

EL LUGAR *EXTRATERRITORIAL* DE  
MIGUEL LABORDETA EN LA POESÍA ESPAÑOLA.  
CLAVES PARA UNA COMPRENSIÓN  
CRÍTICA DE SU OBRA

VICENTE VIVES PÉREZ  
INSTITUTO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA LA MOLA

1. CONTEXTO HISTORIOGRÁFICO DE LA DESATENCIÓN

Para empezar, podemos afirmar que la Historia Literaria ya ha fijado para la poesía española de posguerra un discurso proclive a despachar brevemente, cuando no a silenciar –o a dejar en sus *márgenes*– (Crespo Massieu, 2007: 68-69), todo lo que no encaja en un esquema lírico simplificado. Se trata de un discurso historiográfico que, hecho sobre olvidos y exclusiones, ha buscado homogeneizar un panorama literario cuyo canon, casi maniqueo en la pugna de bandos poéticos coincidentes con el oficialismo franquista y la cultura antifranquista, aunque muy útil para clasificar académicamente autores y tendencias, no sirve para dar cuenta de la incómoda presencia de unos textos que escapan a tan estrecha polaridad. Este es el modo de forjar una panorámica historiográfica y, a la postre, académica de la que se excluyen obras y autores difícilmente asimilables (o explicables) desde los restrictivos criterios de quienes fijan ese orden –no siempre– inmutable. En la inmediata posguerra, la pugna entablada entre garcilasistas (poetas de la España de los vencedores que escriben en las revistas *Escorial* y *Garcilaso*) y el sector de los poetas *desarraigados* agrupados en torno a *España* y alejados de la asepsia clasicista de aquellos, establecía una marcada dicotomía que, prolongada luego con el triunfo de la estética social

frente a la mediocre poesía oficial, dejaba fuera de juego cualquier otra práctica que no descansara sobre los presupuestos de un estricto realismo. Así, quienes escapaban a las líneas dominantes descritas, como el *Postismo*, los poetas andaluces de *Cántico* u otros tantos poetas cuya escritura respondía a una trayectoria más personal, como la de Juan Eduardo Cirlot, Miguel Labordeta o José Luis Hidalgo, quedaron relegados en mayor o menor medida de un panorama lírico que ponía el acento en el interés ético-cívico, también político, de los textos y en la actitud testimonial del poeta. La evolución posterior hacia el realismo social como tendencia hegemónica vendría a postergar obras no estrictamente realistas o de autores no integrados, por diversos motivos (edad, afinidad, etc.), en los moldes establecidos para la generación coetánea. Desde luego, este amplio conjunto de autores excluidos venía a conformar una heterodoxia poética difícil de ahormar dentro de unas líneas estéticas dominantes o comunes.

No es de extrañar que el caso de incomprensión crítica y minoritaria difusión que ha rodeado a Miguel Labordeta casi desde sus inicios sea llamativo porque, a todas luces, se trata de uno de los poetas más destacados e importantes de la lírica española de posguerra. Precisamente su obstinado afán de renovación expresiva y su inquebrantable actitud distante hacia los tópicos estilísticos han tenido como fruto un desplazamiento permanente del centro de gravedad estético predominante, y ello a pesar de que sus libros, conocidos y valorados en los círculos más avanzados del panorama literario de su época, resultan equiparables en calidad y madurez a los escritos por algunos coetáneos como Blas de Otero o Gabriel Celaya, autores que sí han sido encumbrados por la historiografía y los estudios académicos. Esta situación de marginalidad de Labordeta es paradigmática de nuestros estudios literarios contemporáneos, porque a ese lugar de purgatorio parecen quedar relegados aquellos autores cuya obra no se ajusta al polarizado molde estético de la lírica de posguerra. La *extraterritorialidad* (Steiner, 2000) sería, pues, el lugar que el poeta aragonés ocupa en el panorama poético español: se trata de un incómodo espacio de olvido artístico al que van a parar quienes asumen en su escritura una exigente actitud formal y moral por encima de cualquier filiación a determinado canon de éxito.

La extraterritorialidad vendría a configurar así una especie de lugar ajeno a las reglas donde van a parar los descreídos de las normas comunes, los reticentes a modas estéticas, los apóstatas de cenáculos donde el arte se adocena, los transgresores de lo aceptado; se trata de

una zona invisible para lo normativo y reglado por las instituciones; un espacio que, por otra parte, distingue la escritura como ejercicio libre o, mejor dicho, ejercido en libertad, lejos de los pactos sociales que legitiman –pero doblegan– lo escrito. El propio Miguel Labordeta, mientras iba creando su obra, fue tomando conciencia de la enorme distancia que se iba abriendo entre sus expectativas personales de inscripción en el campo literario (Bourdieu, 2002) y la indiferencia que se mostraba hacia su escritura. En más de una ocasión el poeta hubo de sacar a la superficie de sus textos ese fracaso y hacer de él verdadera poesía; amarga y socarrona, la palabra del poeta cumplía con su inquebrantable tarea de ser distinto, porque en eso consiste la originalidad literaria: decir las cosas siguiendo su personal modo, luchar hasta la extenuación –y numerosos borradores o versiones previas de muchos poemas así lo confirman (Labordeta, 1983b)– para que suenen las palabras con nueva voz, siendo sólo fiel su escritura a esa luz de la creación.

Y, sin embargo, de esa desobediencia a lo consabido no debe colegirse un desconocimiento de lo que se hacía en la poesía coetánea, pues Miguel Labordeta estaba, como pocos, atento y muy informado, desde su provinciana residencia, de las polémicas que se dirimían por entonces en las capitales culturales, y, desde luego, estaba al tanto del auge del carácter comunicativo de una lírica pre-social que se desvestía de sus atuendos retóricos más complejos para intentar llegar a un público mayoritario. Y es que la valía literaria de Miguel Labordeta no hay que buscarla solo en el valor estético intrínseco de sus versos, sino también en el desarrollo consciente (y valiente) de una obra coherente y singular escrita a contracorriente del dictado de las normas establecidas y en la participación de un modo diferente –o mejor dicho, *disidente*– de los estímulos creativos de su tiempo, aglutinando en ella una expresión vanguardista con contenidos rehumanizadores. Esta mezcla, estéticamente válida y original, es quizá una de sus máximas aportaciones a la lírica de su época, y es, también, lo que la separa de ella. De hecho, sus libros principales, editados de 1948 a 1950, *Sumido 25*, *Violento idílico* y *Transeúnte central*, volúmenes que componen su primer ciclo, contienen las claves líricas de la inmediata posguerra: angustioso existencialismo, violenta imprecación religiosa, hosco expresionismo e irracionalismo comprometido.

Así es como los libros de Miguel Labordeta aparecen desde su inicio, a finales de los años cuarenta, desplazados ya del eje estético

dominante, el realismo, y, por ello, afectados por una desatención que lastró su difusión en los circuitos poéticos decisivos y postergó su inclusión en aproximaciones historiográficas que iban canonizando tendencias de las que quedaba fuera. Todavía a día de hoy pesa sobre su excelente *corpus* poético un gran desconocimiento, hecho que le sigue negando el lugar de privilegio que, por su calidad artística, tal conjunto merece en nuestra poesía. La edición irregular de sus libros, el carácter minoritario de las colecciones en que estos han salido, la dispersión de sus textos en numerosísimas revistas y los inéditos que dejó el poeta tras su muerte, dan cuenta de las muchas dificultades que tuvo para publicar sus escritos en vida, y del lector para hallar su obra a mano. Como decimos, Miguel Labordeta cumple con los estigmas de incompreensión y desatención propias de todos aquellos autores postergados en nuestra poesía de posguerra, si bien a partir de los setenta ha habido diversas ediciones y reediciones de sus obras, y algunas antologías que han incidido en una cierta recuperación (Labordeta, 1972a y 1972b; 1975; 1981; 1983a; 1983b; 1994; 2010). La clave de tal marginación radica en ese libérrimo espíritu creativo del autor, también situado en el margen geográfico de los centros poéticos, como autor de una obra que no sigue estéticas de moda o los criterios creadores emanados desde cenáculos. Este problema de su ubicación irradia también a otro igual de importante: el de su recepción, pues la incompreensión de su obra deja entrever que la crítica no ha llegado a entender la original propuesta de una poesía comprometida con lo humano aunque elaborada desde un alejamiento formal de la norma realista. Equidistante de coordenadas estéticas antagónicas, su obra, si resultaba incompreensible para la tendencia realista, al no cumplir su escritura con el canon de claridad exigido, también fue rechazada por los estrictamente vanguardistas, pues su poesía no fue nunca ajena a la expresión de circunstancias históricas concretas y, al bies, a la manifestación de un firme posicionamiento ideológico.

Consciente de su alejamiento estético y de su personal camino lírico, recluido en su ciudad y en su imaginario *bureau* de la *OPI* (oficina-poética-internacional), el poeta aragonés elaboraba una obra que, tras sus primeras entregas –autofinanciadas–, pasa a quedar inédita en parte, y, por tanto, desconocida para el público lector. Desde luego, esta desatención, que ha intentado ser reparada desde hace algunas décadas por algunos estudiosos interesados por su poesía (Díaz de Castro, 1975 y 1996; Anós, 1977; Senabre, 1981; 249-261;

Romo Feito, 1988; Ferrer Solá, 1983; Labordeta y Delgado, 1987; Pérez Lasheras y Saldaña, 1996; VV.AA., 2010), todavía sigue siendo una realidad que conviene ser superada. Y es que, a día de hoy y fuera de su tierra natal, Miguel Labordeta continúa estando en el más absoluto de los olvidos.

La escasa recepción de la poesía de Miguel Labordeta y el desconocimiento de su participación, junto a otros destacados poetas próximos –e igualmente poco conocidos y estudiados todavía– en edad e inquietudes líricas, en la (re)construcción de una poesía española contemporánea cuya altura estética es comparable a su coetánea europea, pueden hacer perder de vista cuál sea ese lugar en ella, cosa que deseamos reivindicar comentando aquí la contribución esencial del poeta aragonés en la consecución de una lírica de altura artística que entroncara con esa modernidad rota por el franquismo en la inmediata posguerra. Ciertamente será difícil hacer una historia completa de la poesía española de posguerra si no se valora en ella el decisivo papel desempeñado por un numeroso grupo vanguardista de autores –Carlos Edmundo de Ory, Francisco Nieva, Carlos de la Rica, Miguel Labordeta, Manuel Álvarez Ortega, Gabino Alejandro Carriedo, José Manuel Caballero Bonald, Antonio Leyva, Gloria Fuertes, Juan Eduardo Cirlot, Ángel Crespo, etc.– sobre quienes no se han realizado aún investigaciones que puedan parangonarse con las realizadas sobre sus coetáneos catalanes del “medio siglo” reunidos en torno a la revista *Laye* (Riera, 1988; Bonet, 1988 y 1994). Los integrantes de este disgregado grupo vanguardista, sin una clara conciencia de generación, no solo colaboraron en las mismas revistas (*El pájaro de paja*, *Deucalión*, *Doña Endrina*, etc.), sino que también les unía su denodado esfuerzo por volver a restituir en la España de la posguerra un tipo moderno de cultura y arte, alejado tanto del discurso de las glorias imperiales como de la inmediatez ideológica. Sin duda, con soluciones personales diferentes y genuinas en la manera de enfocar esos esfuerzos, la lírica de estos autores, pese a las dificultades con que las desarrollaron, originaron una riqueza y una variedad que, todavía escasamente exploradas por la crítica actual, los emparentaba con los afanes artísticos anteriores a la guerra. Creemos que es, en este punto, donde se debe incardinar la importancia de la escritura labordetiana, que nunca cesó en su camino de evolución expresiva.

Tanto es así que la fuerte vinculación de Miguel Labordeta con el internacionalismo estético y con ciertas actitudes de la bohemia

artística le llega desde temprano y por las vías más cercanas: el núcleo surrealista de los hermanos Buñuel o su amistad con Tomás Seral y Casas, vanguardista aragonés mayor en edad que Labordeta, galerista de arte y librero, que ejercía de editor y de maestro del entonces joven poeta (Calvo Carilla, 2010: 11). Esa ligazón con el vanguardismo se perpetúa más allá de su práctica poética, pues fue en él una vía de acción vital: funda una imaginaria *oficina poética internacional* en la que confraternizan poetas españoles, europeos e hispanoamericanos, asiste a las tertulias y *performances* del café Niké o promueve lazos con las generaciones de la posvanguardia nacional e internacional allá por los sesenta (letrismo, experimentación, *happenings*, movimientos culturales *underground*, tanto en literatura y arte, que mantienen viva la rebeldía y radicalidad de la heterodoxia en la que se circunscribe Miguel Labordeta. Sin duda, es esta una circunstancia que permite extender la talla del autor zaragozano más allá de lo local.

## 2. BAJO EL SIGNO SURREALISTA: HETERODOXIAS POÉTICAS DE POSGUERRA

Frente a la ortodoxia política que implanta la dictadura y un arte afín en todas sus expresiones a los ideales de los vencedores, existen otras manifestaciones de una heterodoxia artística que, sin solución de continuidad con la etapa de esplendor cultural anterior a la guerra civil, no se pliega a los criterios mayoritarios de un renovado neorromanticismo cristiano de carácter imprecatorio o de un neoclasicismo amoroso, tendencias mayoritarias de la primera posguerra en cuanto a poesía se refiere. No obstante, delimitar la naturaleza estética de tal heterodoxia no está exenta de ciertos problemas de categorización crítica, especialmente cuando la comprensión del panorama poético español de posguerra se ha organizado a partir de unos marbetes que establecen su distancia con el régimen según su explícito grado de compromiso: *tremendista* y *realismo social* para referirse a una lírica cuya oposición a la poesía franquista adquiere un sentido político; *existencial* para encasillar toda aquella lírica no comprometida políticamente, pero en la que hay una espesa angustia vital inconcreta, debida a las represivas circunstancias de la posguerra. Para resolver esta inexactitud, en acertado criterio de Raquel Medina, conviene afrontar la definición de esas *heterodoxias* artístico-poéticas desde otros criterios como son la percepción y la representación (Medina, 1997: 17). Es decir, mientras la poesía de

cuño realista (también tremendista) de *Espadaña* mantenía para el lenguaje poético una cualidad objetiva para representar la realidad y no ponía en cuestión la relación mimética del lenguaje con sus referencias, de modo semejante a como lo hacía la poesía oficial, otras poéticas marginales proponían precisamente dinamitar esa relación unívoca del lenguaje con la realidad. Así, la práctica expresiva de algunos poetas en la posguerra, bajo un signo estético surrealista que tendía a aglutinar esas heterodoxias, estipulaba que la palabra debía nombrar una realidad total: lo real y lo surreal, para lo que era imprescindible eliminar del lenguaje todo valor de uso social, como instrumento comunicativo común, y abrir la palabra al ámbito de la imaginación. Plantear unos nuevos modos de representación de la realidad disidentes de lo estipulado por el lenguaje social no supone que tales poetas no tuvieran una conciencia social y política; más bien, su rechazo del “orden” que ese lenguaje común establecía y afirmaba podría ser entendido como una forma extrema de compromiso y expresión de una auténtica conciencia social de rechazo a la dictadura. En efecto, como afirma Raquel Medina:

[1]la dificultad encontrada a la hora de adscribir a ciertos poetas al compromiso social se debe, en gran medida, a la generalizada tendencia a confundir “conciencia social” o “compromiso social” con “compromiso político” o “poesía de la referencialidad”. La exclusividad en el empleo del adjetivo “social” o “comprometido” en torno a aquellos poetas que concebían el lenguaje poético bajo el paradigma de la referencialidad, ha hecho que los poetas surrealistas de posguerra hayan sido marginados del terreno del compromiso (Medina, 1997: 18).

Queda de manifiesto, pues, la inercia maniquea de un discurso crítico que tiende a prestigiar (o a “hacer visible”) aquella lírica de posguerra que manifestaba su oposición al *statu quo* a partir de unos criterios de compromiso político explícito, mientras que aparta de la circulación (o a “hacer invisibles”) a aquellos otros poetas y tendencias que manifestaron su disidencia desde una extrema conciencia estética, que, a su vez, resultaba hipercrítica con ciertos valores sociales establecidos y prestigiados –familia, patria, religión, cultura, etc.– El surrealismo, como práctica artística que encara esa expresión total del hombre, propone un tipo de experiencia poética subversiva, fuera de lo común, que libera al lenguaje de sus férreas estructuras racionales: más que la razón es el deseo, que emana del

inconsciente, lo que genera la escritura y su perspectiva alejada de la causalidad impuesta por la lógica. La palabra poética favorece así el descubrimiento y la experiencia de una realidad inédita para el pensamiento racional y su proyección lingüística convencional. De ahí que el surrealismo asuma una ruptura con las pautas de percepción y expresión a todos los niveles: es frecuente una distorsión sintáctica oracional como reflejo de esa fractura con la organización lógica, así como la presencia de metáforas en la que se resuelven los contrarios y de otras vías de revelación mediante poderosas imágenes verbales que inciden en un particular carácter visionario (o totalizador) de la realidad.<sup>1</sup>

Desde luego, la visión alucinada y desbordada de los objetos y los procesos que emanan de una realidad así percibida se concreta en un tipo de escritura que potencia el valor de la imagen por su valor sintético, siendo la propia visión escindida del sujeto una de las imágenes más recurrentes e importantes del surrealismo. La intensa paridad entre el individuo y el objeto producida a lo largo de la modernidad artística plantea la necesidad de una autoexploración del sujeto de radicales consecuencias en el arte y en la filosofía mediante unos novedosos modos de percepción que esclarezcan esas nuevas relaciones del yo en el mundo. La consecuencia inmediata es la aparición de una dicotomía simbólica entre una realidad rechazada (o *infierno*) y otra realidad deseada (o *paraíso*), que se exagera en la poesía surrealista de posguerra por las evidentes circunstancias vitales de los autores españoles y que, sin duda, puede tener también una interpretación política. Esta escisión del yo contribuye a un tipo problemático de autopercepción que, mediante juegos verbales de incesantes desdoblamientos, convierten al yo-sujeto en un objeto observado: el resultado es una imagen mutilada o deformada del sujeto según un proceso de autoironía.<sup>2</sup> Esta necesidad de conocer y

<sup>1</sup> Para ejemplificar lo que decimos puede servir, entre otros muchos el fragmento siguiente del poema “Breve experiencia del soldado”, de *Transeúnte central* (1950): “[...] Yo soy ya mí mismo. / Torno a las remotas moradas del diluvio. / Convivo con mis antepasados. / El universo es una burbuja rota / una gruta que mana descendente / la maravillosa melancolía sin sentido. / Lentamente digo adiós a tanta fantasía / y resignadamente adopto una postura burguesa / para acabar confortablemente / como humilde gusanito filósofo / inventor de piedades” (Labordeta, 2010: 83, vv. 95-105).

<sup>2</sup> Sirva, entre otros, para ejemplificar este aspecto de la búsqueda de la identidad, el siguiente fragmento de “Retrospectivo existente”, de *Violento idílico* (1949): “Me registro los bolsillos desiertos / para saber dónde fueron aquellos sueños. / Invado



representar la propia identidad lleva a muchos poetas a crear una serie de desdoblamientos en segundas y terceras personas con los que se entra en diálogo para resolver el carácter contradictorio o múltiple del sujeto. En el caso de Miguel Labordeta, la creación de máscaras (o de personajes ficticios) en primera persona –el propio Miguel– o en tercera –Mr. Brown, Julián Martínez, Valdemar Gris, Profesor Osiris, el buzo, el astrónomo, etc.– responde a lo anteriormente comentado. Otra cosa era la animadversión que la poesía oficial mostraba por una tendencia que, para los intelectuales del régimen, representaba una imagen ligada al ámbito cultural de la República, lo que era rechazado claramente por los vencedores. En ese rechazo no hay que olvidar tampoco la vinculación al movimiento surrealista del exiliado Alberti o de Neruda, pues el surrealismo se asimilaba a una de las expresiones artísticas del comunismo. Y, no obstante, incluso los poetas no oficialistas, contrarios al franquismo, desconfiarían progresivamente del surrealismo por diversos motivos.

En un primer momento, nada más acabar la contienda, frente al nuevo régimen coinciden con los neorrománticos y los tremendistas cuantos se sienten fieles a una vanguardia interrumpida, ya que todos comparten una misma marginación resuelta en grandes dosis de compromiso político. No en vano, muchos primeros libros, los de Luis Rosales (*La casa encendida*), José Luis Hidalgo (*Raíz*), Manuel Álvarez Ortega (*Marea de silencio*) o Gabriel Celaya (*La soledad cerrada*) mantienen un universo irracionalista muy próximo al surrealismo. Se trata de una serie de autores rehumanizadores que optarían más tarde por un tipo de poesía –especialmente llamativo será el caso de Gabriel Celaya– comprometida con la historia y la sociedad a través de una expresión lírica más racional. A medida que esa opción realista se vaya definiendo en el panorama como auténtica alternativa al *garcilasismo*, los poetas surrealistas irán quedando poco a poco al margen de una pugna estética de la que ya no forman parte. Desde luego, algunos continuaron escribiendo hasta que se produce su redescubrimiento allá a mediados de los años sesenta; fueron un grupo recalcitrante de autores que apenas tuvieron influencia en el panorama lírico español de mediados de siglo y con un estrechísimo cauce de difusión. Entre ellos estaba Miguel Labordeta.

---

las estancias vacías / para recoger mis palabras tan lejanamente idas. / Saqueo aparadores antiguos, / viejos zapatos, amarillentas fotografías tiernas, / estilográficas desusadas y textos desgajados del Bachillerato, / pero nadie me dice quién fui yo” (Labordeta, 2010: 145, vv. 1-8).

Ese momento inicial en que el realismo social parece estar en un estado embrionario, etapa de coincidencia con numerosas tendencias, era, sin duda, el más permeable para los poetas surrealistas, pero pronto pasó su tiempo: la revista valenciana *Verbo*, al dedicar su número 23-25 al surrealismo en 1952, parecía levantar acta de ese primer período, que iba de 1945 a 1952. En la nómina de poetas surrealistas que incluye esta revista, a parte del olvido de José Luis Hidalgo, figura Miguel Labordeta, aunque su adscripción al surrealismo parece matizada por el propio poeta en la nota que antecede a la selección de sus poemas. El surrealismo, residuo artístico incómodo (por sus connotaciones políticas) y, a la vez anacrónico para buena parte de la crítica, ya no podía competir con el realismo, tendencia preparada estéticamente para comunicar a “la inmensa mayoría” lo que era civilmente necesario. Como hemos afirmado, la poesía de Miguel Labordeta intentó conjugar en sus versos, desde sus inicios, una forma vanguardista –como avanzada forma de escritura– con una actitud comprometida (o humana) próxima a la planteada por el realismo, que será más visible después de 1950, pero su resultado no coincidía tampoco con la norma realista.

Precisamente es a partir de 1950 cuando cristaliza en el panorama lírico español el realismo como corriente hegemónica que iba fraguándose desde 1947, y cuando la presencia de Labordeta alcanza (no sin problemas con la censura) en ese panorama su cima, aunque, paradójicamente, fracasará en su intento de seguir publicando sus escritos en años sucesivos: así, el siguiente volumen, pensado por su autor como *Los nueve en punto* (editado luego con el título de *Epilírica*), aunque terminado hacia 1951 y de tono más social que los anteriores, saldrá en 1961, una década después de ser compuesto. A partir de 1950, el poeta solo puede publicar sus textos de un modo disperso en numerosas revistas y se esfuerza por fijar una posición teórica que entra en discusión con las predominantes: esas son las pruebas del desplazamiento estético que en el campo literario español acontecía a favor de una hegemonía del realismo. Se iba produciendo así el desvío del poeta en ese terreno extraterritorial ya comentado, mientras otros coetáneos certificaban su pleno ascenso al parnaso, consolidados por el estamento crítico y la presencia editorial.

En ese panorama que le ignoraba, Miguel Labordeta publica un artículo-manifiesto, “Poesía revolucionaria”, en el penúltimo número de *Espadaña* (47), revista que se hallaba entonces en plena polémica interna; y escribe también un “Segundo manifiesto (ópico) jounakos”,

que intenta publicar hacia 1952 o 1953, si bien queda inédito por razones de censura. En ambos textos teóricos el poeta aragonés esboza un pensamiento poético que suscita una aparente proximidad al realismo, como han visto algunos de sus críticos más eminentes, pero no dejan de estar escritos desde un asumido posicionamiento personal que sabe que escapa a los planteamientos comunes de la poética social.

“Poesía revolucionaria” entra en diálogo con las opiniones expresadas por Eugenio de Nora, en el número 46 de *Espadaña* (bajo el pseudónimo de Juan Martínez), que representaban una contestación al editorial del número anterior, titulado sintomáticamente “A la inmensa mayoría”, dentro del debate interno de futuro y pugna de opiniones estéticas en el que la revista se inserta. De Nora exigía en su escrito un mayor rigor selectivo para una lírica, ya plenamente social, en la que detectaba composiciones de baja calidad. El número siguiente de *Espadaña*, el 47, canalizó numerosas respuestas a esa carta de Juan Martínez (Eugenio de Nora), entre otras, la enviada por Miguel Labordeta. El calificativo “revolucionaria” dio pie a interpretaciones diversas, que su autor tuvo luego que matizar en un escrito posterior: José Luis Cano vinculó las declaraciones del aragonés con la defensa del carácter comunicativo que propugnaba la poesía social en su artículo “Poesía y polémica” (*Correo Literario*, núm. 16, enero de 1951), a lo que respondía Labordeta con “Ni poesía pura ni poesía popular” (*Correo Literario*, núm. 20, marzo de 1951). Aquí Labordeta rechaza su adscripción a las tesis de Juan Martínez y matiza el ambiguo término: “revolucionaria” no tiene que ver con el sentido de una implicación política, esto es, con la transformación del orden social, sino con el sentido *profético* de la poesía y la misión de “conductor del pueblo” –guía espiritual, sacerdote, profeta– que tiene el poeta, que va más allá de la solidaridad de este con los humildes o los explotados de la clase proletaria. Es decir, Miguel Labordeta se dirige al hombre histórico de su época, como luego hará Aleixandre en “Algunos caracteres de la nueva poesía española” (1955), para hablar de lo esencial humano en el contexto terrible de entreguerras.

Del mismo modo, pero con un estilo más irónico, combativo y vanguardista, en “Segundo manifiesto...” el *canto* del poeta expresa la contradicción existencial en que la vida consiste. Se trata de una rebelión contra el sinsentido de la vida, pero de un modo abstracto, universal y no como lucha social. Así pues, el sentido de ese canto es, en primer lugar, un humanismo, y, en último término, la purificación

del poeta que, mediante la poesía, consigue una fusión panteísta (o solidaridad cósmica) con el universo, “estado de conciencia amorosa hacia el mundo...” resuelta en fraternidad universal.<sup>3</sup> De ahí que la poesía será “proféticamente acusadora” contra cuantas situaciones impidan al hombre ser verdaderamente consciente, verdadero hombre. Nada que ver, pues, esa imagen de poeta cósmico con esa otra del poeta-proletario que promovía la poesía social. En este segundo escrito, y en otros muchos poemas de *Transeúnte central* y de *Epilírica*, es fácilmente observable la presencia de ideas procedentes del Romanticismo y de la mística oriental, especialmente el taoísmo – a la que tan aficionado era el autor–, en consonancia con otros autores de escritura críptica como Juan E. Cirlot. Para Miguel Labordeta, según expresa en su nota para *Epilírica*,

Poesía es Reconocimiento. Camino del corazón-mente en su vuelo nocturno de amor y de ira sobre las aguas profundas del ser incomprensible. [...]”. “Creo que la inspiración es tan solo una exteriorización espasmódica de una lenta y laboriosa concentración de las fuerzas mentales inconscientes; este relámpago creador puede dar, lo mismo, un santo, un sabio, un artista, un genio de la acción; aunque en diferentes planos, todos ellos dan fe de un reconocimiento en las tinieblas milagrosas: única temperatura de perfección posible (Alonso, 1983: 12, III).

*Reconocimiento* que conlleva un esfuerzo por comprender “el ser incomprensible”; es este un momento de conciencia activo, amoroso que, ante su imposibilidad de comprender, sufre y siente un dolor que se transforma en frustración o ira; en este primer nivel se hallan, en síntesis, los tres tonos sentimentales que se pueden observar de la lírica labordetiana: frustración, amor, ira (Romo, 1988: 55). Ese momento de la inspiración sucede así a una previa acumulación de fuerzas mentales en el inconsciente del poeta que permite a aquellas exteriorizarse: se trata de una especie de *inconsciente colectivo* (en

<sup>3</sup> Esta inclinación por el panteísmo cósmico le llega por influencia de la (antigua) visión fraylusiana, y también por su conocimiento de autores cuyos libros figuran en su biblioteca: Freud (vol. IV, V, VIII, X y XVI de las *Obras Completas* en edición de la Biblioteca Nueva de Madrid, 1932-34), Jung, H. G. Wells o R. Rolland. Ciertamente el sincretismo contaba con antecedentes en poetas modernistas, conocidos por Labordeta, y su atracción por las ciencias ocultas, el Platonismo y las teorías orientales (Romo, 1988: 55).

términos de Jung, al que también leyó el poeta aragonés) que conecta con el “alma del universo” a la que se reintegra.

En suma, la peculiar proposición de una “poesía profética acusadora” no solo aspira a purificar al poeta, sino a erigirlo en testigo de esa necesidad para los demás, en un guía de esa patria esencial que les conduzca a ella, después de superar la alienación que la civilización impone a sus individuos. Estas singulares ideas de Miguel Labordeta traslucen su filiación al frente de un combate poético de naturaleza social, en paralelo al afán concienciador de clase que el marxismo y la poesía social pretendía insuflar al proletariado-lector, pero desde unos presupuestos bien distintos. Aunque Miguel Labordeta y los poetas sociales pudieran coincidir en ciertas formas de testimonio y denuncia, el signo de liberación que ofrecía uno y otros era bastante diferente, lo que no obsta que el “profetismo” de Labordeta presuponga un insólito tipo de conciencia social que, sin adscripción política alguna, le acercaba a los presupuestos de una poesía comunicativa, pero cuyo mensaje no renunciaba a lo irracional en su forma.

### 3. TRAYECTORIA POÉTICA DE MIGUEL LABORDETA: DEL “SURREALISMO REALISTA” A LA METALÍRICA

La crítica ha venido considerando, casi como un axioma inamovible, que la obra poética de Miguel Labordeta puede dividirse en dos etapas estéticas separadas por la publicación de *Epilírica* (1961), libro que parece cerrar una primera época caracterizada por un surrealismo de dimensiones sociales, a la que sigue otra etapa de creación basada en un carácter menos discursivo y más visual. Precisamente el propio autor llega a publicar una antología que, titulada significativamente *Punto y aparte* (Madrid, El Bardo, 1967), se realiza con la intención de recapitular todo ese primer período, con una clara finalidad de ir a otra cosa y comenzar una perspectiva poética más experimental, que quedaría inédita. Cuando sale a la luz, semanas antes de morir el poeta, el volumen titulado *Los Soliloquios* (Javalambre, col. Fuendetodos, 1969) se comprueba que Miguel Labordeta llevaba tiempo transitando un camino nuevo de expresión poética, más bien metapoética (o en términos labordetianos, de una *metalírica*), construida sobre una base textual espacial, hasta entonces trabajada en algunos poemas inéditos y esbozada en unos pocos textos

publicados. Ambos extremos estilísticos constituyen la trayectoria poética de Miguel Labordeta.

Precisamente el conocimiento de ese amplio conjunto de textos anteriores a *Sumido 25* (1948), que no llegó a formar parte de sus libros publicados a mediados de los años cincuenta –inéditos, bocetos y variantes de los canónicos–, aparecido en 1983 en los tres volúmenes que componen sus *Obras Completas* elaborados por Clemente Alonso, aunque con unos criterios de agrupación y ordenación más que discutidos por Díaz de Castro (1984: 65-71), permite matizar esa opinión y poner de relieve que, en la evolución de Miguel Labordeta, más que de dos etapas expresivas distintas, habría que hablar de dos modos simultáneos de escritura, superpuestos, hasta que es abandonado uno de ellos, el que había predominado en sus primeras entregas y que concluye con el fallido *Los nueve en punto*, cuya fecha de composición es, ya se ha dicho, de 1951. Parece claro que la escritura de un tipo de poesía experimental, que señala a su representación gráfica en el texto, reflejo de ese nuevo estadio lírico denominado *Metalírica* por el propio poeta, entronca con una práctica lírica anterior incluso a *Sumido 25*, si bien realizada entonces como una posibilidad expresiva del poeta vanguardista que siempre fue Labordeta, pues nunca abandonó del todo esa veta experimental que corría paralela y escondida a ese otro modo comprometido de su poesía más conocida. Así pues, en su poesía parece conjugarse una vertiente experimental, la que menos se usa en sus textos publicados en vida, salvo en algunos sueltos para ciertas revistas, y otra de sesgo irracionalista y muy crítico con el presente histórico, que emparenta a Miguel Labordeta, no sin distancias y muchas particularidades, a la poesía social coetánea.

Coexistiendo con las tendencias establecidas en el panorama lírico de la inmediata posguerra (el aséptico neoclasicismo –amoroso y sacro– de *Garcilaso* y la poesía meditativa, religiosa e intrahistórica de *Escorial* y *Espadaña*– con desbordamientos tremendistas y existenciales), la poesía de Miguel Labordeta se sitúa junto a la de sus coetáneos vanguardistas y, aunque mantiene una evidente distancia expresiva con las tendencias dominantes, no por ello debe verse desgajada de los estímulos creativos comunes, con los que entroncan sus libros. Esta obra mantiene, así, una fuerte ligazón con la corriente artística central de su época que asume una rehumanización del arte en nuestras letras desde los años treinta. Como se sabe, el proceso estético de esa rehumanización recorre un abanico cambiante de

poéticas que van desde la propuesta de una *impureza* poética prebélica (contraria a la poesía *pura* de los años veinte) a las más urgentes y combativas políticamente, ya en los años de la contienda civil, para adquirir un tono de imprecación religiosa y de desarraigo existencial (germen también de lo social) durante los años cuarenta, en manifiesta oposición a la lírica oficial auspiciada por el franquismo (García de la Concha, 1992). En esta corriente general se plantea una renovada orientación romántica que si, en sus inicios, allá por la década de los treinta, se opone a las vertientes purista y vanguardista –consideradas como estéticas “deshumanizadas” en términos orteguianos–, no tardará en incorporar a su poética, tras la contienda civil española, las experiencias líricas vinculadas al surrealismo y a otros movimientos de vanguardia. El neorromanticismo de *Espadaña* propio de los poetas “desarraigados” y el surrealismo que desarrollan los postistas entre otros, serían términos estéticos de una misma voluntad artística de compromiso con lo humano, pero expresadas por lenguajes antitéticos.

Por otro lado, la obra labordetiana mantiene una evolución expresiva que parte de lo existencial –denominador común expresivo en toda su poética– y de lo surrealista, en *Sumido 25* (1948) y *Violento idílico* (1949), para llegar a un cierto realismo *sui generis* en *Transeúnte central* (1950) y *Epilírica* (1961), y culminar en la poética visual de *Los soliloquios* (1969) y *Autopía* (1972), acorde con los cauces experimentales de la neovanguardia de los sesenta. La lírica de Miguel Labordeta responde, pues, a la libre imaginación de su autor, lo que le confiere una significativa singularidad en relación con la poesía de su generación: más que unido generacionalmente a un grupo de poetas, Labordeta es un creador solitario cuya escritura responde a unos personales impulsos simbólicos.

De todas las corrientes de su época, su poesía se halla más cercana al postismo, cuyo programa poético conoce de primera mano, pues le une con Carlos E. de Ory una estrecha amistad forjada en su estancia madrileña, alimentada epistolarmente durante años; aunque también se puede percibir en sus primeros libros una proximidad al expresionismo y al existencialismo (que aparece en *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso) y hasta al tremendismo de Victoriano Crémer. Básicamente la suma de estos tres aspectos estéticos (postismo, expresionismo y existencialismo) conformarían las diversas caras del prisma de su excepcionalidad lírica. Y todos ellos, sin embargo, parecen ser ramificaciones (o gradaciones) de un mismo tronco expresivo irracional, de estirpe romántica, enfrentado a otras poéticas

de posguerra que, como la realista, lograron finalmente imponer una dominancia que ocultaba esas otras líneas neovanguardistas (Carnero, 1989: 338). En ellas figuran un elenco variado de poetas: los del 27 no exiliados (como V. Aleixandre), o algunos del 36 (César González-Ruano o Luis Rosales), y los de promociones posteriores a la Guerra Civil (Juan E. Cirlot, Julio Garcés, Manuel Segalá, Carlos E. de Ory, Camilo José Cela o José Luis Hidalgo, entre otros). Por así decirlo el surrealismo (o vanguardismo) inclusivo de Miguel Labordeta es capaz de convivir con el existencialismo y hasta paradójicamente con ciertos efectos realistas de su escritura;<sup>4</sup> o dicho en otras palabras, la poesía de Labordeta concilia de un modo particular una visión delirante del mundo y unas referencias sociales que confirman ese peculiar “surrealismo realista”, en acertada expresión de Guillermo Carnero (1989: 346; García de la Concha, 1992: 746-763).

Básicamente los poetas neovanguardistas de posguerra, entre los que puede considerarse Miguel Labordeta, enlazan con la producción surrealista de preguerra, especialmente por la poderosa influencia de varios libros esenciales de los poetas del 27; se trata de *Poeta en Nueva York*, de Lorca; *Sobre los ángeles*, de Alberti; *Pasión de la tierra*, de Aleixandre; *Un río, un amor*, de Cernuda. A ellos se añade la fuerza expresiva del Neruda de *Tercera residencia* y el vanguardismo solidario de César Vallejo. No obstante, no se produce una mera reposición del surrealismo anterior, sino que en el amplio conjunto de los jóvenes poetas seducidos por la vanguardia histórica se produce una evolución que afecta a las cuestiones teóricas y al afán personal por hallar un proyecto artístico así como unas técnicas y un estilo que mostraran una experiencia superadora del maniqueísmo poético en que se encontraba la lírica española de posguerra. Ello, pese al ámbito recluso y marginal en que se dio, supuso en algunos casos una efectiva conciencia de incorporación a un proyecto artístico de calado europeo. El surrealismo español de posguerra adquiere así unos rasgos distintivos que, dada su particular circunstancia histórico-política, explican el uso de un humor recalcitrante, soez y grotesco

<sup>4</sup> Esto es perceptible, entre otros textos, en el poema “Concierto 1980”, de *Sumido 25* (1948): “Oprimidos trolebuses por las riberas / de miles de entreabiertas ventanas / en mangas de camisa manchadas de sangre / van degollando inocentes paquidermos / enterrándolos con disimulo / en el lugar que ocuparon antaño / ilustres estatuas de carniceros. / ¿Si el idilio tierno de abril / ha de ser baba de canguro / inundado con ronquedad / de océano desenamorado? [...]” (Labordeta, 2010: 120-121, vv. 1-11).



que deriva de la reivindicación de lo excesivamente cotidiano (Medina, 1997: 36).<sup>5</sup>

Ciertamente esta adscripción a la corriente surrealista no está exenta de problemas, pues el propio autor fue el primero en no atribuirse nunca esta etiqueta o, incluso, en manifestar un alejamiento de sus tópicas consideraciones, como ya se ha dicho para su “Poesía revolucionaria”.<sup>6</sup> Pero lo cierto es que su escritura fue considerada por la crítica coetánea dentro de la órbita vanguardista, pues las reseñas realizadas sobre sus obras en *Espadaña* siempre aludían a su carácter surrealista, motivo por el que el poeta vio reducida su presencia en el panorama de su época. Sin duda, las manifestaciones de la neovanguardia no fueron bien acogidas por ninguna de las tendencias en que se polarizaba la poesía española de la posguerra durante las décadas de los cuarenta y cincuenta; y ello a pesar de que la poesía de Miguel Labordeta contuviera un evidente compromiso ideológico contra el franquismo y se acercara a candentes cuestiones sociales en muchas de sus composiciones que le aproximaban también a esa poética de *conciencia social* que Celaya le conminaba a seguir.<sup>7</sup> No obstante, ese paso ya se había dado, pues de haber podido publicar

<sup>5</sup> Véase, en este sentido, el fragmento siguiente del poema “Vocación de protesta”, de *Transeúnte central* (1950): “[...] En los torrentes inmersos / del levísimo minuto eterno / hierve en aniquilamiento furioso / la ceguedad de los metales / y las desapariciones / de los bellísimos labios heridos. / Pero yo te miro fijamente / en la lejanía de los irritados besos lacios / tan sólo / como yo puedo mirarte / ¡castigador de aventuras falaces! / ¡te dejo tus idilios de fiebre y baba sosa / Anciano sentimental de las penumbras! / Te devuelvo tus roedores siniestros, tus largas dinastías de orugas-nubes y simpáticos gorilas” (Labordeta, 2010: 71-72, vv. 28-43).

<sup>6</sup> Esta disensión con el núcleo surrealista se muestra en el texto-manifiesto titulado “Poesía revolucionaria”, de 1950, publicado en el núm. 47 de *Espadaña*. El artículo provocó cierta polémica en su época, coincidiendo con la publicación de *Transeúnte central*, libro cuyo extremo expresivo se halla más cerca de la conciencia social que de la estética surrealista. En “Poesía revolucionaria”, Labordeta afirma sintomáticamente en la línea de *Transeúnte central*: “Atrás los artificios aconsonantados y vacíos, o las inconsistencias surrealistas por otro lado; esto ya no nos basta.” (Ibáñez Izquierdo, 2004: 98).

<sup>7</sup> La persistente opinión de Gabriel Celaya, con quien Labordeta mantenía una excelente amistad, influyó en el cambio de rumbo del zaragozano. Especialmente significativo es el poema dedicado a Labordeta de su libro *Las cartas boca arriba* (1951), texto que, aun partiendo de un profundo afecto por el aragonés, evidencia los reproches del poeta vasco a una poética en la que se echaba en falta un hermanamiento con el pueblo, como Celaya hacía en ese momento, tras dar carpetazo a su etapa anterior.

en 1951 su nuevo libro (*Los nueve en punto*), textos de una denuncia abrumadora, se habría comprobado el giro expresivo de una poética labordetiana más cercana a los problemas sociales.

### BIBLIOGRAFÍA

- Anós, Mariano (ed.) (1977), *Miguel Labordeta: un poeta en la posguerra*, Zaragoza, Alcrudo editor.
- Bonet, Laureano (1988), *La revista Laye: estudio y antología*, Barcelona, Edicions 62.
- (1994) *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Barcelona, Edicions 62.
- Bourdieu, Pierre (2002), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Carnero, Guillermo (1989), “Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía en español de la alta posguerra”, *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, pp. 337-362.
- Crespo Massieu, Antonio (2007), “La poesía y los márgenes”, *Viento Sur*, 91, pp. 68-69.
- Díaz de Castro, Francisco J. (1975), *La poesía de Miguel Labordeta* (Tesis doctoral), Valencia, Universidad de Valencia.
- (1984), “La poesía de Miguel Labordeta”, *Caligrama. Revista insular de Filología*, Palma de Mallorca, I, 1, pp. 65-71.
- (1996), “El vanguardismo comprometido de Miguel Labordeta”, *Ínsula*, 592, pp. 28-31.
- Ferrer Solá, Jesús (1983), *La poesía metafísica de Miguel Labordeta*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- García de la Concha, Víctor (1992), “Miguel Labordeta: un surrealismo realista”, *La poesía española de 1935 a 1975*, II, Madrid, Cátedra, pp. 746-763.
- Ibáñez Izquierdo, Antonio (2004), *Miguel Labordeta: poeta violento idílico, 1921-1969*, Zaragoza, Ibercaja.
- Labordeta Subías, Miguel (1972a), *Autopía*, ed. Rosendo Tello, Barcelona, El Bardo.
- (1972b), *Obras completas de Miguel Labordeta*, ed. Rosendo Tello, Zaragoza, Javalambre, Fuendetodos.

- (1975), *La escasa merienda de los tigres y otros poemas*, ed. Pedro Vergés, Barcelona, Barral, Ocnos.
- (1981), *Epilírica (Los nueve en punto)*, ed. Alonso Crespo, Clemente, Barcelona, Lumen.
- (1983a), *Metalírica*, ed. Antonio Fernández Molina, en Barcelona, Hiperión.
- (1983b), *Obra Completa*, 3 vols., ed. Clemente Alonso Crespo, Barcelona, El Bardo.
- (1994), *Donde perece un dios estremecido* (Antología), eds. Pérez Lasheras, Antonio y Alfredo Saldaña, Zaragoza, Mira Editores.
- (2010), *Transeúnte central y otros poemas*, ed. José Luis Calvo Carilla, Madrid, Marenostrum.
- Labordeta, José Antonio y Javier Delgado (1987), *Recuerdo de Miguel Labordeta*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza.
- Medina, Raquel (1997), *El surrealismo en la poesía de posguerra (1939-1950)*. Ory, Cirlot, Labordeta y Cela, Madrid, Visor.
- Pérez Lasheras, Antonio y Alfredo Saldaña (eds.) (1996), *Hacia lo alto del faro. Actas del Congreso Sumido-25. Homenaje a Miguel Labordeta*, *Studium. Revista de Humanidades*, 2, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Riera, Carme (1988), *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama
- Romo Feito, Fernando (1988), *Miguel Labordeta: una lectura global*, Zaragoza, Prensas Universitarias.
- Senabre, Ricardo (1981), “Francotiradores: Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory y el Grupo *Cántico*”, en Francisco Rico (ed.), *Historia Crítica de la Literatura Española* (vol. VIII), Barcelona, Grijalbo, pp. 249-261.
- Steiner, George (2000), *Extraterritorial*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- VV.AA. (2010), *Turia (Homenaje a Miguel Labordeta)*, 96, Teruel.