

Un poema de Miguel Labordeta

Ricardo Senabre

La poesía de Miguel Labordeta (1921-1969), que durante la vida del autor suscitó estima y admiración en círculos muy restringidos de lectores (1), va saliendo, por fortuna, de aquel inexplicable **ghetto** y convirtiéndose en objeto de análisis y estudios con mayor alcance que los bienintencionados y volanderos artículos sueltos publicados en vida del poeta. La aparición de las **Obras completas** (2) y la reconstrucción del libro póstumo, **Autopía**, a cargo de Rosendo Tello (3), facilitan, a partir de 1972, la difusión de los textos de Labordeta, muchos de los cuales resultaban inencontrables desde hacía años. La bibliografía sobre el gran poeta aragonés ha crecido notablemente en este último lustro (4), y todo parece indicar que el interés por la obra de Labordeta es cada vez mayor.

El propósito de estas páginas, de carácter puramente exegetico, no es otro que el de analizar algunos rasgos peculiares de la poética labordetiana tomando como base una composición del libro póstumo **Los soliloquios** (1969), salido de las prensas muy poco después de la muerte del autor. He aquí el texto del poema:

	E			
	F		H	
	I		U	
remota	G	del soldado	M	ceniza llanto devorad
	I		U	
	E		S	

las
 ro
 sas matad era un sol
 en matad de
 san matad verano
 gren
 ta
 das

las madrugadas de los fusilamientos el último lecho de piedra el efi-
 [caz batracio simultáneo

un tumulto de banderas desgarradas
 la luna suave sobre los silenciosos cementerios

QUE HAS HECHO DE TU HERMANO?

en el torbellino de las mochilas
 los ojos de la hormiga

no perdonan

yacen allí

jamás

todo fue

consumado

todo fue

arrebatado

por un

viento

impasible

que se llamaba

ol

vi

do

o

des

truc

ción

Se impone al lector, antes, incluso, de la lectura, la extraña disposición tipográfica del texto, que obliga a una consideración detenida de su aspecto visual, sin duda fructífera, ya que aporta ciertas particularidades de interés, especialmente relevantes si las confrontamos con la disposición habitual de una composición en verso. Esquemáticamente enumeradas, las peculiaridades más llamativas son las siguientes:

- 1] Ausencia de puntuación.
- 2] Palabras dispuestas verticalmente.
- 3] Palabras rotas y colocadas asimismo verticalmente, sin guión ni signo alguno.
- 4] Versículos enteros ordenados verticalmente.
- 5] Distribución anómala del espacio físico y tipográfico del poema.
- 6] Versículos de longitud variable e irregular, entre dos y treinta sílabas.
- 7] Ausencia total de agrupaciones y módulos estróficos definidos.
- 8] Versículos sangrados progresivamente, como en fuga.

Sin duda, se trata de rasgos inequívocamente modernos, algunos de los cuales han sido señalados, con ejemplos de otros autores, como característicos de la poesía de nuestro siglo (5). Pero no es esta adhesión a técnicas ya inventariadas lo que importa destacar aquí, sino su función en el texto. Porque el primer «efecto perlocutivo» —según la terminología de J. L. Austin (6)— que produce el poema es una sensación de caos en el lector, provocada por la tenaz y sistemática ruptura de los cánones métricos tradicionales, que llega en varios casos hasta la distorsión violenta. Existe también cierta progresión en el procedimiento, desde las palabras verticales y con mayúsculas del principio hasta los vocablos truncados, destruidos, sin apoyo, del final; los largos versículos de la primera parte van acortándose, perdiendo longitud y aliento, hasta concluir con la palabra **des-truc-ción**, fragmentada como en tres golpes sucesivos de voz, ya sin fuerza. Formalmente, y sin sobrepasar todavía este examen gráfico, todo el poema se presenta como un progresivo apagamiento hasta llegar a la «destrucción», palabra que, no por casualidad, aparece al final y con su forma gráfica deshecha. Al mismo tiempo, la ausencia de puntuación traduce la ausencia de orden, es decir, el caos.

Se revelan, así, dos claves temáticas: el desorden y —como consecuencia— la destrucción. De ahí que la forma sea aparentemente desordenada, y que los versículos y las palabras vayan adelgazando y acortándose cada vez más, camino de la destrucción, de la desintegración última. Pero, además, se trata de un desorden muy real, nada metafísico, producido por circunstancias bélicas. Los indicios que apoyan esta afirmación se encuentran en el léxico: **soldado**, **matad**, **fusilamientos**, **banderas**, etc. Para el poeta, pues, la guerra es un desorden que conduce inevitablemente a la destrucción.

Ahora bien: si la guerra es un desorden, la obra artística —en

este caso poética— es siempre un orden, una ordenación del mundo. El aparente caos tipográfico de la composición, que traduce formalmente la visión de una realidad caótica, esconde una ordenación muy meditada y coherente. El poema, en efecto, aparece encerrado y como limitado por dos nociones que se reiteran. Las palabras finales (**olvido** y **destrucción**), escritas verticalmente y —por las razones ya aducidas antes— truncadas, corresponden a las dos palabras verticales del primer verso (**efigie** y **humus**), y no sólo por su disposición vertical, sino por la relación semántica que contraen en el contexto. En efecto: la **efigie** es la representación material de una persona que ayuda a preservarla del olvido; la **efigie**, en suma, impide el olvido. En cuanto al **humus**, es materia orgánica destruida, en descomposición. Si la **efigie** deriva del olvido, el **humus** se desprende de la destrucción. Estas concomitancias semánticas y formales refuerzan la impresión de que el autor ha organizado el poema de tal modo que la apertura y el cierre descansen en nociones contiguas y delimiten simétricamente el espacio de la composición.

Y hay algo más. Los versos evocan una guerra concreta y pasada, como indican las formas verbales (**era, fue, se llamaba**); se trata, incluso, de una guerra acaecida hace mucho tiempo, si atendemos a las palabras iniciales del poema: «remota **efigie**», es decir, **efigie** de un soldado cuya existencia es ya remota. El poeta, después de mucho tiempo, evoca una guerra. Es una mirada retrospectiva, un recuerdo lejano, pero vivísimo, sin duda, porque la evocación produce fuertes reacciones emotivas que hallan su equivalencia expresiva en frases recortadas de las que llega a desaparecer incluso la articulación sintáctica, lo que delata que en el recuerdo predomina todavía el choque afectivo sobre el encadenamiento reposado, lógico y discursivo de los hechos. Esta conmoción anímica, producida cuando el poeta se encuentra ya a una considerable distancia temporal del suceso evocado, agranda y acentúa indirectamente la magnitud de la catástrofe.

¿Por qué se genera el recuerdo? Todo el proceso rememorativo se desarrolla a partir de las dos nociones centrales del primer versículo, la **efigie del soldado** y el **humus**. La **efigie** porque representa el recuerdo, en contraposición al olvido; el **humus** porque, además de ser materia orgánica descompuesta, sirve también de abono: la destrucción lleva en sí el fermento de su recuerdo. Todo fue destruido menos el recuerdo. Y este recuerdo, simbolizado por la **efigie** y el **humus**, pone en marcha el poema, muchos años después de ocurridos los hechos que se evocan. De este modo, la guerra aparece en la memoria del poeta como algo que ha enturbiado violentamente sus años más jóvenes.

Este es el planteamiento general del poema. La técnica compositiva se basa en la yuxtaposición de sensaciones, expresadas muchas de ellas mediante simples formas nominales, que ni siquiera llegan a constituir lo que los gramáticos considerarían oraciones completas. Son como destellos, imágenes rapidísimas seleccionadas

de entre las muchas posibles para caracterizar la guerra. El léxico pertenece en gran medida a los campos semánticos de la muerte y la destrucción (**humus**, **ceniza**, **matad**, **cementerios**, etc.) o sufre una tremenda degradación mediante la adición de adjetivos y determinantes de clara orientación semántica. La disposición tipográfica con función expresiva revela que el poeta ha incorporado a su estilo algunas de las innovaciones técnicas que aportaron a la literatura ciertas escuelas vanguardistas del primer tercio del siglo actual.

El versículo inicial comienza con una enumeración que podría calificarse de lógica, cuyas bases son: (remota) **efigie** (del soldado), **humus**, **ceniza** y **llanto**. Se trata de una serie de sustantivos, cada uno de los cuales se conecta con sus determinantes sintácticos —es el caso de **efigie**— o se yuxtapone a otros en una secuencia claramente consecutiva, en la acepción no gramatical del término: el **humus** da paso a la **ceniza**, y la noción de 'destrucción' que genera la suma de ambos elementos léxicos justifica el mote del sustantivo **llanto**. Todo es coherente, y tal coherencia se manifiesta incluso en la elección de palabras de la misma categoría gramatical para desarrollar la enumeración. Pero esta pauta se rompe, antes de que el versículo concluya, con la brusca irrupción de un imperativo: **devorad**. Un imperativo es una orden; en este caso, naturalmente, una orden dada a personas, y sin complemento que especifique lo que hay que devorar, con lo que el verbo no significa ya 'comer con ansia', sino 'destruir, consumir'. Así, las nociones de muerte y dolor con que comenzaba el versículo se ven ahora precisadas por este imperativo emanado de alguien que tiene autoridad sobre unos hombres —de ahí el tuteo, que, unido al mandato, constituye un rasgo inequívoco—, los cuales, como destinatarios de la orden, deberán obedecer y, para ello, tendrán que destruir. Desde el comienzo queda claro, por consiguiente, que la destrucción y el dolor serán obra del hombre.

Una vez examinado este versículo nos encontramos en condiciones de precisar algo que antes había quedado únicamente sugerido. Se advierte ahora que las dos palabras centrales —**efigie** y **humus**—, que soportan las nociones 'olvido' y 'destrucción', sirven de base al desarrollo léxico posterior, cuyos elementos se agrupan en torno a estos dos pilares. Al término **efigie** corresponden el adjetivo «remota», los morfemas de pasado de las formas verbales, la referencia a «los ojos de la hormiga» —cuyo sentido habrá que dilucidar— y el sustantivo «olvido»; al término **humus** se adhieren algunos de su propio campo semántico, como «ceniza», «cementerios» o «destrucción», y otros de campos afines, como «matad» o «fusilamientos», e igualmente ciertos artificios técnicos, como la fragmentación de las palabras, que funciona en el contexto con un valor similar.

Después de **devorad** hay un gran espacio en blanco que impone una pausa en la lectura y equivale, por tanto, a un silencio, y también a un tiempo en el que se desarrollan acciones —las subsiguientes a **devorad**— cuya descripción omite el poeta. Visualmente,

el espacio en blanco es significativo; es como si el poeta cerrase los ojos para no contemplar la destrucción. Al abrirlos sufrirá una serie de sensaciones simultáneas, visuales, auditivas y térmicas. La violencia abrupta de las percepciones se expresa forzando y transgrediendo la disposición habitual de los versos, que son ahora verticales, y hasta de las palabras; su simultaneidad, mediante la colocación paralela, a un lado de la página, de los tres versículos. Como es obvio, nos hallamos ante un poeta de fértiles recursos, que no utiliza tan sólo la palabra para expresarse.

La primera sensación es la puramente visual. Al abrir los ojos, el poeta encuentra las consecuencias inmediatas de la destrucción: «las rosas ensangrentadas». La violencia ha llegado hasta las rosas, elementos bellos y frágiles de la naturaleza, que ahora se destacan, como en un primer plano, no sólo salpicadas por la sangre de los muertos caídos en tierra, sino también —en virtud de la colocación del verso, con sus sílabas divididas— tronchadas, partidas. Entre la multitud de muertos anónimos, el detalle de las rosas ensangrentadas acrecienta la magnitud irracional de la destrucción. Por eso resuena al mismo tiempo, como un eco del **devorad** anterior, la triple orden: «matad/matad/matad». No hay argumentos ni razones; tan sólo la repetición obsesiva de una consigna ciega, terca e implacable como un mecanismo.

Junto a todo esto, la determinación «era un sol / de / verano» cumple varias funciones a la vez. En primer lugar, concreta la época de la matanza. Además, ésta se produce en pleno día: la luz permitirá descubrir por completo todos los pormenores y nada quedará oculto o enmascarado, con lo que, andando el tiempo, el recuerdo podrá sobrevenir con absoluta nitidez. Por otra parte, la mención del verano sugiere la sensación de calor y, al mismo tiempo, el enardecimiento de la lucha. Como acontece en otras ocasiones en la poesía de Labordeta, hay una nota trágica en la presencia de ese sol impasible que ilumina las más brutales acciones del hombre (7).

Después de estas tres impresiones vivísimas, el versículo siguiente, que es el de mayor longitud del poema, recoge otras tres yuxtapuestas, que se precipitan una tras otra sin puntuación alguna. Las dos primeras tienen en común su obediencia a un procedimiento que se repite a lo largo de la composición y que puede sintetizarse así: cada vez que aparece un elemento teñido de connotaciones positivas o apacibles, incompatibles con el contexto, resulta inmediatamente degradado. Así, las rosas están «ensangrentadas», o el sol ilumina la destrucción; ahora, las madrugadas no están vistas a la manera tradicional, como inicio esperanzador de un nuevo día aún intacto; estas madrugadas no constituyen el comienzo de nada, sino un final para muchos, ya que son las de «los fusilamientos». Paralelamente, el **lecho** se degrada mediante el adjetivo «último», que apunta hacia la muerte, y la determinación «de piedra», que señala explícitamente la tumba. Hay una amarga ironía

en la elección de este término, **lecho**, que ha sido inmediatamente despojado de todos sus presuntos atributos positivos.

Si **las madrugadas** atestiguan el tiempo y el **lecho** se refiere al lugar, el tercer elemento del versículo introduce la acción: **el eficaz batracio simultáneo**. Lo primero que se advierte al examinar este segmento es que ofrece una anomalía morfosintáctica: el término **simultáneo** es gramaticalmente incompatible con la presencia de un sujeto único o con el morfema de singular. Lógicamente, cualquier lector aceptaría, por ejemplo, la imagen de **dos** «batracios simultáneos» —aunque no acertase a descifrarla—, pero la anómala fusión del singular con la idea de simultaneidad puede resultar desconcertante a primera vista. (Cabe advertir, de paso, que esta es la única vez que la palabra **batracio** aparece en la obra poética del autor, lo que elimina la posibilidad de indagar en otros contextos.)

No obstante, la imagen no es incomprensible si se tienen presentes ciertas presuposiciones que pertenecen a nuestro ámbito sociocultural y se recuerda, además, que el prototipo del batracio es el sapo. Existe acerca de este animal una tradición folclórica muy arraigada que no es difícil documentar. Así, en el **Pedacio Dioscórides Anazarbeo** (1555) escribe Andrés Laguna: «Es tan virulenta y ponçoñosa esta especie de rana, que aun con solo su resollo inficiona; por donde quando se enoja, suele toda hincharse, reteniendo su mortífero anhélito, para echarle después todo junto, con mucho mayor violencia, y a bueltas dél, alguna perniciosa saliva, contra los que quiere offender» (8). Y, por citar un testimonio moderno y de muy distinta naturaleza, recuérdese lo que consigna el enciclopédico **Diccionari català-valencià-balear** de Alcover, s.v. **calàpat**: «Es d'aspecte repulsiu, i la gent inculta li atribueix qualitats malèfiques i el considera verinós [...]. Diuen que en molestar-lo, s'infla i llença verí». Según esta creencia popular, pues, el sapo escupe un líquido mortífero (por eso, en una situación bélica, donde la consigna es «matad», la acción del animal puede ser calificada de **eficaz**). Los batracios, en suma, escupen con el mismo terrible efecto con que «escupen» las armas. El anómalo singular ya señalado ofrece la clave definitiva para descifrar la imagen: se trata de varias armas **que parecen una sola** —de ahí el singular— porque disparan simultáneamente. El significado de la construcción metafórica es ahora nítido: el «eficaz batracio simultáneo» es la descarga cerrada de un grupo de armas que disparan al unísono en un pelotón de ejecución, procedimiento sin duda «eficaz» para aniquilar a un ser humano. El uso de la metáfora apenas encubre la acción y, en cambio, la degrada fuertemente: al destruir a sus semejantes, el hombre se transforma en un animal sañudo.

La muerte ha invadido el campo evocado. Algunas horas después, el paisaje está visto como algo silencioso y lúgubre:

**un tumulto de banderas desgarradas
la luna suave sobre los silenciosos cementerios**

Las banderas, símbolos de ideas y de grupos, se hallan rotas y mezcladas. **Tumulto** no tiene aquí la acepción de 'ruido', sino otra que también registran los diccionarios: 'confusión agitada'. Las banderas representan posturas ideológicas de los hombres, al parecer irreconciliables; sólo después de la muerte se acercan y se unen. Se destacan ahora sobre el campo, rotas (simbolismo obvio) y agitadas por el viento, como sugiere el sustantivo **tumulto**. Los elementos de la naturaleza son testigos impasibles del desastre: antes, el sol; ahora, el viento y la luna. Continúa operando la técnica de la degradación: el viento sólo sirve para agitar «banderas desgarradas», y la «luna suave» contrasta con el abrupto paisaje de los «silenciosos cementerios». La luna aparece mencionada veinticuatro veces en la poesía de Labordeta, y casi siempre es un símbolo negativo: una presencia impasible que ilumina fríamente la tragedia del hombre en la tierra. Un poema del libro **Epilírica** (1961), titulado «Severa conminación de un ciudadano del mundo», comienza así:

Mataos

**pero dejad tranquilo a ese niño que duerme en una cuna.
Si vuestra rabia es fuego que devora tal cielo
y en vuestras almohadas crecen las pistolas:
destruíos aniquilaos ensangrentad
con ojos desgarrados los acumulados cementerios
que bajo la luna de tantas cosas callan...**

Una imagen similar, aunque menos elaborada y con la sustitución de la luna por una estrella, aparecía ya en el poema —de tema similar al que ahora nos ocupa— «Junio y pena de España», incluido en el libro **Transeúnte central** (1950):

**Sobre el viejo cementerio de los soldados
llueve una estrella desgajada...**

Volvamos al texto. Todo el paisaje se ha convertido en una serie de cementerios; todo se halla dominado por la presencia de la muerte. Hay, además, muy probablemente, en el versículo «La luna suave sobre los silenciosos cementerios», un recuerdo literario: el título de un libro de Georges Bernanos, **Les grands cimetières sous la lune** (1938). La analogía no está sugerida sólo por el título; el libro de Bernanos habla de una guerra, y, más concretamente, de la guerra civil española.

El versículo siguiente aclara las sugerencias anteriores. El poeta lo ha escrito todo con mayúsculas. En primer lugar, para darle un valor de grito más que de pregunta. Después de las terribles impresiones anteriores no cabe una pregunta formulada normalmente, y ésta es, a la vez, un grito y una acusación. Se recupera aquí una invención utilizada por algunas escuelas poéticas de vanguardia a partir del futurismo de Marinetti: el uso de distintos tipos de letra para recalcar las alteraciones emotivas, que acarrearán cambios en

el tono de la voz. Se trata de algo que la literatura convencional ha desdeñado y que, sin embargo, se utiliza en códigos de mayor riqueza gráfica, como los tebeos o el lenguaje publicitario. Pero, además, las mayúsculas tienen aquí otra función: la de separar, en cierto modo, este versículo del resto del poema, porque la pregunta reproduce exactamente las palabras de Dios a Caín (**Génesis**, 4, 10) después de que éste ha asesinado a Abel. A las referencias bélicas se une ahora, pues, la noción de fratricidio. Se trata de la evocación de una guerra civil.

**en el torbellino de las mochilas
los ojos de la hormiga
no perdonan**

La confusión y el caos expresados por el «tumulto de banderas» se reproducen ahora en el «torbellino de las mochilas». Obsérvese incluso la semejanza sintáctica: **tumulto de banderas / torbellino de las mochilas**. Pero hay una diferencia esencial: si las banderas representaban grupos, las mochilas simbolizan individuos. Dicho de otro modo: la guerra no sólo destruye banderas; no es únicamente un enfrentamiento de grupos, sino también, y sobre todo, de hombres. Y es la muerte de hombres individuales, no el choque de ideologías, lo que conmueve al poeta. Por eso aparecen a continuación las palabras más enigmáticas del texto: «los ojos de la hormiga / no perdonan». Es necesario detenerse en estos versos. En primer lugar, por su dificultad intrínseca; luego, porque se hallan situados en el centro del poema; finalmente, porque contienen la única condena moral que aparece en el texto. De poco sirve acudir a la obra de Labordeta y revisar los diez contextos en que ocurre el sustantivo «hormiga», a la busca de una explicación de los versículos que nos ocupan. En este caso, más claramente aún que en otros, se advierte que los valores metafóricos son contextuales y no permanentes, y que el único método posible para descifrarlos consiste en considerar aisladamente cada caso concreto. Examinemos, por tanto, el que ahora nos importa.

Los hombres que se han destruido en esa guerra son animales «superiores»; la hormiga es un insecto himenóptero, un animal inferior, que ha escapado a la matanza. Pero la hormiga se caracteriza —y aquí está claramente destacado— por sus ojos poliédricos, que le confieren una gran capacidad de visión. La hormiga no ha intervenido en la lucha; sólo la ha contemplado. ¿Cómo pueden «no perdonar» los ojos de la hormiga? Resulta evidente que interpretar esto al pie de la letra sería disparatado. La hormiga ve, guarda, almacena (metafóricamente, **conserva** los recuerdos). Pero la fórmula predicativa «no perdonan» es incomprensible si no se entiende que la hormiga es aquí un elemento de carácter simbólico: la representación de un ser humano que no participó en la guerra, pero que la conoció y la guardó en su recuerdo. Pasado el tiempo, con los ojos fijos imaginativamente en el desastre, este ser humano está en

condiciones de decantar su recuerdo y asumir una postura moral: «no perdonan». Ahora bien: el único personaje que evoca la tragedia mucho tiempo después de ocurrida, que no participó en ella ni fue destruido porque era un «animal inferior» con respecto a los combatientes —es decir, un niño— y que ahora, después de una visión retrospectiva, puede condenar la historia pasada mediante unos versos muy explícitos, es el poeta. El poeta adulto evoca al poeta niño (**la hormiga**), que fue testigo (**los ojos**) de la catástrofe, y, desde la perspectiva actual, emite un juicio radicalmente condenatorio. Y hay otro paralelismo que apunta a la concepción del propio quehacer poético: el poeta, como la hormiga, **ve** la realidad total; es lo que podríamos llamar un visionario humanista.

Los dos versículos siguientes son deliberadamente ambiguos:

**yacen allí
jamás**

La falta de puntuación y la disposición asintáctica de las secuencias permite que cada verso pueda apuntar en varias direcciones. Por su contenido semántico, **yacen allí** es una referencia que conviene a los soldados representados por las «mochilas», puesto que la elección del verbo **yacer** recalca el carácter mortuorio de la alusión. Pero, por su colocación en la secuencia de los versículos, **yacen** es una aposición de **no perdonan** y tiene, por tanto, el mismo sujeto: «los ojos de la hormiga». Así, la «traducción» aproximada sería: «Los ojos de la hormiga no perdonan. Se encuentran todavía fijos (**yacen**) allí donde yacían los cuerpos de los soldados. La imagen no se borrará jamás». **Jamás** es también, aisladamente, una negación rotunda, un grito de rechazo del poeta ante la visión evocada.

**todo fue
consumado**

En esta recapitulación de hechos pasados desde la perspectiva actual, el poeta, ya más sereno, inicia un resumen. Los detalles dejan paso a una visión global —adviértase la sutil selección del adjetivo **todo**—, y el poeta repite las palabras de Cristo al morir, según aparecen registradas en el Evangelio de San Juan (19, 30). En virtud de esta referencia transparente, la muerte evocada adquiere matices nuevos. El testimonio de Cristo, símbolo del pacifismo y la fraternidad, se reproduce ahora en la dolorida reflexión del poeta.

Hemos visto cómo el poema se organizaba en torno a dos nociones: la contraposición olvido / recuerdo y la idea de 'destrucción'. En el punto en que nos encontramos, los versículos «todo fue / consumado» obedecen a esta idea de destrucción. Pero inmediatamente aparece una secuencia cuyo paralelismo sintáctico con respecto a la anterior es evidente. Tan evidente, al menos, como los paralelismos gráficos de **efigie** y **humus** o de **ol-vi-do** y **des-truc-ción**. La razón es obvia: «todo fue / arrebatado / por un / viento / im-

pasible» responde a la noción semántica del olvido, de igual manera que «todo fue / consumado» resume la destrucción. La composición continúa desarrollándose con una gran coherencia, camino ya del final. La imagen del viento que borra las huellas de lo pasado se halla en el mismo plano que los otros elementos de la naturaleza ya examinados, que cumplen inalterablemente su función, como mudos testigos de las locuras humanas. Pero, inmediatamente, el viento sufre un trueque que descubre su carácter metafórico: lo que borra las huellas es el olvido o la destrucción. Sin embargo, ahora sabemos ya que la destrucción no ha sido total, como tampoco el olvido; la humilde hormiga superviviente, convertida en el poeta, ha quedado, con su especial clarividencia, para dar testimonio de los hechos y condenarlos. Por imperativo moral, el poeta se convierte a un tiempo en notario y juez de la existencia.

NOTAS

- (1) Señalaba este hecho lamentable, a raíz de la muerte del autor, en mi nota «Sobre un poeta desaparecido», **Papeles de Son Armadans**, CLXXII, febrero 1970, pp. 199-204.
- (2) Zaragoza, ediciones Java/ambre, 1972 (col. Fuendetodos, núm. 11).
- (3) Barcelona, ediciones Saturno, 1972 (col. El Bardo, núm. 88).
- (4) Cfr. la recogida en: M. Anós y otros, **Miguel Labordeta, un poeta en la posguerra**, Zaragoza, Alcrudo, Editor, 1977. Añádase: **Samprasarana** (Boletín de los Colegios de Santo Tomás de Aquino), Zaragoza, febrero 1970 (número monográfico dedicado a Labordeta con colaboraciones de J. M. Blecua, F. Ynduráin, J. M. Alda Tesán, L. García-Abrines y otros); Francisco J. Díaz de Castro, **La poesía de Miguel Labordeta**, tesis doctoral dirigida por Angel R. Fernández González, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, s. a. [1975], 664 fols.
- (5) Cfr., por ejemplo, F. López Estrada, **Métrica española del siglo XX**, Madrid, Gredos, 1969, espec. pp. 111 ss.
- (6) «Speech, Action, and Style», en **Literary Style: A Symposium**, ed. by Seymour Chatman, London-New York, Oxford University Press, 1971 pp. 241-259.
- (7) Como nada impide recurrir a informaciones extratextuales, ya que un poema no es algo aislado en la obra de un autor, puede recordarse que otra composición de **Los soliloquios** ofrece una mención del «sol del verano», en un contexto similar al de ahora, que añade la nota de dureza: «Unos hombres duros como el sol del verano/ensangrentaban la tierra blasfemando».
- (8) Cito por la edic. de Salamanca, 1566, p. 140.