

El tesoro textual del poeta: horizontes y perspectivas de edición¹

Javier Blasco
Universidad de Valladolid

*Largos versos escribo con mi pluma de ave.
Llueve en la lejanía. Dieron las once en punto en la vieja oficina.
En la esquina de enfrente llora un recién nacido.
(...)
Todo se ha vuelto claro. Nada tiene importancia.
Mi apellido no existe, pues todo fue quimera.*

Agradezco la invitación a José Luis Calvo que me ha permitido acercarme desde una perspectiva nueva la poesía de Miguel Labordeta. Soy lector de la misma desde antiguo, pues en mi primer año de estudiante, en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, el recuerdo de Miguel Labordeta era muy reciente y, siempre, muy cálido. Por aquellos años leí por primera vez a Labordeta, de quien ya había oído hablar con antelación a la profesora Sénder y a Rosendo Tello en las aulas del Instituto Goya. Recuerdo que, bajo tales influencias, la palabra de Miguel Labordeta me afectó y me causó notable perplejidad. Fue una lectura apresurada y con escasos bagajes interpretativos. Por eso, teniendo en cuenta que eran años de descubrimientos (literarios, ideológicos, vitales) y de deslumbres. Y nuevas incitaciones vinieron a ocupar mi curiosidad y atención.

Quiero decir con lo anterior que no esperen de mí, sobre la poesía nuestro ilustre paisano, la luz o las propuestas de exégesis que presumibles en un especialista, y sí la admiración por la magnífica síntesis de surrealismo, postismo, expresionismo, etc.², que, bajo la

¹ En la persona de doña Matilde Cantín Luna agradezco a la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza todas las facilidades que se me han ofrecido para consultar los papeles del archivo de Miguel Labordeta, alguno de los cuales reproduzco en estas páginas como objeto de estudio.

² Me limitaré a confirmar, con mi lectura, lo establecido por la crítica más solvente en la bibliografía del aragonés. Ángel Crespo [1996: 68] afirma claramente que "Labordeta fue ante todo un poeta expresionista", emparentando su expresionismo (ya que no hay antecedentes españoles de tal tendencia) al genuino expresionismo alemán, originado en una crisis orientada al nihilismo (que tanto cuadra en Labordeta) y considerada como una "constructiva inquietud mental".

advocación de Goya y de Buñuel, supo encarnar la palabra de Labordeta, haciendo gala de una personalidad muy enérgica que la singulariza y la distingue de todo lo que se está haciendo en aquel momento. En cualquiera de los casos, no quiero dejar de elogiar (por lo que tiene de compromiso poético que todas las época deberían renovar) la apuesta de Labordeta por una "Poesía revolucionaria", contraria a esa "poesía 'subvencionada', excelentemente mediocre, de un blando tono nostálgico y artificiosamente perfecta (insoportablemente perfecta), está absolutamente estancada y ya nos comienza a corroer su putrefacción"; o la valentía de un ideario que reclama "una poesía revolucionaria" cuyas señas de identidad sean el "desparpajo, la desvergüenza santa, la rabia y amor y asco" además de "esperanza"; o, finalmente, su propuesta de una poesía de los "juegos" vanguardistas, de la sentimentalidad de lo popular y de cualquier forma de academicismo [Labordeta: 1978, 1008].

Hecha esta declaración, paso a exponer, a modo de sumario, el contenido de mi intervención. Lo que pretendo es examinar con ustedes cómo trabajaba Miguel Labordeta, a partir del sustento teórico-crítico que nos proporciona la genética textual.

Me interesa, desde luego, la hermenéutica y gran parte de mi trabajo de investigación discurre en territorios que tiene que ver, sobre todo, con la exégesis. No obstante, la dedicación durante décadas al estudio de la obra de Juan Ramón Jiménez, me situó en un lugar de privilegio para apreciar el valor y significado de un "corpus" de análisis compuesto en una parte muy importante por materiales de archivo que nunca antes habían visto la luz o que constituían (borradores y bocetos) el origen de obras singulares de la historia literaria española. Me refiero, por citar un solo ejemplo a los múltiples manuscritos de los poemas que conformaban *Dios deseado y deseante*, que, escondiendo muchos secretos imposibles de recoger en la edición impresa, ofrecían un campo de análisis muy interesante para el estudio e interpretación de un autor dado.

Acertadamente y en una línea cercana a la de Ángel Crespo, Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña [1994: 43] creen que el surrealismo de Labordeta está "de tal modo impregnado hasta la médula de elementos expresionistas que, en numerosas ocasiones, permiten hablar mejor de un expresionismo poético con tintes surrealistas". Esto es así, ciertamente, sobre todo si consideramos como hacen los autores que a estos dos ejes –el surrealista y el expresionista– hay que añadir otros elementos contextuales que nos permiten matizar lo señalado: el postismo en relación a *Sumido 25* [Víctor García de la Concha: 1987, 754]; el simbolismo en *Transeúnte central* [Pilar Gómez Bedate: 1990, 165]. Para las etapas que recorre la poesía de Labordeta, véase Fernando Romo [1988].

A los materiales de los varios archivos de Juan Ramón me enfrenté durante años con las armas que conocíamos y con el ejemplo de maestros como Gullón o Sánchez Romeralo. Sin embargo –y ello fue un error común en el que todos, maestros y discípulos caímos–, al enfrentarnos con estos materiales, lo hicimos con criterios de la crítica textual, dando lugar a ediciones que desde la perspectiva actual no merecen otra calificación que la de fallidas. Me estoy refiriendo a ediciones como *La realidad invisible*, a cargo de Sánchez Romeralo, como las de *Libros inéditos de poesías*, de Francisco Garfias, o como mi edición de *Alerta*.

El nacimiento, como disciplina específica y autónoma, de la crítica genética o genética textual³, con la apertura de un espacio para el debate académico y el establecimiento de una metodología adaptada a los materiales que uno puede encontrarse en los archivos de un autor moderno o contemporáneo, nos obligó a Teresa Gómez Trueba y a mí mismo a revisar todos los planteamientos que sirvieron de base para nuestra edición de la *Obra Poética* del moguerense [Blasco-Trueba: 2005]⁴. Fruto de esta revisión es el proyecto "Reconstrucción de los libros de poesía de Juan Ramón Jiménez (que quedaron inéditos a la muerte del poeta) a partir de los documentos de sus archivos" que yo puse en marcha, y que hoy continúa en mejores manos que las mías, bajo la dirección de Teresa Gómez Trueba. En el marco de este proyecto, a partir de la metodología de la crítica genética, hemos planteado (desde el conocimiento que se deriva de más 30 años de trabajo continuado sobre los materiales de archivos como el de Juan Ramón) una reflexión rigurosa sobre los protocolos de actuación que demandan los materiales que conforman el archivo del poeta de Moguer; protocolo que hemos contrastado con materiales de otros archivos, por ejemplo el de Claudio Rodríguez o el de Francisco Pino. Como resultado de todo ello, hoy podemos presumir de un corpus de doctrina (teórica y práctica) que se desgrana en títulos importantes como los de Juan Varo [2011], Francisco Silvera [2011]; Teresa Gómez

³ Se trata de una disciplina reciente: Antes del siglo XVIII, no era normal que se conservasen los materiales del archivo de un escritor, una vez que los borradores habían desembocado en la copia en limpio que iría a la imprenta. Bocetos, listados, giuiones, notas de documentación, borradores, etc. eran condenados al cesto de los papeles, una vez que la copia para la imprenta quedaba fijada y lista para pasar a letras de molde. Sin embargo, en los tres últimos siglos a estos materiales se les empieza a conferir un gran valor, primero, económico (y esto tiene que ver con el fetichismo que rodea a todo lo que ha tocado el "artista") y, luego, crítico. El nacimiento de la crítica genética tiene entre sus hitos más significativos los dos Coloquios de Cluny sobre « Linguistique et Littérature », en 1968 y 1970, así como la creación dentro del CNRS del "Centre d'analyse des Manuscrits Modernes" a principios de los años 70 y su posterior constitución, en los años 80, del "Institut des Textes et Manuscrits Modernes", ITEM.

⁴ Revista: <http://www.revuerectoverso.com/>

Trueba [2011]; Carlos León Liqueste [2010]; y, para concluir, con un título mío, como es *Poética de la escritura* [2011]. Todos estos estudios giran, como digo, en torno a un problema, que en esencia es el mismo que planteaba Genette [1989: 12] en el prólogo de *Palimpsestos*:

¿Hasta qué punto es lícita la edición de una serie de materiales que quedaron inéditos a la muerte del autor, respecto a los cuales no sabemos si el autor, finalmente, se hubiera decidido a publicar, y, en caso de respuesta afirmativa a lo anterior, ignoramos cómo él hubiera procedido?

Este es el problema: ¿qué hacer con los materiales que conforman el archivo de un poeta? ¿Cómo proceder para su edición y estudio? ¿En qué autoridad –planteaba yo la cuestión en otro lugar– podrá apoyarse el editor moderno para dar a la estampa con el nombre de un autor (que ya no tiene la oportunidad de oponerse o de discrepar) toda una serie de ante-textos (...) que nunca alcanzaron a ver la luz en vida de quien los creó? [...] Y otra pregunta más [...] ¿está legitimado nadie para poner la firma del autor desaparecido a unos materiales cuya forma final, en la edición impresa póstuma, es responsabilidad exclusiva del editor?" [Blasco: 2011].

En los minutos que siguen, si no puedo prometerles respuestas definitivas para tales cuestiones, sí que me considero en disposición de ofrecerles algunos puntos dignos de ser tenidos en cuenta por quienes nos dedicamos a estudiar y a editar a autores –este es el caso de Miguel Labordeta también, a quien me he podido acercar por la generosidad de José Luis Calvo y sus buenos oficios ante doña Matilde Cantín Luna, directora de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, que custodia el archivo de nuestro poeta– con testimonios documentales de su trabajo creativo.

Aunque es bien conocido que la crítica genética se constituye como disciplina heurística sobre los pilares de la estilística, por un lado, y de la crítica textual tradicional, por otro, se distingue (en objetivos tanto como en metodología) de la una y de la otra, poniendo en marcha una disciplina (no me atrevería a calificarla de ciencia) enfocada al estudio de todos aquellos materiales que dan cuenta del proceso de escritura y constitución textual (notas informativas, esquemas y proyectos, bocetos, borradores, tentativas) de un documento. La crítica genética, como digo, se sirve de operaciones y mecanismos procedentes de la crítica textual, tales como la **recensio** o la **collatio**, pero la crítica genética no tiene (no puede tener) como

objetivo final la **constitutio textus**. Me explicaré: el trabajo de la crítica textual comienza en el momento mismo en el que una obra sale del taller del autor y, por el medio que sea (manuscrito o imprenta), se pone en manos del público y se somete a todas las modificaciones derivadas de su transmisión. La crítica textual, ocupada en mantener el texto en un estado de pureza tal que garantizase su fiabilidad y su identidad con el estado con el que el mismo salió del taller del autor, desarrolla un protocolo de actuaciones que tiene por objeto establecer las líneas de filiación de los distintos testimonios conocidos de la transmisión textual existentes. Su finalidad es la de analizar y enmendar, a partir de las variantes observadas en los testimonios textuales conocidos, los errores que se hubieran podido producir en la transmisión de los textos.

A la crítica genética, por el contrario, le interesa el proceso, no el resultado. Su trabajo concluye cuando la obra se escapa (con la publicación) de la mano del autor; es decir, concluye exactamente en el mismo punto en el que se inicia su andadura textual. A la crítica textual le importa el resultado; a la crítica genética, todo aquello que ocurre en el taller del escritor, antes de que éste decida que su obra está lista para iniciar su andadura pública. Para la crítica genética no existe todavía el texto; o, más precisamente, a la crítica genética sólo le interesa todo aquello que refleja el proceso creativo anterior a la existencia del texto. Por eso afirmaba antes que, a diferencia de la crítica textual, su trabajo de **recensio** y **collatio** no puede tener como objetivo final la **constitutio textus**. El espacio de la genética textual es el **ante-texto**. No me voy a detener ahora en explicar qué entendemos exactamente por **ante-texto**, ni los distintos tipos de **ante-textos** que reconoce la disciplina. Baste con saber que dentro de la categoría de **ante-texto** entran todos aquellos materiales generados en el proceso de escritura (bocetos, notas, apuntes, borradores, versiones con variantes).

La diferenciación entre **texto** y **ante-texto** es importantísima (y hoy imprescindible): su desconocimiento ha determinado que la edición de aquellos materiales que, por una u otra razón, quedaron en la mesa del escritor, haya derivado en ediciones nada o muy poco fiables, que nunca deberían llevar al frente el nombre del autor, porque siempre son el resultado más o menos caprichoso de un editor que se arroga el papel de autor. Estas ediciones, con frecuencia, pecan de deficiencias y errores importantes derivados del hecho de aplicar a los materiales de archivo (borradores, bocetos, notas de lectura, etc.) los

preceptos de la ecdótica tradicional, tratándolos como si se tratase de textos pendientes sólo de recibir la luz de la imprenta. Y así, los anaqueles de las librerías aparecen poblados, de libros que se anuncian (y se venden) como textos inéditos de un autor, cuando lo que en realidad lo que contienen es sólo borradores incompletos, fragmentarios, faltos de reelaboración o de revisión. Esto es grave, y por suerte para los editores (muchos hemos caído en este pecado) no es el ministerio de sanidad el que tiene que controlar los ingredientes que componen un producto que, siendo gato, se vende como liebre.

Pondré un ejemplo, recurriendo a un autor y a unos materiales de archivo que conozco bien:

el editor establecerá un texto, optando (*ope ingenii* u *ope codicum*) por una de las variantes que los distintos testimonios objeto de su cotejo ofrecen. Nada de esto funciona, nada puede funcionar, en el caso de las variantes de autor. Lo que el editor de "Ocaso" hace, al elegir entre una de las variantes que ofrece el ante-texto, es tomar una decisión que sólo al autor podría corresponderle. ¿Cómo elegir entre las siguientes posibilidades?

v1. Esa nube morada que el poniente de oro trasparentea
Esa nube morada, que el poniente de oro trasparentea
Esa nube morada, que el poniente de oro trasparentea,
Esa nube morada, que el sol poniente trasparentea,
Esa nube morada
Esa nube morada,

v.2 o 3 (según aceptemos o no la división del primero)

¿no es acaso mi triste corazón,
¿no es, acaso, mi triste corazón,
¿no es, acaso, mi oscuro corazón,
¿no es, acaso, mi negro corazón,

v. 3 o 4 (según aceptemos o no la división del primero)

que un amor que se va pasa de luz?
que tu amor que se va pasa de luz?
que el amor que se va pasa de luz?
que un amor que se fue pasa de luz?
que tu amor que se fue pasa de luz?
que el amor que se fue pasa de luz?

¿En qué criterios apoyarnos para editar un borrador como el anterior y elegir entre todas las posibilidades que el mismo ofrece, cuando el mismo autor no acabó de decidirse? Cualquiera que sea la elección que hagamos como editores nos equivocaremos, incluso si damos a pie de página las otras posibilidades que rechazamos. Esto es, el editor de estos materiales, en un abuso de atribuciones, se ve obligado (si

seguimos los protocolos de la crítica textual) a investirse de un rol que no le corresponde y, dimitiendo como editor responsable, se arroga ilícitamente la autoridad y el papel de autor.

Consecuencia de este error (del que mis ediciones juanramonianas tampoco están libres) salen al mercado, convertidos en texto, artefactos que no lo son y salen con la firma de un autor dado, cuando –como hemos visto– el autor dista mucho de ser el responsable último de las múltiples decisiones sobre las que se sostiene lo editado. Es verdad que ni Sánchez Romeralo, ni los que luego seguimos sus criterios, aplicando la ecdótica a unos materiales de los que esa disciplina nada podía decir, pretendimos engañar a nadie. Aunque percibíamos que existía una diferencia entre un ante-texto como "Ocaso" y cualquier otro editado por JRJ, desconocíamos qué mecanismos aplicar al primero de ellos. Sin embargo, la diferencia establecida por la crítica genética entre texto y ante-texto nos ha obligado a reflexionar sobre el tratamiento que puede y debe aplicarse a los materiales del archivo de un escritor que (por la razón que fuere) no alcanzaron el estatuto de texto.

A partir de estos presupuestos, planteo las siguientes preguntas: ¿qué papel le corresponde a la crítica genética ante el estado actual de la obra de Miguel Labordeta? Y sobre todo: ¿qué papel tiene la crítica genética en relación con los problemas que le plantean al editor los materiales que se conservan en sus archivos? Insistiendo en mi limitada autoridad para hablar de Labordeta y dejando claro también que mi conocimiento del archivo del poeta zaragozano es muy parcial, hasta donde yo he podido saber, y a la vista de las ediciones de su poesía⁵, hay un amplio espacio para una reflexión como la que la genética textual propicia. Concretamente, el estado en el que actualmente se encuentra la obra de Labordeta, nos permite hablar de un corpus susceptible de ser contemplado en tres categorías.

a) En una primera categoría situaremos los libros autorizados por el poeta, categoría en la que entran tanto los poemarios exentos como la obra recogida en forma antológica. Me refiero a títulos como *Sumido 25* (1948), *Violento idílico* (1949) *Transeúnte central* (1950), *Epilírica* (1961), y *Los Soliloquios* (1969). Dentro de este conjunto, al efecto que ahora me interesa, habría que considerar también las antologías (*Memorándum*, 1959, y *Punto y aparte*, 1967) y la obra de teatro *Oficina de Horizonte* (1955). En relación con el corpus que compone la

⁵ Sobre todo me refiero a las ediciones de *Obras completas* de 1972 y de 1983.

obra reunida bajo todos estos títulos, es principalmente la ecdótica la disciplina a la que compete todo lo relacionado con los problemas que deben ocupar el trabajo del editor. El papel de la crítica genética, en relación con este corpus, es secundario, aunque no irrelevante. Pues los documentos relacionados con los textos editados siempre pueden añadir información principalmente de carácter estilístico, pero también, en muchas ocasiones, encierran información contextual relevante para el proceso de lectura y exégesis.

Especialmente interesantes pueden resultar estos materiales, en el caso que nos ocupa, con los ante-textos correspondientes a los poemas que no vieron la luz en las primeras ediciones de sus libros por causa de la censura. Es el caso, por ejemplo, del poema "8 de la tarde en Madrid", en *Sumido* 25 y, fragmentariamente, algunos otros como "Asesinados jóvenes" o "Acaecer", perfectamente recuperados en su versión original no censurada por Clemente Alonso Crespo [1983].

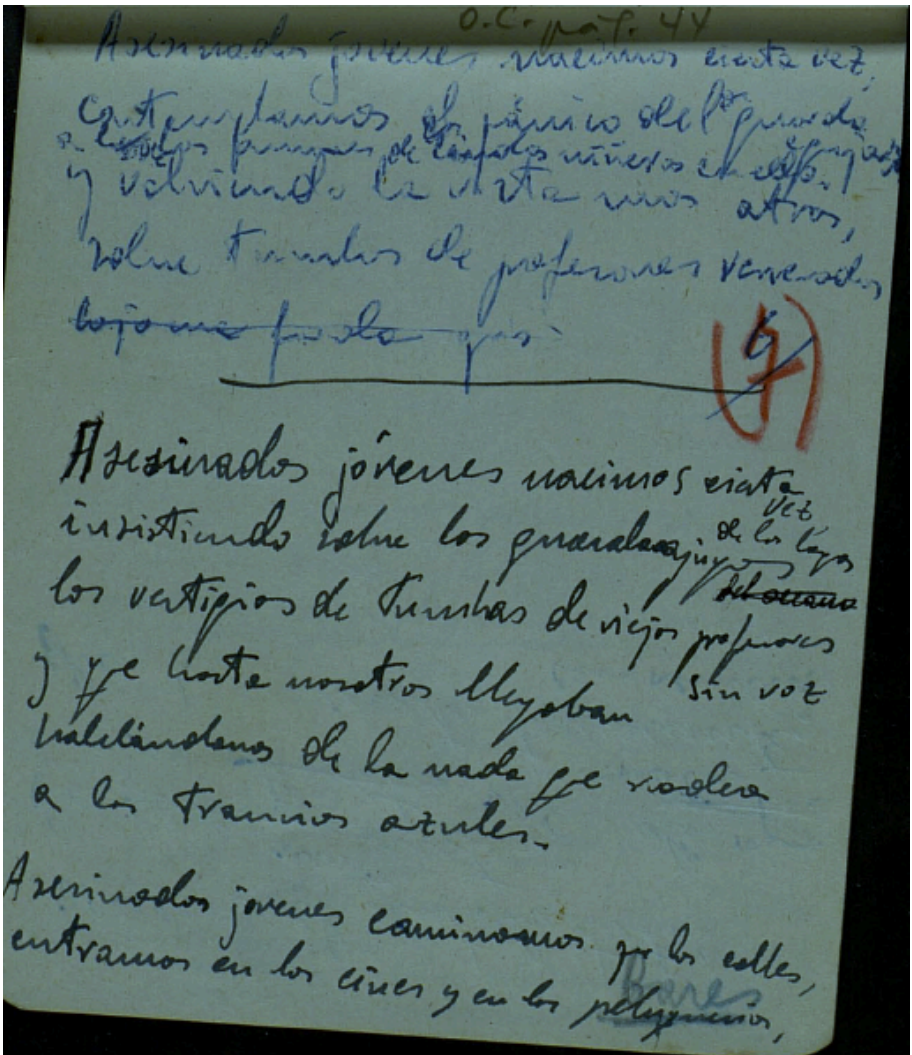


Imagen de uno de los borradores de "Asesinados jóvenes" con variantes de escritura y de lectura.

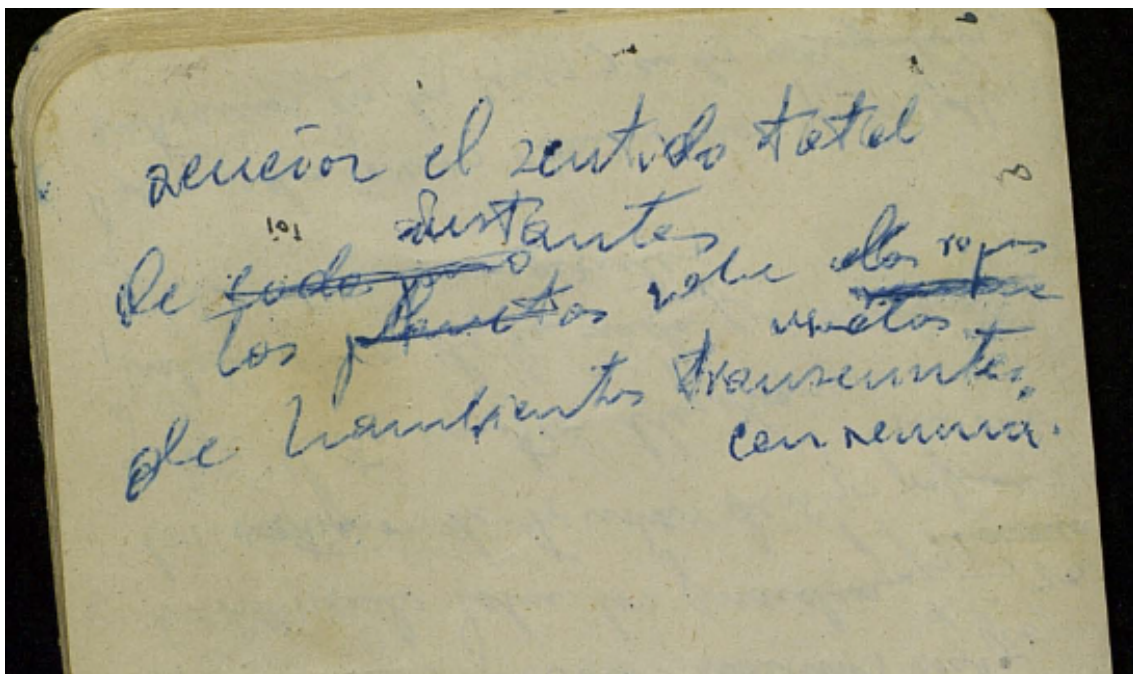


Imagen de uno de los borradores de "Asesinados jóvenes" con variantes de escritura.

Asesinados jóvenes no amamos
 el gusto de hortis del domingo,
~~ni la constatación de~~
 ni con prudencia el intento crecer de la lección,
 bajo la trampa podijera de la vida,
 y así, atónitos salvajes de victimarios,
 intentamos aprender lo que hay de perjurios
 en la fat prohibida de la ~~ojos~~.

(1) ~~trampa~~
 y junto ~~trampa~~ ^{perjurios} ^{perjurios}
 Cada ~~trampa~~ ^{perjurios} ^{perjurios} ^{perjurios}
~~trampa~~ ^{perjurios} ^{perjurios} ^{perjurios}
 en la esquina de enfrente ^{perjurios} ^{perjurios}
 una herida más miserable ^{perjurios} ^{perjurios}
 medita sobre el final ^{perjurios} ^{perjurios}
 cuando los apuros cubren ^{perjurios} ^{perjurios}

Imagen de un segundo borrador de "Asesinados jóvenes" con variantes de escritura y de lectura. Se observan varios momentos de escritura a partir de la constatación de los distintos útiles de escritura que se pueden observar.

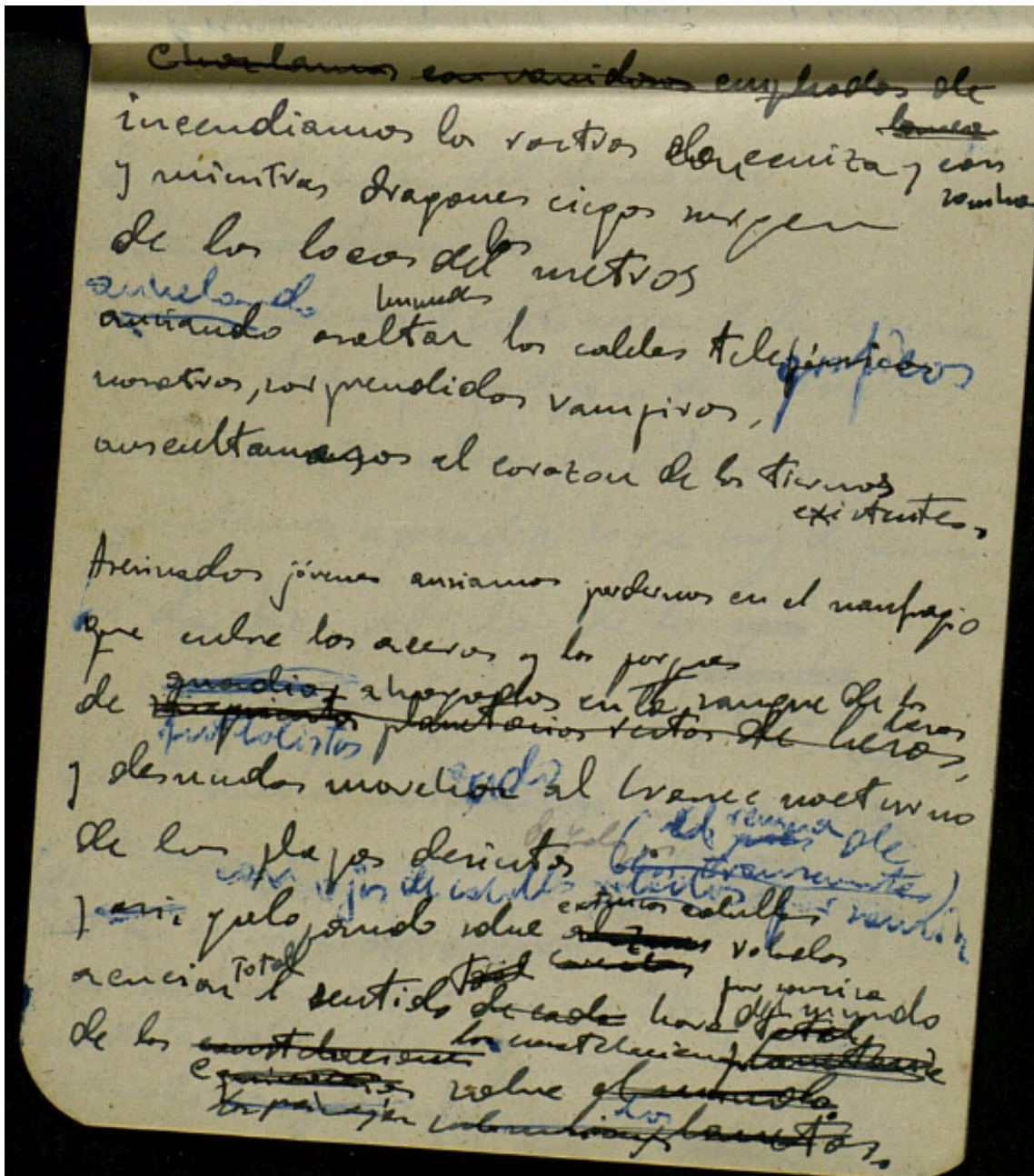


Imagen de un segundo borrador de "Asesinados jóvenes" con variantes de escritura y de lectura. Se observan varios momentos de escritura a partir de la constatación de los distintos útiles de escritura que se pueden observar.

b) Una segunda categoría la componen los materiales correspondientes a los escritos anteriores a la poesía autorizada en *Sumido 25*. En este caso se trata de ante-textos de los que el lector puede hacerse una idea a partir de la recuperación editorial de los mismos en *La escasa merienda de los tigres* (1975), en el vol. I de las *OC*

(1983). En relación con este tipo de materiales se invierten los papeles: la ecdótica no tiene recursos ni mecanismos para afrontarlos. La competencia ante ellos será en exclusiva de la crítica genética. Esta, como hace la crítica textual, tendrá que llevar a cabo una labor de **recensio** y de **collatio**, pero su objetivo último nunca podrá orientarse a la **constitutio textus**, porque sencillamente no hay texto alguno que constituir o que restituir. La labor de constituir un texto es labor exclusiva del autor y el editor no puede apropiársela sin caer en la impostura. No me voy a ocupar tampoco de estos materiales. Me limitaré a señalar cómo, hasta donde yo he podido analizar estas notas se refieren también a un proceso en marcha, que el editor no puede (porque no está legitimado) cerrar sin caer en lo que sin excesos podríamos llamar una falsificación.

c) La tercera y última categoría la componen los ante-textos pertenecientes a la última producción del poeta, aquella que vino a cortar la muerte. Estos materiales son, en casi todos los casos (en todos los que yo he podido analizar) ante-textos (nunca textos). De los materiales de esta categoría el lector de Miguel Labordeta tiene conocimiento a través de la edición de las *OC*, de Clemente Alonso Crespo (1983).

Esta edición, es hora ya de decirlo así, tiene algunas deficiencias: las erratas son muy abundantes y, desde luego, en lo que se refiere a la edición de los materiales de archivo que ahora me interesan, se trata de una edición hecha (como las ediciones de todos los que por aquellas fechas trabajábamos en materiales de archivo: yo quiero ponerme en la primera línea de las críticas) sin las cautelas que la por entonces emergente crítica genética empezaba a reclamar. Así, pues, la edición de Clemente Alonso Crespo es, en lo que se refiere a la edición de los materiales de archivo de Labordeta, una edición totalmente insuficiente⁶.

Al afirmar esto no estoy negando los méritos de esta edición. Muy al contrario, los afirmo, para decir que resuelve muy bien⁷ (dentro de la insuficiencia que hoy se observa desde la atalaya de la crítica genética) una cuestión fundamental, que me voy a permitir resumir en tres preguntas que son (hablo desde mi experiencia) las que con más frecuencia e intensidad se le plantean al quien trabaja con este tipo de materiales:

⁶ Pero no más insuficiente que alguna otra de Juan Ramón que vio la luz con mi firma.

⁷ Y esto habla de la honestidad con la que fue hecha o quizás de la oportunidad de los consejos que al respecto pudiera proporcionarle don José Manuel Blecua al editor

1. ¿Qué hacer cuando un ante-texto ofrece una versión con dos o más variantes de lectura o de escritura, que el autor no resolvió?
2. ¿Qué hacer cuando del "in fieri" de un poema el archivo del poeta permite documentar dos o más versiones del proceso? ¿No editamos ninguna? ¿Elegimos necesariamente la más elaborada? Y, si tanto una como otra, reflejan que el proceso no ha concluido... ¿qué hacer?
3. ¿Qué hacer cuando contamos con varios papeles (supongamos que en un grado de evolución cercano a la copia para la imprenta) que forman parte de un conjunto, pero respecto a los cuales desconocemos el orden que el poeta pensaba otorgarles?

Estas tres preguntas me han perseguido durante décadas en mi trabajo sobre archivos como el de Juan Ramón o, en tiempos más recientes, el de Francisco Pino... Clemente Alonso Crespo da una respuesta, que hoy con los planteamientos de la crítica ya no puede servirnos, pero que sin duda es mucho más honesta y completa que las que todavía hoy se vienen dando actualmente en torno a la edición de supuestos inéditos juanramonianos. Sin otra apelación ni respaldo que el del sentido común, el editor de Labordeta opta por ofrecer al lector, una tras otra, todas las versiones de un mismo poema en construcción. Desde luego no es la solución ideal, porque la edición impresa no es capaz de reflejar toda la información contenida en el documento original (por ejemplo el tipo de papel, usos varios de escritura, etc.); pero, al menos esta opción, sí que permite seguir los movimientos y pasos de la creación, ofreciéndonos importante información sobre la forma de trabajar del poeta, sobre sus tendencias y usos scribendi.

Volvamos un momento ahora sobre el poema Espejo, que vimos antes. Reproduzco aquí las tres páginas que conforman el facsímil del manuscrito del poema (conservado en un cuaderno en octavo, cuya primera página (se han arrancado varias) lleva el título de "SUMIDO. poemas", en tinta azul de bolígrafo un tanto desvaída, sobre la que con lápiz en rojo se ha reescrito el título)⁸:

1.

⁸ Además figura en esta primera los títulos "Anunciación del celeste" y "El entero mundialista" y en lápiz rojo una indicación que seguramente se refiere a la portada prevista para el poemario: "color café o color amarillo".

* (1)

El Serenata Espejo
El Poeta en su vida

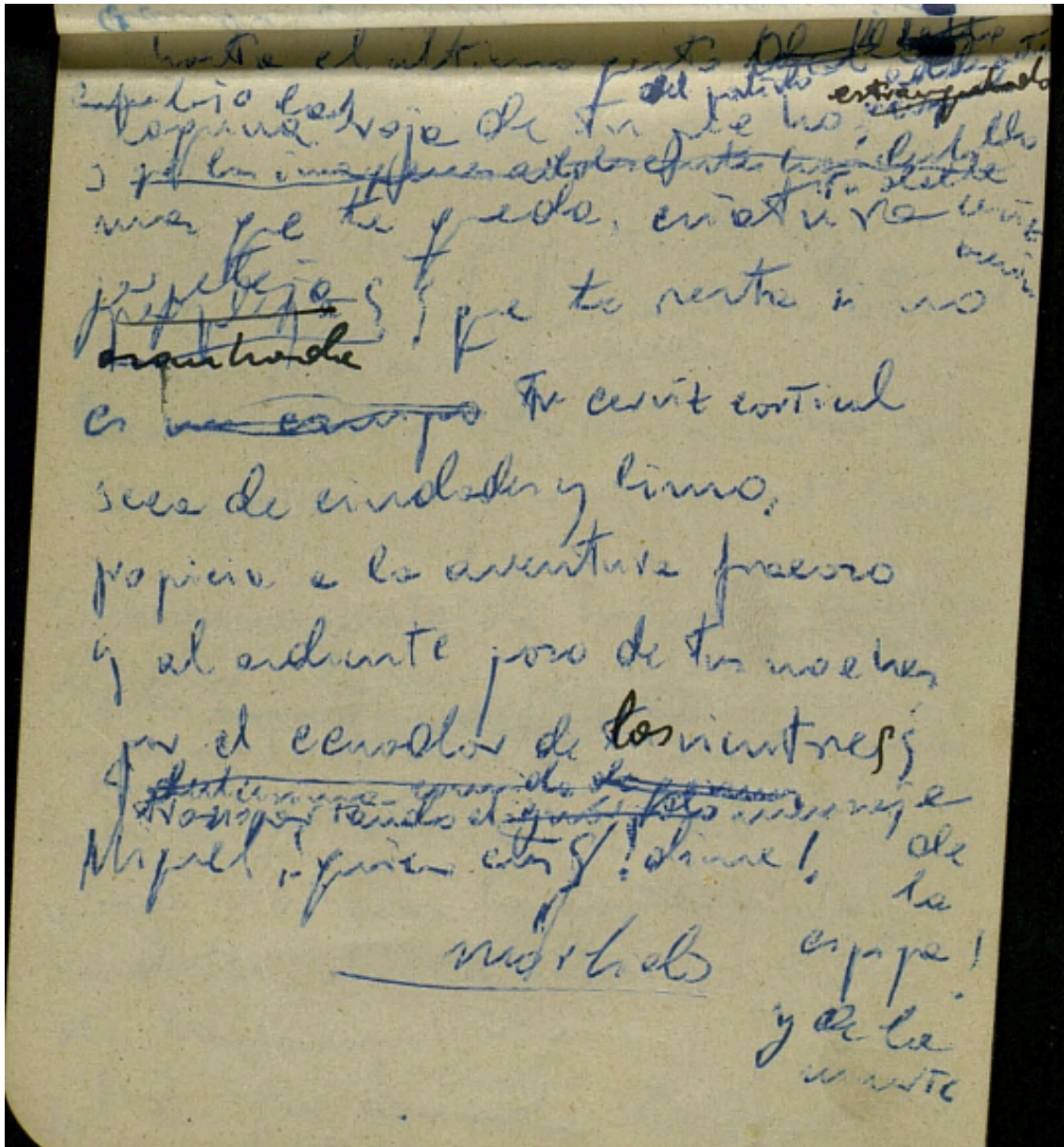
- Dime, Miguel, ¿qué es tu ser?
- ! Dónde dejaste tu ser cuando en un momento de la vida
- ? por qué o escondido escrito en los
- mundos la propia potencia de los seres
- ? que una vida de comedia han ^{buena} ~~muerto~~ ^{los} ~~los~~ ^{que}
- tu ser vivieras a un ~~del~~ ^{del} ~~del~~
- ? Adónde has ido? que dices la mano
- tu conducta de nadie?
- ? ¿tu ser, ~~estas~~ ^{como} que legamos que
- han con gusto momentos de silencio,
- copios donde existe el tiempo
- de la vida?
- ? Ha dejado el límite de la vida

¿Dónde el último momento
a disposición a valer?

¿Qué hacer que? ¡puede ^{intentes} ^{su que}
si me voy de volver te eleva ^{con las}
dónde que en ^{de que en otros} ^{de otros}
~~volando~~ ^{independiente} ~~con la~~ ^{voluntad}
con la ~~comunicación~~ ^{de} ~~de~~ ^{de}

¿Hí te asustar ^{de que} ^{de que}
~~como~~ ~~de~~ ^{de} ^{de}
y ~~de~~ ^{de} ^{de} ^{de}
de ~~de~~ ^{de} ^{de}

¿Est al hombre sentido de su vida
no acierta su mirada de oro o,
pape acción la lluvia pensosamente
se viene sobre los momentos?
Se ve que ha despreciado



Los distintos momentos redaccionales que refleja este documento apuntan hacia una historia subyacente que afecta a la **inventio** del poema, a la **dispositio** y a la **elocutio**; y que permite analizar al detalle cómo trabaja nuestro autor. Así, estos materiales tienen un muy alto valor documental y, por ello, deben publicarse como lo que son: borradores con valor documental; y para ello habremos de recurrir a una edición diplomática o semi-diplomática. A la vista de los varios estadios compositivos y redaccionales que ofrece este borrador, es posible observar claramente algunas pautas de la escritura de Labordeta:

- v. 16 ^{desaparecidas razas}
 donde yacen ~~los viejos de otros siglos~~ / donde yacen desaparecidas razas hilando
- v. 18 si te arrastras / si te arrastras oscuro
 como un águila [varias palabras tachadas ilegibles] / en éxtasis rapados de aguilucho núbil.
 porque anhelas luz de las estrellas

Destaco algunos usos de escritura, que la versión para la imprenta quizás disimula, pero que son perceptibles de forma clara en un documento de este tipo:

- a) las pausas versales se establecen no por razones métricas, sino en adaptación a un pensamiento que trabaja en oleadas produciendo, así, un ritmo no supeditado a una forma dada, sino un ritmo conceptual.
- b) la búsqueda del orden sintáctico natural y un cierto coloquialismo conversacional que tiñe la totalidad del discurso, otorgándole el aire de un fluir de conciencia muy personal.
- c) el uso de imágenes visionarias, que en muchas ocasiones son producto de un trabajo sobre construcciones basadas en la lógica tradicional.
- d) las proposiciones (hechos de su mundo) tienden a encadenarse en enumeraciones por yuxtaposición o coordinación, evitando sobre todo la hilazón consecutiva o causal.

Nuestra propuesta, pues, es que todos estos materiales vean la luz en versión facsímil o en edición diplomática. Otra cosa es pretender convertir este borrador en un texto editable y legible, tarea que sólo puede corresponder al autor; nunca al investigador o al editor. Son tantas las decisiones que el editor ha que tomar para dar forma legible a este borrador que resultaría una irresponsabilidad grave ponerle al resultado de cualquier transcripción que hiciésemos el nombre de Miguel Labordeta. En efecto, a partir de este borrador, con todas las dudas y vacilaciones que el mismo refleja, resulta difícil arriesgar la edición de un texto atribuible a nuestro autor. Sólo él podía resolver esas vacilaciones. Y, de hecho, en este caso lo hace. Este (en apógrafo de los archivos del poeta) es el resultado en dos folios mecanografiados:

E S P E J O

Dime, Miguel, ¿quien eres tú?
¿dónde dejaste tu asesinada corona de búfalo?
¿por qué a escondidas escribes en los muros
la sojuzgada potencia de los besos?
¿qué anchura de canales han logrado
tus veinticinco años visitantes?
¿adónde has ido?
¿qué dioses hermanaron tu conducta de nadie?
¿y tus sueños, hacia que lejanos ojos
han conseguido hondos de fracasadas copas
donde sorbiste el trance de la culpa?
¿has llegado al límite de la luz
+ donde el último nombre se dispone a nacer?
¿qué haces pues? ¿por qué intentas tu agua,
si una sed de raíces te eleva hacia los sotanos,
donde yacen desaparecidas razas hilando
indiferentes conjuros con voluntad de mina?
¿si te arrastras oscuro en extasis rapados de aguila-
si al hambre sentido de tu vida cho núbil,
no acucias tu mirada de asombro,
por qué acechas la luz?

se cierne sobre los muertos?
 Ya sé que has despreciado,
 hasta el último gesto del pálido adolescente
 estrangulado bajo las lagunas rojas de tu pecho
 ¿mas que te queda, criatura perpleja,
 qué te resta sino es tu cerviz cortical,
 seca de ciudades y limo,
 propicia a la ~~venta~~ fracaso
 y al ~~la~~ ardiente paso de tus noches
 por el escudor de los vientos
 transportando el mórbido mensaje de la espiga y de la
 muerte?
 Miguel, ¿quién eres? ¡dime!

Las diferentes versiones (en distinto grado de elaboración) que conservan los archivos de un escritor ofrecen variantes, como ofrecen variantes las diferentes versiones generadas en la transmisión textual, pero, a diferencia de estas últimas, las variantes de autor son previas a la **constitutio textus** y sólo el autor hubiera podido decidir sobre ellas. El editor debe limitarse a dar cuenta de las mismas. El editor no ha de confundir nunca su papel con el del autor.

La forma del poema en el borrador manuscrito dista mucho de poder traducirse en algo a lo que corresponda el nombre de texto, nombre que sí que le corresponde ya a la versión mecanografiada con correcciones autógrafas que también se conserva de este poema, considerando que se trata de una copia para la imprenta (y por lo tanto autorizada por quien podía hacerlo, que no es otro que el autor)⁹.

Muerto el autor, los textos que quedaron en borrador, pendientes todavía de multitud de decisiones que sólo el poeta hubiera podido tomar, son —insisto en ello— documentos muy relevantes para el mejor conocimiento de un escritor, y en consecuencia deben ver la luz. Pero el editor deberá ingeniárselas para darlos a conocer rellenar los vacíos dejados por el autor y sin resolver aquellas vacilaciones que el autor no quiso o no

⁹ Véase en "Apéndice 1" la comparación entre la versión manuscrita y la del apógrafo mecanografiado.

pudo solventar. A partir de estas consideraciones vayamos a uno de los "poemas" de los que se conservan varias versiones en borrador y que el editor de las OC ha titulado por su cuenta "Nuestra juventud"¹⁰:

A	B	C
<p>nuestra juventud de los alegres cuarenta y pico fue un largo viernes con abstinencia bramaban los cañones más allá de la frontera y aquí dentro los derrotados ansiaban la revancha fratricida. Un propicio régimen de austeridad mantenía los racionamientos harto escuetos la censura se cargaba hasta los poemas de amor el sexto mandamiento se llevaba a rajatabla sobre todo en las clases medias más pudibundas y las muchachas educadas en monjas nos hacían el paripé en los deliciosos paseos [provincianos] en tiempo de inútil juventud perdida ¿a quién se la reclamaremos? su ombligo mediocre sus desdichas las precarias cuentas bancarias el pesebre vacío qué queréis que os diga. Los económicos anuncios.</p>	<p>Reconozcamos que nuestra juventud no fue muy alegre que digamos viernes con abstinencia y cuaresmas habituales ojo policíaco en los mensis? pantalones largos en las piscinas y contemplar a una rubia esplendarse? laso crimen contra el estado tremendamente castigado no, todo no fue juego, aunque sí toda una pamplina sangrienta lejos braman los cañones de las guerras y los racionamientos eran escuetos propicio a un régimen de austeridad por lo bajo esperando la revancha la censura se cargaba nuestros versos y las muchachas que amábamos eran estúpidas y maliciosas educadas en monjas una delicia de primavera y ahora que ya va uno para viejo, se sonríe cuando escucha el alboroto de los estudiantes que van a clase en su utilitario y protestan por no ser comprendidos!</p>	<p>Nuestra juventud de los cuarentalegres años fue un largo viernes con abstinencia y sin domingo una cuaresma que alguien nos impuso sin saber por qué y con fuerza violenta bramaban furiosos los cañones tras las fronteras incendiadas y los de adentro derrotados bramaban por lo bajo soñando inútilmente para [largo] «Cuando volviera la tortilla» racionamientos escuetos propicio régimen de austeridad excepto para las vacas gordas ojo policíaco inseparable la censura se cargaba hasta los delicados versos de amor las muchachas que amábamos . eran bonitas maliciosas y estúpidas deliciosa primavera en paz por otra parte es ya la hora de decir que aquello fue terrible hediondo mediocre insoportable entre olor a cuartel y a pesebre vacío pero fue la única juventud que conocimos y le amamos a nuestro modo a nuestra manera de pobre naufrago de una tempestad en la que no tuvimos arte ni parte ni tajada los mayores hablaban de triunfos o venganzas los pequeños cantaban dóciles los himnos del [momento] nosotros conspirábamos leyendo libros de los [malditos] pesimistas del noventa y ocho nadie tenía un real pero a los veinte se pasa bien [con poco] pamplinas sombrías Universidad cadavérica en las piscinas estaban prohibidos los torsos [desnudos] y contemplar a una rubia era espeso pecado los camareros llaman la atención a las parejas ahora cuando ya uno va para viejo se sonríe de los estudiantes que van en coche a [sus clases] alborotan pero no son comprendidos y se van a las playas los fines de semana y me sonrió escandalosamente. y se lo pasan mejor que nosotros ¡qué caramba! con sus correrías delante de los grises</p>

¹⁰ Texto en tres versiones perteneciente a *La Autopía de una nueva metalírica*, en *Obra completa de Miguel Labordeta*, ed. Clemente Alonso Crespo, Barcelona, Libros de la Frontera, 1983, vol. III, pp. 212-215. Véase en "Apéndice 2" la comparación entre las tres versiones.

sus alborotos destructores de farolas
y con aquella rubiales imponente
hacer un viajecito en primavera
enhorabuena chavales viejos.

Y la génesis de estos borradores guarda también evidente parentesco con otros materiales del archivo¹¹ como refleja la siguiente tabla:

A	B
<p>Nuestra juventud fue una manzana amordazada una madrugada de fusilamientos una paloma dulce ensangrentada y asombrada por no sabíamos qué razones feroces. fue entonces cuando los ojos de los muchachos se toman paraísos increíbles y un rumor de lluvia enlaza los besos con la tibia sangre adolescente unos hombres duros con camisas azules golpeaban la tierra blasfemando de otros hombres tan duros como ellos vimos correr las gentes destruirse incendiarse los antiguos pueblos silenciosos arruinaré las cosechas encharcaré los muertos con los ojos de par en par inútilmente abiertos patrullas de corazones vendavales de odio frenéticas muchedumbres con las teas del horror en sus cabezas destruidas. Iban y venían no sabíamos por qué en trenes desvencijados con bayonetas caladas y filas de prisioneros acurrucados hacia la muerte era la guerra era la patria consumada eran siglos podridos que reventaban de pus y de algarada era la edad de nuestro primer amor era la edad de los anhelantes embelesamientos nadie nos hizo caso tenían prisa por matar y no ser matados cuando vino la paz cuando fuimos ya hombres ya no hubo mediodía nos encontramos ya viejos y caducos en la tarde de los sucios tranvías vulgar colectivo esta es la nostalgia de nuestros 15 años perdidos para siempre allá lejos en la melancolía remota de tanta primavera tronchada.</p>	<p>Era en la edad de nuestro primer amor cuando los mensajes son propicios al precoz embelesamiento y los suaves mayos son un perfume dulcísimo en forma de muchacha azul o de tronchado atardecer tienen el perfume de un misterio dulcísimo cuando unos hombres duros como el sol del verano ensangrentaban la tierra blasfemando de otros hombres tan duros tan en patrullas como ellos tenían prisa por matar para no ser matados y vimos asombrados con inocente pupila el terror de los amaneceres fusilados los pueblos incendiados los prisioneros acurrucados en el fondo de desvencijados camiones que los llevaban a la muerte en acosadas manadas era la guerra, el terror, el hambre, la degradación más vil era la patria suicidada eran los siglos podridos reventando vimos las gentes presurosas despavoridas mataban eran los héroes decían golpeando las ventanillas de los trenes repletos de carne de cañón nosotros no entendemos apenas desgarrada nuestra ingenua manzana adolescente y cuando llegó la paz de los cementerios una mordaza taponó nuestras bocas y así fuimos sumisos a la fuerza de los tenderos [militarizados] aunque nuestros sueños de los quince años hubiesen sido exterminados sin contemplación. Ojos de par en par abiertos inútilmente abiertos y en el fondo del alma exterminada una espesa tristeza de cólera paloma para siempre.</p>

¹¹ Texto en tres versiones perteneciente a *La Autopía de una nueva metalirica*, en *Obra completa de Miguel Labordeta*, ed. Clemente Alonso Crespo, Barcelona, Libros de la Frontera, 1983, vol. III, pp. 208-210.

Es difícil ir más allá de la conjetura (imposible de confirmar) sobre qué hubiera hecho Miguel con estos materiales. Las únicas preguntas que como investigadores o editores podemos hacernos son: ¿cómo debe proceder ante las tres versiones de ese poema "in fieri"? Con una cuestión previa: ¿es lícita la edición de estos materiales? ¿debe editarse una versión tras otra, como hace Clemente Alonso Crespo? ¿debe elegir entre ellas?

CONCLUSIÓN

Fruto de una reflexión que me ha acompañado durante años de trabajo en los archivos de distintos escritores, creo estar en condición de plantear varios principios, a algunos de los cuales (aquellos sobre los que voy a construir el resto de mi intervención sobre Labordeta) enuncio a continuación:

1. La obra se detiene con la muerte del poeta. Lo que en el momento de su muerte era "obra en marcha" queda fijado por la muerte en aquellas versiones establecidas en las ediciones autorizadas. El resto es una especie de puzzle (para el cual la ecdótica no tiene respuestas) pendiente de toda una serie de decisiones que el editor no puede tomar en nombre del autor. No alcanzaron la categoría de texto (son ante-textos), pero tienen un alto valor documental.

2. En los archivos de escritores, en diferentes condiciones de calidad y de cantidad, se conservan junto a las versiones finales de las obras, abundantes ante-textos, que plantean muy diferentes problemas de análisis, pero que siempre resultan muy interesantes para el estudioso, al menos para conocer mejor el taller del poeta, los determinantes estéticos, retóricos, psicológicos, etc. en el proceso de creación. En cualquiera de los casos, el tratamiento que estos materiales demandan es muy diferente al que reclaman los textos editados con la autorización del poeta: hay que ser muy consciente que se trata sobre todo de documentos. El prestigio del inédito nos sitúa ante la tentación de ver textos donde sólo hay borradores, más o menos elaborados, pero provisionales, inacabados, incompletos, testimonios de un proceso.

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA MANEJADA

*BLASCO, Javier y GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2005), *Obra poética*, Madrid: Espasa-Calpe.

*BLASCO, Javier [2011], Poética de la escritura: el taller del poeta. Ensayo de crítica genética, Nueva York-Valladolid, Ensayos de la Cátedra Miguel Delibes.

*CRESPO, Ángel [1996], "La poesía de Miguel Labordeta (guión de una conferencia)", en Actas del Congreso Sumido-25. Homenaje a Miguel Labordeta (Zaragoza, 11 al 15 de abril de 1994), edición de Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña, Studivm. Revista de Humanidades. Zaragoza, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de Teruel (Universidad de Zaragoza), pp. 65-79.

*GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor [1987], La poesía española de 1935 a 1975 II, De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950. Madrid, Cátedra.

*GENETTE, G. [1989], Palimpsestos, Madrid: Taurus.

*GÓMEZ BEDATE, Pilar [1990], "La poesía española de posguerra (1940-1970)", en Historia de la Literatura Española II, Madrid, Cátedra, pp. 1205-1226.

*GÓMEZ TRUEBA, Teresa [2011], Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional. Volumen 3: "Poemas impersonales", Vigo, Academia del Hispanismo..

*LABORDETA, Miguel, Donde perece un dios estremecido (Antología). Edición de Antonio Pérez Laceras y Alfredo Saldaña. Zaragoza, Mira Editores, 1994.

*LABORDETA, Miguel (1978), "Poesía revolucionaria", en Espadaña, edición facsímil, León, Espadaña Editorial, , p. 1008.

*LABORDETA, Miguel (1983), Obra Completa, edición de Clemente Alonso Crespo (3 volúmenes), Barcelona, El Bardo.

*LEÓN LIQUETE, Carlos [2010], Los puntos sobre las jotas. La ecdótica ante los archivos de un poeta contemporáneo: Juan Ramón Jiménez, Universidad de Valladolid.

*PÉREZ LASHERAS, Antonio y SALDAÑA , Alfredo [1996], Studivm. Revista de Humanidades. Zaragoza, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de Teruel (Universidad de Zaragoza), pp. 163-169.

*ROMO, Fernando [1988], Miguel Labordeta: una lectura global". Zaragoza. Universidad de Zaragoza.

*SILVERA, Francisco [2011], Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional. Volumen 2: "Monumento de amor", "Ornato" y "Ellos", Vigo, Academia del Hispanismo.

*VARO, Juan [2011], Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional. Volumen 1: "Bonanza", Vigo, Academia del Hispanismo.

APÉNDICE 1

APÉNDICE 2

