascuas o pavesas son también, en este sentido, elementos simbólicos que mantienen latente el valor de la aniquilación.

Precisamente la presencia de símbolos, imágenes y términos asociados a la muerte, así como todo un léxico conceptualmente metonímico (mortajas, calaveras, ataúdes, sarcófagos, etc.) asoma en sus versos con frecuencia, especialmente a partir de *Violento idílico*. Esta aparición preeminente en sus libros resulta un elemento compartido con otros poetas de su época muy alejados estéticamente de su lírica. Parece que también hay en ello, pese al sentido metafísico que la muerte pudiera manifestar, una soterrada intención de hacer visible a los muertos de la guerra civil, pues este sería un elemento extraído de esa impactante experiencia personal del conflicto, que marcaría a quienes, como Labordeta, la vivieron conmocionados siendo adolescentes. Se trata de una presencia soterrada de los símbolos mortuorios en que, aunque expresada de un modo abstracto y genérico, se condensa la honda preocupación del poeta por los

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 208-209.

<sup>15</sup> Fernando Romo (1988), *op. cit.*, p. 212.

desaparecidos en la guerra civil, hecho que lo hermana con el libro *Los muertos* (1947), del poeta cántabro José L. Hidalgo, con cuya poética mantiene muchos paralelismos.

En cuanto a los símbolos relacionados con lo aéreo aparecen en su obra bajo diversas variantes léxicas (viento, vendaval, huracán, brisa, nubes, niebla, etc.) a las que se les asignan valores connotativos diferentes, en su mayoría negativos. Así, el viento (y sus diversas variables) es un símbolo cuyo movimiento genera agresividad y destrucción asociadas a la muerte; en cambio, el huracán, como ya interpretase Juan E. Cirlot, representa poderes de fecundidad y renovación.<sup>16</sup> Por su parte, la presencia de las nubes se asocia en la poesía labordetiana a una expresión de lo ideal y al deseo de «abrazar la totalidad del ser»;<sup>17</sup> pero ese valor idealizador concentra, a partir de *Transeúnte central*, valores negativos ligados a la opacidad y, de ahí, que sus connotaciones sean opuestas al conocimiento (que se asigna a la luz y a lo lumínico). En esta misma dirección apunta el símbolo de la niebla, de menor presencia en sus versos.

Por último, los términos relacionados con lo ígneo (el fuego y sus variantes: antorcha, relámpago, centella, etc.) expresan la energía propia de las fuerzas vivas –el calor vital y la pasión animal– o la purificación propia de la fuerza espiritual. Pero el fuego es arquetipo no solo del bien, sino del mal, pues también se le asocian valores de consumación, calcinación, destrucción, aniquilación: «Todos los días a esta misma hora / mi corazón se quema durante 5 minutos» (vv. 6-7, poema «8 de la tarde en Madrid», *Sumido 25*). En la poesía de Labordeta se hallan tales extremos (bien y mal) ligados a la imagen del fuego, así como una evidente simbolización procedente de la tradición literaria: la del amor apasionado. Desde luego, el texto que mejor expone todas esas resonancias culturales es el texto «Indagación de la llama», de *Transeúnte central*.

### 3. ANÁLISIS DE LOS LIBROS POÉTICOS *SUMIDO 25*, *VIOLENTO IDÍLICO* Y *TRANSEÚNTE CENTRAL*

#### 3.1 *Sumido 25*

En la primavera de 1948 aparece en la imprenta «Heraldo de Aragón», en edición del autor, *Sumido 25*, primer libro del autor cuya portada es realizada por el amigo del poeta Antonio Mingote, que recrea el cuadro «El modelo rojo» del surrealista René Magritte (1877). Según afirma Romo, «gran parte de la edición, que no debía pasar de los trescientos ejemplares, fue destruida por orden del padre o se perdió. Los ejemplares restantes los regaló el poeta a sus amigos, excepto uno que se autodedica:

<sup>16</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982, p. 464.

<sup>17</sup> Fernando Romo (1988), *op. cit.*, p. 224.

“Del Autor en un ensimismamiento indecente, al Autor”». <sup>18</sup> Esta manera socarrona e irónica de (auto)dedicarse algún ejemplar es una característica de esa desdoblada personalidad con que Miguel Labordeta se contempla a sí mismo, y que volverá a realizar en posteriores libros. El volumen recoge los poemas escritos fundamentalmente en su estancia madrileña y tuvo, al parecer, un intenso proceso de redacción, pues el autor ya había venido ensayando un estilo propio a través de una numerosa cantidad de textos escritos previamente en cuadernos y hojas sueltas que nunca vieron la luz. Frente al desestructurado material anterior inédito, *Sumido 25* presenta una estructura bien organizada «temáticamente, a base de una progresión en los poemas que permite el desarrollo ordenado de las actitudes del hablante poético y de las cuestiones que se plantean en el libro». <sup>19</sup> Con todo, el volumen publicado se edita con algunos textos censurados.

A pesar de estar escrito cuando Miguel Labordeta se halla preparado con un bagaje retórico suficiente y un precoz estilo claramente personal y definido, las influencias de *Sumido 25*, según señala Mainer, siguen siendo perceptibles; se trata de un libro que, como primer volumen, revela en sus versos las lecturas preferidas del autor (Juan R. Jiménez, Lorca, Neruda, Dámaso Alonso y el Alberti de *Sobre los ángeles*), así como sus intentos por acoplar ese torrente expresivo que le ha deslumbrado como lector voraz dentro de una voz propia, que aún parece buscar el lugar y el protagonista del canto. Esta dependencia ocurre también en la perspectiva de ciertos temas tratados a lo largo del libro, pues Miguel Labordeta, como muchos otros poetas de su promoción, inserta en su versos la figura de dios, divinidad a la que imprecas el poeta, tal y como ocurre en los poemas «Desnudo entero» y «Hombre sin tesis», al modo de las liturgias poético-religiosas del momento. Y la propia muerte que resulta también un tema de resonancias existenciales, símbolo de protesta y amenaza del sujeto, que remite también al pesimismo existencial generalizado de la poesía española coetánea: especialmente insistente en este tema es la trilogía de textos que constituyen la unidad «Elegía a mi propia muerte», «Asesinados jóvenes» y «Agonía del existente Julián Martínez», en los que la muerte ofrece una gradación de protagonismos, según señala Mainer: en el primero, el poeta la imagina para sí mismo en su desdoblamiento; en el segundo, para la entera generación de jóvenes a la que pertenece; y, en el tercero, para un hombre concreto. <sup>20</sup> La muerte, esas «amenazas de dimisión vital» en expresión de Mainer, tiene su paralelo con el acto del nacimiento –o en sus múltiples símbolos–, máxima dimensión de la inocencia del poeta que contrasta con la corrupción que le rodea.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>19</sup> Francisco J. Díaz de Castro, «La poesía de Miguel Labordeta», *Caligrama. Revista Insular de Filología*, Palma de Mallorca, 1984, vol. I, núm. 1, p. 78.

<sup>20</sup> José Carlos Mainer, «La razón subjetiva: poéticas de 1945-1950», *Miguel Labordeta un poeta en la posguerra*, Zaragoza, Alcrudo editor, 1977, pp. 36-37.

No obstante, Miguel Labordeta presenta en su primer libro una serie de particularidades que singularizan de un modo muy personal su expresión lírica. Una de ellas, también respecto de los temas, es la proyección de un complejo sujeto lírico en su escritura, que, como en estratos, suponen una toma de conciencia del yo, desesperada búsqueda de un autorreconocimiento, que se convierte en un motivo central de *Sumido 25*. No en vano, el libro, que se abre con el poema titulado significativamente «Espejo», usa el tópico del azogue para desdoblarse e interrogar a ese otro yo, a quien zahiere de un modo hiriente: «Miguel, ¿quién eres?; ¡dime!» es una imprecación que parece ser respondida en el poema siguiente, «Desnudo entero», donde el «telurismo teológico», en expresión de Mainer, es una versión de esa miseria humana que se erige en atributo personal y que acaba en el ya citado «Elegía a mi propia muerte», tercer poema del libro y verdadera respuesta a las incisivas preguntas-acusaciones de «Espejo».

También la defensa de la libertad moral, de sus atributos de amor y espontaneidad, junto a la denuncia soterrada de la joven generación perdida por la guerra, como se expresa a lo largo del poema «Asesinados Jóvenes», remite a otro tema esencial y novedoso en *Sumido 25*: Labordeta proyecta en esta composición la idea de sí mismo como desterrado de un edén de libertad que marca el profundo sentido de soledad y que responde a las fuentes surrealistas que inspiran estos versos. Del mismo modo, el poema «Destino» es un texto en que la conciencia del poeta parece vislumbrar un paraíso original cuya reminiscencia de eternidad acaba devorada por el contumaz paso del tiempo: «35 minutos han pasado en mi reloj de pulsera», verso que cierra la composición. El poeta evoca las huellas revividas de una eternidad, una pureza y una plenitud como elementos de un mítico pasado feliz, que es roto por el «misterio del nacimiento del hombre», existencia para el tiempo que acarrea limitación y aniquilación: este parece ser el sentido existencial que Labordeta imprime a su lírica, acorde con el irracionalismo que Vicente Aleixandre ha plasmado poco antes en su panteísta *Sombra del paraíso* (1944).

Los poemas «Puesto que el joven azul de la montaña ha muerto» y «Gratitud» reflejan la existencia de unos dioses luminosos, no cristianos, de un paraíso anterior al nacimiento del poeta, en el borde del espejo de la conciencia. La primera composición utiliza un pretexto que será significativamente reiterado en la obra labordetiana (la idea de marcha hacia la montaña, la excursión como una obertura vital). Aquí el *joven azul*, cuya muerte sacrificial en la montaña augura la necesidad de que sus fieles partan antes de que la muchedumbre invada «el Templo del Sol», solo recibe una «dulce soledad» como respuesta a su pregunta. Más evidente es el sentido de una mitología perdida en «Gratitud» donde se enumeran motivos de agradecimiento a los «¡Dioses Solares! / ¡Espíritus fluviales de la sangre!» (vv. 1-2). Aquí el poeta confronta la relación de sus fracasos exteriores con sus triunfos interiores, y, a su «fracasada sombra», suceden «mis

éxtasis mi solitaria frente sin orillas» (v. 11): así manifiesta su rebeldía y una gratitud por «lo mezquino de mi existencia» (v. 28), que le hace un ser consciente. De este modo, Miguel Labordeta parece cerrar el ciclo lírico de una sarcástica indagación personal, iniciada frente al espejo, pasada por esa autobiografía penosa del poema «Soledad con algo de lamento», e incluso de otro poema como «Aula nº 6», tentada por la sumisión a un dios excluyente y, por último, su contemplación como exaltado mensajero de la fuerza y el amor con que le marcaron los «espíritus fluviales de la sangre».<sup>21</sup>

Ciertamente, la temática del primer libro de Miguel Labordeta se sustenta en un poderoso impulso de búsqueda existencial del sujeto, un impetuoso deseo de autoconocimiento, a partir de vivencias personales y del proceso mismo de escritura, cuyo sentido abarca desde lo íntimo a lo cósmico. En esa búsqueda de la identidad se produce una profunda negación de los valores asumidos por la comunidad y una visión de la realidad que el poeta detesta: el ambiente represivo y temeroso de la España de la posguerra es el ámbito en donde se frustran todas las expectativas del joven poeta, lo que le lleva a expresarse en términos de un angustioso rechazo que, tanto en su actitud vital como en la propia escritura, favorece una especie de utópica expansión imaginaria en su obra, y que ya intenta reflejar *Sumido 25*, como refugio seguro del poeta y ámbito de plenitud emocional.<sup>22</sup> Pero pronto nos damos cuenta que esa indagación no se inscribe en una falaz condición atemporal (o trascendente) del sujeto, sino en una condición temporal del hombre, en la relación del yo lírico con los otros en el mundo y en su camino hacia una desaparición sin sentido. Para Díaz de Castro, esta búsqueda de la identidad se realiza frecuentemente sobre la base de un recuerdo histórico, que acaba desplazado a menudo hacia una zona mítica (o metafísica), lugar donde se producen esos «*écarts* imaginísticos» tan elocuentes y peculiares de la poesía labordetiana.<sup>23</sup>

Pero *Sumido 25* no es un libro que solo expresa el solipsismo del sujeto, pues, en él, esa peculiar conciencia de desgarramiento personal ha de ponerse también en relación con el tipo de sociedad en que se desarrolla la existencia del poeta. Como afirma G. Carnero,

[s]i bien Labordeta lleva siempre a un primer plano los problemas e interrogantes del existir, lo hace desde un espíritu de rebeldía que le veda tanto la declamación retórica compungida, derrotista y autocompasiva como el recurso a la ortopedia religiosa, aunque Dios aparezca de vez en cuando entre sus bambalinas poéticas.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>22</sup> Cf. Francisco J. Díaz de Castro, «El encuentro de la individualidad en la poesía de Miguel Labordeta», *Mayurqa*, núm. 15, 1977, p. 225.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>24</sup> Guillermo Carnero (1989), *cit.*, p. 346.

Precisamente el espíritu de rebeldía del poeta aragonés es la clave esencial de su particular visión no solo de dios y de la religión, sino también de la ciudad y de sus habitantes. Si dios es increpado violentamente por la incomprensión del poeta ante su pasividad en la terrible circunstancia humana, también Miguel Labordeta discrepa y se burla irónicamente de la estructura social y política, siempre represiva. Las figuras sociales de especial relieve (profesores doctos, sacerdotes, soldados, etc.) aparecen reflejadas en sus versos con un fuerte carácter grotesco, como puede observarse en «Asesinados jóvenes» o «Consunción de la víspera».

### 3.2 Violento idílico

Un año después, en 1949, sale a la luz su segunda entrega, *Violento idílico*, en la madrileña librería *Clan* cuyo propietario, Tomás Seral y Casas, de Zaragoza, había sido un activista de la escena vanguardista aragonesa de preguerra vinculado al grupo surrealista de los Buñuel (Luís y Alfonso). Este hecho muestra la conexión del poeta con ese núcleo zaragozano de artistas e intelectuales (el propio Tomás Seral, Ramón Acín –que moriría fusilado– o Sánchez Ventura) que, antes de la guerra, hubo de dinamizar una intensa actividad cultural vanguardista en la ciudad con la proyección de películas (*Un chien andalou*, de Buñuel), la publicación de revistas, la promoción de pintores en exposiciones, etc. La actividad de este círculo resultaría imprescindible para entender la clara afición estética por el irracionalismo de los primeros libros de Miguel Labordeta, cuya escritura manifiesta la atracción y conocimiento profundo de los mejores frutos del surrealismo.

Llama la atención que este libro se articule como una aparente continuación del primero, aunque adquiera una expresión poética diferente, más dura y angustiada, porque el mínimo ámbito de esperanza que había en *Sumido 25* desaparece aquí, donde predomina un amargo desistimiento existencial. Hablamos de una continuidad aparente porque, si «Mensaje de amor que Valdemar Gris ha mandado para finalizar este *Sumido 25*» es el texto que cierra su primera entrega, «Nerón Jiménez contesta al mensaje de amor de Valdemar Gris» se encarga de abrir *Violento idílico*. Esta concatenación de textos a través del heterónimo invita, en principio, a pensar en una cierta relación con lo anterior; pero, como Mainer señala, hay un sorpresivo cambio de tono, pues, si en el poema de Valdemar Gris se formula una «trémula invitación al amor y a la unión, (como) apelación a la juventud universal y a una “conciencia amorosa de la Tierra”», en la respuesta de Nerón Jiménez hay «un regreso a la altivez y la amenaza de dimisión ante la vida, un aviso contra cualquier delicuescencia románticoide en tiempo de dureza».<sup>25</sup> Este giro, casi *violenta* corrección, de Nerón Jiménez a las palabras

<sup>25</sup> José Carlos Mainer (1977), *cit.*, p. 42.

amorosas de Valdemar Gris sitúa la tensión expresiva que refleja *Violento idílico*, también *Transeúnte central*, frente a las exploraciones primerizas de *Sumido 25*. Poco tiempo separa la redacción de los tres poemarios y quizá se deba pensar, más que en una simple línea de continuidad, en un proceso de intensificación reflexiva sobre la poesía y el deseo de aglutinar en un volumen los poemas con una expresividad lírica más coherente, aunque el carácter exclamativo de algunos pasajes siga recordando a ciertos momentos del primer libro. Para Mainer, esta conciencia selectiva del poeta en *Violento idílico* alcanza incluso a un mayor rigor y depuración en el uso de las fuentes literarias de los poemas.<sup>26</sup>

Al tono de furiosa lamentación del libro, advertido en algunos títulos («Desolativo», «Confesión del inicuo», «Crucifixión», «Porque soy amargo hombre», etc.), se añade el de la angustia por la pérdida de cualquier forma de trascendencia: la insatisfactoria búsqueda en la mitología astral («Plegaria del joven dormido») o el rechazo de la teología cristiana («Ateo»). El desesperanzado desarraigo del poeta concita, en el primero, una dubitativa plegaria galáctica («¿O sois ciegas como yo? / Hermanas estrellas») o invoca, en el segundo, a un materialismo cientificista para componer «el tremendo suceder de la Totalidad», que sacie la «sed indecible» del sujeto: este busca un «centro inexorable» de seguridad cósmica en el que son concitados «el electrón», «la velocidad de la luz», «la infinitud de guarismos», «las pequeñas larvas» y hasta «el caballito de cartón de los sueños»; ateísmo voluntarista cuyo sentimiento se ofrece bajo la especie de un conocimiento científico (por decepción del religioso). Esta insatisfacción es otro rasgo que distingue *Violento idílico* de la entrega anterior, pues, en *Sumido 25*, se apela a un diálogo imprecatorio con la trascendencia para resolver el conflicto personal de la existencia y entablar una relación con el mundo exterior más allá de la propia individualidad. Para Díaz de Castro, la ampliación cósmica del diálogo es expresión del fracaso de la metafísica en el pensamiento del autor, frustración causada por la ideología religiosa recibida.<sup>27</sup> Sin embargo, este diálogo no es más que una extensión de otros como el que establece el poeta en sus múltiples desdoblamientos o ese *nosotros* con que intenta formar parte de una colectividad.

Rota la ligazón con una metafísica religiosa, la aceptación materialista del mundo y de la existencia humana alumbra el poema final, «Canto frustrado del soñador niño», que, como señala Mainer, permite seguir pensando en una influencia lorquiana, aunque quizá también el Darío de «Lo fatal» y su deseo de transmutación en árbol o piedra, para evitar el consciente dolor del ser vivo: «Quisiera ser relámpago de buitre en los domingos / madera adormecida bajo siglos de lluvia» (vv. 1-2); pero, más allá

---

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Francisco Díaz de Castro (1977), *cit.*, p. 228.

de su desiderata material es «No haber nacido» lo que el sujeto quiere en ese afán de imaginaria desaparición, eco de aquel «Porque soy amargo hombre»: «Muerte busco / inextinguible furiosa, entre mis zapatos grietas / de roñoso soñador de estrellas» (vv. 17-20). Es este un ejemplo de esa destructora pulsión del sujeto que preside muchos momentos del libro, fruto de la frustración de un *existente* ser («Retrospectivo existente») que siente, conmovido, la trágica vivencia del sinsentido, arrojado a un mundo caótico, en el que se interroga insistentemente a sí mismo sobre sí mismo:

[...] pero nadie me dice quien fui yo.  
Aquellas canciones que tanto amaba  
no me explican dónde fueron mis minutos  
y aunque torturo los espejos  
con peinados de quince años,  
con miradas podridas de cinco años,  
o quizá de muerto,  
nadie,  
nadie me dice dónde estuvo mi voz... (vv. 8-16)

Precisamente este sentimiento de honda decepción vital así como la conciencia de una extrema soledad llega a ser tan profundo que impregna su misma actitud lírica, hecho que incapacita a su discurso para participar dinámicamente y hasta creer de un modo entusiasta en la transformación de la sociedad, como consideraban entonces los poetas sociales. Esta ausencia de entusiasmo no condice que en su poesía haya una denuncia de ciertas injusticias sociales, solo que esta adopta la forma de una sarcástica lamentación aderezada, a veces, de un peculiar bestiario moderno (animales, insectos o seres fantásticos). Precisamente la devastación humana y social tras la contienda civil, las míseras condiciones materiales y morales en que queda una gran parte de la población, el odio, el miedo y la falta de expectativas vitales son circunstancias que alimentan el universo lírico de Labordeta y configuran ese particular tono agrio, esa acritud expresiva de su poesía. *Violento idílico* apunta, ya desde el título, a una obsesión de destrucción personal, también del mundo, ante el vacío que encuentran las interrogaciones del sujeto y al modo violento que adopta el deseo de escapar a las circunstancias de su precaria existencia.

La indagación psicológica sobre la propia identidad del sujeto con que se abre *Sumido 25* («Dime Miguel: ¿Quién eres tú?»), así como la tendencia a mitificar la niñez, deriva aquí a una angustiada evocación de la infancia y la adolescencia, pues, más que de simples recuerdos, se trata de hitos en un camino existencial hacia el (frustrado) conocimiento de sí mismo.<sup>28</sup> Especialmente doloroso es el ingreso del poeta en la edad madura, evocado desde una amargura cuyo grotesco expresionismo se ceba en su

<sup>28</sup> Cf. Ricardo Senabre y Guillermo Carnero, «Francotiradores: Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory y el grupo Cántico», en Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, «Época contemporánea: 1939-1980», p. 253.

propia deformación y forma parte de un irónico histrionismo que, incluso, aplica en la dedicatoria al ejemplar personal de *Violento idílico*: «Del Autor. Para ti, queridito calvo, Miguel Labordeta, a quien nadie, sino yo, ama intensamente, ¡pobrecito! El Autor». En su afán de dar respuesta a las inquisiciones sobre la propia identidad, la proyección de la memoria sobre su pasado termina por certificar el fracaso de la búsqueda, pues el sujeto, sin obtener respuestas a su desarraigo existencial, se ve siempre impedido para el recuerdo, como ocurre en «Retrospectivo existente».

En definitiva, *Violento idílico* es un libro donde la tristeza y el solipsismo de *Sumido 25* vira hacia una expresión lírica más agresiva y destructiva con el sujeto –deseo– y el mundo exterior –realidad–, ámbitos completamente incomunicados: de aquí deriva la inmensa carga de frustración que el discurso lírico vehicula hasta extremos desgarradores: «Pero yo rompo feroz todos tus espejos / y con mil navajas de fósforo / rasgo de punta a punta tu vientre de mentira» leemos en «Ofertorio» (vv. 23-25). La conciencia de esa radical separación, el terrible sentimiento de arrojado al mundo («Mi desvelar sangriento de arrojado» se lee en «Carlinga»), en cuya agónica búsqueda de sentido o trascendencia lo divino –Dios– no consuela, porque se rechaza en su misma dolorosa imprecación, es el centro de una problemática existencial que afecta a la posibilidad de hallar identidad para el poeta en la alteridad y esperanza ante una realidad desoladora. De ahí que aparezcan, junto a la voz enunciativa habitual del poema, otras voces heterónimas que ejercen un odio inusitado contra todo. Así es cómo el poeta se trasmuta en un *violento* destructor de la realidad cotidiana, como ocurre en el expresionista poema «Carlinga», donde la imagen de hundimiento y autodestrucción del sujeto arrastra a la realidad que las palabras –propias y ajenas– enuncian. Aquí la profunda desesperación no encuentra respuesta salvo el de su propia frustración.<sup>29</sup> Este clamar contra el sinsentido de la vida y la soledad metafísica del hombre es el tono que guía poemas significativos como «Dasein». El poeta, un hombre más, queda despojado de esperanza mientras siente el peso de una indiferencia cósmica y la certeza de «un porvenir sin rostro / esquivo» (vv.18-19). Solo la escritura poética parece ser un antídoto eficaz en la agónica y solitaria búsqueda de identidad del poeta y una actividad que le permite renegar de las mentiras que construyen el mundo

### 3.3 Transeúnte central

En 1950, cuando el poeta cuenta con veintiocho años, se publica el libro *Transeúnte central*, en San Sebastián, en la conocida *Colección Norte* de la editorial Escélicer, dirigida desde 1948 por Gabriel Celaya –amigo de Miguel– y su compañera Amparo Gastón. Este libro, dentro de la serie de tres entregas sucesivas iniciada con *Sumido 25*

<sup>29</sup> Francisco J. Díaz de Castro (1977), *cit.*, p. 241.

y seguida con *Violento idílico*, presenta una madurez temática y expresiva que permite señalarla como la entrega más completa y definitiva del primer Labordeta. Mainer considera que el mismo título de este tercer poemario parece situar su temática en la exclusiva consideración existencialista del hombre, aunque el poeta ya había dado previamente alguna muestra como el significativo poema de *Violento idílico*, «Dasein». Esta vertiente más existencialista, con ciertas derivaciones a lo social, procede de las lecturas sartrianas y heideggerianas que el zaragozano hace por esas fechas. El carácter de una lírica que ya no se reduce exclusivamente a los límites solipsistas del sujeto, como en los poemarios anteriores, e indaga en las relaciones del poeta con la sociedad, acerca la escritura del libro, pese a las discrepancias estéticas, a los poetas sociales coetáneos. De hecho, *Transeúnte central*, junto a su próxima entrega, *Epilírica*, demorada una década, formarían un núcleo lírico proclive a situar la voz del poeta en un plano humano más social. Pero esto no nos debe llevar a pensar que Labordeta ha renunciado a su extremo individualismo anterior, pues la centralidad del *yo* poemático sigue siendo, en su angustiada intimidad, protagonista. Esta presencia permanente del yo en los textos mantiene intactas la autobúsqueda, las interrogaciones existenciales y el diálogo con sus voces interiores, como ocurre en «Vocación de protesta»:

[...] «Para qué he nacido  
centinelas inválidos de los sepulcros acurrucados  
contra la tempestad de los Octubres?  
¿Para qué tus relojes furiosos  
que ponen pasión de muerte y primavera  
en mi pequeño corazón de tripulante del Otoño?»  
Mi pregunta no es nueva ni es antigua  
es la nostalgia del planeta del mar por ser conciencia  
de aquel hermoso astrónomo que no nacerá  
nunca siempre jamás  
cuando se siente hombre perdido  
en su violento jardín 28 ya.  
Cuando se siente hombre perdido  
y se llama Miguel  
y no ha aprobado ninguna oposición honorable al Estado  
y está asqueado, pálidamente inquieto,  
escuchando en la emisión popular de las nueve de la noche  
las feroces contiendas  
de sus queriditos prójimos  
por la salvaguardia de los oleoductos  
y tiene para mañana  
en el florido parque de San Jorge  
una cita en bicicleta  
con la mocosuela enemiga  
más bonita del mundo. (vv. 49-74)

En *Transeúnte central* la opresión individual del poeta se expande al colectivo humano para expresar una implícita denuncia de la alienación social (también religiosa) del individuo, así como de su explotación laboral; incluso se llega a plantear

un tipo de denuncia que tiene como fondo simbólico la reciente realidad histórica española y, en concreto, la guerra civil: «El poeta invoca en su sacrificio», «Junio y pena de España», «Adviento», «Breve experiencia del soldado», «Solicitud» o «Yo me lavo las manos» son muestras evidentes de la asunción de una temática arraigada en los recuerdos y vivencias personales de la guerra por el poeta aragonés. Y pese a estos contenidos de carácter social, Labordeta sigue usando, como en libros anteriores, una vasta y compleja red de imágenes visionarias cuyo intenso valor negativo insiste en una atmósfera simbólica desgarradora:

[...] Sobre el viejo cementerio de los soldados  
llueve una estrella desgajada  
en las noches en que crece la espiga lenta  
del ruiseñor devorado  
y en mi mano amputada bayoneta  
sueño una máscara ardiente de payaso,  
un reloj negro pintado en la pared de los ayuntamientos  
una tierna pistola de estudiante en mis rotos bolsillos.  
(vv. 19-26, «Junio y pena de España»)

Este universo humano, que el poeta contempla como un enfurecido demiurgo, lejos de ser cantado con el sentido solidario y compasivo de los poetas sociales, es sometido en Miguel Labordeta a una visión apocalíptica destructiva, óptica sobre las cosas ya presente en *Violento idílico*, pues, de la humanidad, en la que se halla inmerso y en conflicto, el poeta destaca la masificación, la extremada violencia, la falsedad y miseria espiritual, la opresión, etc. No es extraño que la imagen de la ciudad aparezca aquí frecuentemente ligada a la destrucción de la humanidad, que bien pudiera significar un fracaso de la colectividad.<sup>30</sup> Esta imagen de la ciudad y la pulsión de su aniquilamiento por la joven generación (los «Jóvenes Santos») está representada por voces simbólicas como «Sidnyk (la maldita ciudad dorada)» en el poema que abre el libro, «El poeta invoca en su sacrificio»; el incendio de esa ciudad es recurrente en los versos de otras composiciones: «La gran ciudad dorada / ardía ya por los podridos subterráneos del “metro” / [...]» (en «Junio y pena de España», vv. 12-16) y «Las urbes incendiadas / se desmoronaban en el vientre / de los niños apuñalados» (en «Anochecer del piloto, vv. 23-25»). Esa atroz presencia de la violencia humana se plasma de modo recurrente a lo largo del libro en un léxico de un fuerte poder expresivo, como leemos en «Círculo mortal»:

[...] La parturienta *muerde* el violín de los besos.  
El hombre ha venido pues en el último tren.  
Su espada *fulminante despedazó* los espejos.  
Los jinetes que habitaban las grutas del reptil soñador  
Fueron *estrangulados* el primer día obscuro.  
(vv. 19-23. Las cursivas son nuestras)

<sup>30</sup> Francisco J. Díaz de Castro (1976), «Notas sobre la poesía de Miguel Labordeta», *Mayurqa*, núm. 13, p. 199.

El imaginario bélico y su destino de muerte es el conjunto léxico que concentra un mayor poder expresivo: ataúdes, fosas, astillas, cementerios de los soldados, estruendos de la Caballería, ferocidad de obuses, etc. Todo ello parece aludir a la nefasta experiencia de la guerra en su temprana adolescencia y de la segunda guerra mundial: «Fueron fusilados 10.000 corazones / partidos a balazos» («Anochecer del piloto», vv. 14-15).

Junto a lo anterior, *Transeúnte central* recrea también una temática metapoética donde se aborda la figura del poeta como muestra la primera y última composición del volumen, «El poeta invoca en su sacrificio» y «La voz del poeta» respectivamente. En ellos Miguel Labordeta se presenta como un visionario bardo, atribulado cantor de las desdichas humanas, también de las propias, acordando así su voz lírica al carácter concienciador de ciertos poetas sociales. Aquí el poeta acepta voluntariamente esa tarea de guía humano si bien su canto interminable se ciñe a su «centro-límite», idea de su marcada conciencia egocéntrica, nunca extrapolable a la imagen profética y altisonante del poeta social al uso. También podemos ver al poeta en «Momento novembrino» escribiendo largos versos «con mi pluma de ave», es decir, se presenta en el mismo momento de la escritura. Y, finalmente, el poeta que contempla desde «lo alto del Faro» las idas y venidas de «las pobres gentes en sus navegaciones de un día» (v. 3), «el abismo de las criaturas y el vértigo de los astros» (v. 5), imagen del poeta encastillado o aislado por su incompreensión (de clara estirpe simbolista) nunca ajeno al dolor humano, más bien demiurgo observador de sus miserias y sus absurdos ajetreos «sabiendo de antemano que nada es la respuesta» (v. 40) y que su voz, la del poeta, es «incansable holocausto» en el tiempo. En definitiva, *Transeúnte central* presenta una poesía más cercana al latido humano colectivo, pero sin silenciar la potente presencia individual de una demoledora voz poemática que sigue siendo expresión de la singular conciencia lírica de Miguel Labordeta.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*, México, FCE, 1958.
- BURGOS, Jean. *Pour une Poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- CARNERO, Guillermo. «Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía de la alta posguerra», *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 337-362.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982.
- COHEN, Jean (1979). *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos, 1982.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. «Notas sobre la poesía de Miguel Labordeta», *Mayurqa*, núm. 13, pp. 181-209.

- \_\_\_\_\_, «El encuentro de la individualidad en la poesía de Miguel Labordeta», *Mayurqa*, núm. 15, 1977, pp. 225-245.
- \_\_\_\_\_, «La poesía de Miguel Labordeta», *Caligrama. Revista Insular de Filología*, Palma de Mallorca, 1984, vol. I, núm. 1, pp. 67-90.
- MAINER, José Carlos. «La razón subjetiva: poéticas de 1945-1950», *Miguel Labordeta un poeta en la posguerra*, Zaragoza, Alcrudo editor, 1977, pp. 13-49.
- ROMO FEITO, Fernando, *Miguel Labordeta: una lectura global*, Zaragoza, Prensas universitarias, 1988.
- SENABRE, Ricardo y CARNERO, Guillermo. «Francotiradores: Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory y el grupo Cántico», en Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española, "Época contemporánea: 1939-1980"*, pp. 249-261.
- VIVES PÉREZ, Vicente, «Antecedentes líricos de la posguerra en la poética española posmoderna», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2010. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/anteliri.html>