

El texto de “La poesía enemiga” de Efraín Huerta. De los borradores a las versiones impresas

The Text of Efraín Huerta’s “La poesía enemiga” from the Drafts to the Printed Versions

Emiliano Delgadillo Martínez

El Colegio de México, México

em.delgadillo@colmex.mx

RESUMEN

Este artículo busca reconstruir el proceso compositivo y la transmisión textual de “La poesía enemiga” de Efraín Huerta, poema de intrincada historia, sobre todo en su etapa pre-textual. Describe los borradores y descubre aspectos poco conocidos de la génesis de un nuevo estilo poético, pulido en las campañas de correcciones a que el poeta sometía sus manuscritos y mecanuscritos originales. Esta investigación impulsa los testimonios impresos para mostrar procesos análogos a la etapa textual, tanto en el ciclo de *Los hombres del alba* como en otros momentos de su obra poética.

PALABRAS CLAVE

Efraín Huerta, “La poesía enemiga”, crítica genética, manuscritos de poesía mexicana, siglo XX.

ABSTRACT

This article aims to reconstruct the writing process and the textual transmission of “La poesía enemiga,” a poem by Efraín Huerta with an intricate history, particularly in its pre-textual stage. Through the study of the poem’s drafts, the article discovers little-known aspects of the genesis of Huerta’s new poetic style, which came to be shaped by the authorial reworking of the original manuscripts and typescripts. Finally, it collates the printed testimonies to show similar processes in the textual phase of the cycle of *Los hombres del alba* as well as in other instances of his poetic oeuvre.

KEYWORDS

Efraín Huerta, “La poesía enemiga,” genetic criticism, Mexican poetry manuscripts, Twentieth century.

RECEPCIÓN: 04/08/2020

ACEPTACIÓN: 12/10/2020

1. En el taller de Efraín Huerta

Efraín Huerta (1914-1982) no practicó la reescritura de su obra pública a la manera de su compañero y amigo de generación Octavio Paz, quien era afecto a corregir, retocar, transformar un poema en otro. Antes bien, los procesos de revisión y edición, posteriores a la publicación de sus poemas, se singularizan por la supresión de palabras, imágenes, versos, conjuntos de versos, estrofas o incluso poemas enteros. Fuera de esta labor de poda, los pocos cambios realizados a las versiones impresas son detalles de ebanista, propiciados por un afán de mejorar algún verso y de enriquecer con ello la lectura del poema; otros más, ocurridos sobre todo en la madurez del poeta, son limaduras ideológicas destinadas a borrar rastros de un estilo testimonial que se colaba, con sus referencias históricas puntuales, en composiciones no necesariamente políticas. Sin embargo, los borradores anteriores a los textos impresos, faceta muy poco conocida por la crítica y los lectores de Huerta, delatan a un poeta editor de sí mismo, dedicado a labores de corrección, reescritura y pulimiento. Las técnicas compositivas de Efraín Huerta empiezan a definirse con mayor nitidez gracias al rescate y al estudio de sus “pretextos”, los cuales fueron conservados con diligencia por Mireya Bravo, su primera esposa, y por Thelma Nava, su segunda. Muchos de ellos están resguardados en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional (México) y el resto se localiza en los archivos personales de sus hijos, de modo que paulatinamente ha ido revelándose el taller creativo del poeta.¹ Para ilustrarlo, propongo el análisis de los borradores e impresos de “La poesía enemiga”, no sólo porque se trata del poema más antiguo de *Los hombres del alba* (1944), sino porque sus testimonios ejemplifican a cabalidad los procesos de escritura, reescritura y edición de textos, tanto antes como después de su publicación.²

¹ El acervo más importante lo custodia la Biblioteca Nacional, en su Fondo Reservado: Archivo Epistolar Efraín Huerta-Mireya Bravo, de aquí en adelante referido por sus siglas AEEHMB. Fue donado en 2002 por la hija mayor y albacea del poeta, Andrea Huerta Bravo. No obstante, ella aún conserva algunos materiales autógrafos, los cuales no tienen signatura. Otra parte valiosa la custodia la familia Huerta Nava, cuyos papeles tampoco han sido clasificados. Respecto de quienes se han dedicado a estudiar o difundir los autógrafos huertianos, recomiendo la tesis doctoral de la investigadora francesa Isabelle Pouzet (2013), así como la carpeta con reproducciones facsimilares preparada por Carlos Ulises Mata (Huerta, 2015). También pueden consultarse una carta publicada facsimilamente en *Tierra Adentro*, con nota introductoria de mi autoría (Delgadillo, 2014), y los pretextos conocidos de *Los hombres del alba*, incluidos en mi tesis de maestría (2019), de donde se originó el presente artículo.

² Los conceptos de crítica genética aquí utilizados proceden de las propuestas metodológicas de Israel Ramírez (2009) y Alejandro Higashi (2013).

2. Descripción de los borradores e impresos de “La poesía enemiga”

Los testimonios de “La poesía enemiga” con valor genético —y ecdótico en general— son seis documentos pretextuales, los cuales contienen los “borradores”, y cuatro textuales o “impresos”.³ De los primeros, cinco documentos incluyen uno o varios borradores manuscritos de piezas poéticas autónomas, antes de ser editadas y fundidas en un solo poema. El otro documento pretextual es un mecanuscrito, el cual representa el primer intento de versión integral. De los testimonios impresos, sólo uno es versión pre-editorial; los tres restantes corresponden a versiones editoriales distintas.

Presento a continuación la descripción sucinta de los borradores e impresos de “La poesía enemiga”. Para los borradores, consigno primero el documento que lo contiene y su signatura, y después, los pretextos ahí contenidos. Para los impresos, sólo registro la revista o el libro en que fue publicado.

Borradores:

1. Documento 3-22. Sin título [“Envío”]: foja suelta tamaño carta (27.9 × 21.6 cm), recto, a tinta negra y sin paginación. Signatura: AEEHMB, Caja 3, Documento 22. Se copia por una sola cara un borrador del principio de “La poesía enemiga” (B1). Ha sido reproducido en publicaciones póstumas como “Nubes y nubes” (Huerta, 1992 y 2014). Contiene:

B1. Sin título: borrador de los vv. 1-17 de “La poesía enemiga”. Poema en una foja suelta. Fechado al calce en “marzo veintiuno / 1935”. Tinta negra. Siete párrafos, con sangrías francesas (cada cual parece ser un amplio versículo).⁴ La primera palabra de cada uno está en versalitas. En el siguiente borrador conocido (B2), este pretexto se llamará “Envío”.

³ Me interesa definir y emplear la categoría de “documento” por la variedad de soportes de los borradores: para fines de este artículo, el documento es cualquier soporte material en el que hay uno o más borradores. Sólo me ocupo de los documentos de los testimonios pretextuales (borradores manuscritos y borradores mecanuscritos), puesto que Huerta tenía plena libertad de elegir los materiales de escritura de sus poemas; por ejemplo: una hoja blanca, un cartoncillo, una hoja calca, una combinación de las anteriores, una libreta, etc. En cambio, los materiales —y los formatos— de los testimonios textuales (impresos) le eran impuestos por los editores.

⁴ Los últimos poemas de *Absoluto amor* (segunda sección) y los primeros de *Los hombres del alba* fueron escritos en una prosa rítmica inspirada en el estilo versicular de Rafael Alberti, pero Huerta no siempre logró una disposición rítmica en versículos, por lo que prefiero llamar “párrafos” a esos renglones de prosa sin norma acentual ni patrones melódicos definidos. Son el germen de los versos y estrofas futuros.

2. Documento 7-1. “Elegía”: cartoncillo suelto color rojo (25 × 21.4 cm), recto y vuelta, a tinta negra y sin paginación. Signatura: AEEHMB, Caja 7, Documento 1. Presenta un doblez a la mitad, en el sentido de la escritura. Es borrador de “La poesía enemiga” (D1). Documento inédito. Contiene:

D1. “Elegía”: borrador de los vv. 31, 53-72 y 75-91 de “La poesía enemiga”. Poema en un cartoncillo suelto. Recto. Fechado en la vuelta y al calce en “marzo veintiuno” de 1935, aunque transcrito en abril o mayo del mismo año, con la primera compra de papel cartoncillo. Doce párrafos, con sangrías francesas. La primera palabra de cada uno está en versalitas. El octavo presenta borraduras y adición de escritura.

3. Documento 3-45. *Poemas enemigos*: cuadernillo de papel cartoncillo color anaranjado (25 × 17.6 cm), de 16 fojas (un pliego doblado a la mitad como cubierta, y seis medios pliegos al interior), a tinta negra y sin paginación. Signatura: AEEHMB, Caja 3, Documento 45. Conjunto de cinco poemas precedidos por una portadilla en la cubierta: “efraín huerta r / *poemas enemigos* / marzo de MCMXXXV”. Al interior se copian: “Pausa”, “Envío”, “Anne Sten”, “Elegía” e “Invitación”, de los cuales cada uno ocupa la cara recta de un medio pliego, salvo “Elegía” que ocupa dos rectas. La primera palabra de cada poema está en versalitas, y todos tienen su fecha de composición en la vuelta, al calce, entre el 14 y el 22 de marzo de 1935. Sin embargo, la fecha de composición del cuadernillo es posterior: hacia junio o julio de 1935, con la segunda compra de papel cartoncillo (realizada el 5 de junio). Salvo “Pausa” (A2, que no es borrador de ningún poema conocido),⁵ los cuatro poemas restantes son borradores de “La poesía enemiga” (B2, C2, D2, E2). Documento inédito. Es probable que a partir de éstos Huerta haya elaborado el manuscrito de este poema (véase abajo Doc. 3-7). Contiene:

B2. “Envío”: borrador de los vv. 1-17 de “La poesía enemiga”. Segundo poema del cuadernillo *Poemas enemigos* (Doc. 3-45, foja 5). Fechado en “veintiuno de marzo” (foja 6) de 1935, aunque transcrito en junio o julio. Veintiocho versos, con sangrías francesas, sin estrofas. Sin correcciones. Es la segunda versión de B1.

C2. “Anne Sten”; subtítulo: “elogio desatado y vivo”: borrador de los vv. 18-29 y 73-74 de “La poesía enemiga”. Tercer poema del cuadernillo *Poemas enemigos* (Doc. 3-45, foja 7). Fechado en “veintiuno de marzo” (foja 8)

⁵ Debido a esta marginación, no es testimonio de “La poesía enemiga” y por eso no aparece en la presente descripción de borradores. Sin embargo, en el *stemma* reproducido más adelante (Figura 1), lo consigno con la abreviatura A2, junto con su hipotético A1, para dar cuenta del proceso de integración de M1.

de 1935, aunque transcrito en junio o julio. Veintitrés versos, con sangrías francesas, sin estrofas. Sin correcciones.

D2. “Elegía”: borrador de los vv. 31, 53-72 y 75-91 de “La poesía enemiga”. Cuarto poema del cuadernillo *Poemas enemigos* (Doc. 3-45, fojas 9 y 11). Fechado en “veintiuno de marzo” (foja 12) de 1935, aunque transcrito en junio o julio. Cincuenta y dos versos, con sangrías francesas, sin estrofas. Es la segunda versión de D1.

E2. “Invitación”: borrador de los vv. 32-52 de “La poesía enemiga”. Quinto poema del cuadernillo *Poemas enemigos* (Doc. 3-45, foja 13). Fechado en “veintidós de marzo” (foja 14) de 1935, aunque transcrito en junio o julio. Veintiún versos, con sangrías francesas, sin estrofas. Sin correcciones.

4. Documento Molinari-Huerta. *Dos poemas: Ricardo E. Molinari y Efraín Huerta R.*: cuadernillo de medio oficio (21.6 × 16.8 cm), de 16 fojas (tres blancas y una de papel calca, todas tamaño oficio, dobladas a la mitad), a tinta negra y sin paginación. Perteneció a Mireya Bravo, en actual posesión de Andrea Huerta Bravo (sin signatura). Envío poético con un poema del argentino Ricardo Molinari y uno de Huerta, precedidos por una portadilla (“e huerta r // dos poemas: / Ricardo E. Molinari / y / Efraín Huerta R. // MCMXXXV”, foja 1), un epígrafe general (“Cuando se milagriza una cosa / es de aquel que la milagriza. / Jean Cocteau”, foja 2), y una portadilla interior en el papel calca: “‘El paisaje de Teócrito / (en junio con tu recuerdo)’ / y / ‘Anne Sten (intención)’” (foja 3). En las fojas 6-7 se copia el poema de Molinari, y en la foja 11 el de Huerta, con su fecha de composición en la foja 9: “ocho de junio”. Un epígrafe de Huerta cierra el envío: “con manchas rojísimas en el sitio del alma / y en lugar de ojos dos infelices rumbos de vieja luz / EH” (foja 15). El poema “Anne Sten (intención)” quedó fuera del grupo “Verdaderamente”, pero Huerta usó dos versos (dividiéndolos en tres) para concluir la versión final de “La poesía enemiga”. Documento inédito. Contiene:

F1. “Anne Sten (intención)”: borrador de los vv. 96-98 de “La poesía enemiga”. Segundo poema del cuadernillo *Dos poemas: Ricardo E. Molinari y Efraín Huerta R.* (Doc. Molinari-Huerta, foja 11). Fechado en “ocho de junio” (foja 9) de 1935. Quince versos, con sangrías francesas, sin estrofas ni puntuación alguna. La primera palabra del poema está en versalitas. Con sobreescritura en una palabra del v. 15: “ades” sobre el final de “banalides”, para que se lea “banalidades”.

5. Documento 3-47bis. *Verdaderamente*: Cuadernillo de papel cartoncillo color anaranjado (25 × 17.6 cm), de 20 fojas. Signatura: AEEHMB, Caja 3, Documento 47,

pero está mal archivado.⁶ Conjunto de cinco poemas sin título (salvo el segundo) precedidos por una portadilla en la cubierta: “efraín huerta r / *Verdaderamente* / Junio de MCMXXXV”. Los poemas son: “*Verdaderamente soy todo oídos para ti...*”, “Anne Sten (intención)”, “*Aquella daga en que nacieron...*”, “*Toda la falsedad del alba...*” y “*En esa neblina amarga...*”, de los cuales los primeros tres abarcan una cara recta cada uno, y los últimos dos, por ser más largos, ocupan dos rectas cada uno. Cada poema tiene su fecha de composición en la vuelta, al calce, entre el 8 y el 28 de junio de 1935. Cierran el cuadernillo un epígrafe de Huerta (también incluido en el Doc. Molinari-Huerta) y una dedicatoria, copiados en la cara recta del último medio pliego: “con manchas rojísimas en el sitio del alma / y en lugar de ojos dos infelices rumbos de vieja luz / E.H. // Para / Andrea de Plata”. Solamente el segundo poema es afín a “La poesía enemiga” (F2: tan sólo un par de versos); los poemas primero, tercero y cuarto son borradores de “Verdaderamente”. El quinto poema, el epígrafe y la dedicatoria fueron descartados. Documento inédito. Contiene:

F2. “Anne Sten / (intención)”: borrador de los vv. 96-98 de “La poesía enemiga”. Segundo poema del cuadernillo *Verdaderamente* (Doc. 3-47bis, foja 5). Fechado en “ocho de junio” (foja 6) de 1935. Es una versión idéntica a F1, salvo porque tiene un punto al final del v. 12, y otro al final del poema. Sin correcciones.

6. Documento 3-7. “Envío” [“La poesía enemiga”]: cinco fojas blancas tamaño carta (27.9 × 21.6 cm), mecanuscritas, con correcciones y tachaduras autógrafas a tinta negra (todo en las caras rectas), y otra foja blanca como cubierta. Sin paginación, aunque con números que indican el orden del poema. Signatura: AEEHMB, Caja 3, Documento 7. Es el primer intento de versión integral de “La poesía enemiga”. La transcripción a máquina sigue la versión del Doc. 3-45 de los poemas “Envío”, “Anne Sten”, “Invitación” y “Elegía”. En la cubierta Huerta anotó a mano la portadilla: “efraín huerta r / el ENVÍO, para / Andrea de Plata / octubre de MCMXXXV”. Documento inédito. Contiene:

M1. “Envío”: primer intento de versión integral de “La poesía enemiga”. Mecanuscrito de cinco fojas blancas con correcciones a mano (Doc. 3-7, rectas). Fechado en “octubre de MCMXXXV”. Tinta negra (máquina y correcciones autógrafas). Incluye cuatro poemas transcritos a máqui-

⁶ En realidad, son dos documentos mal archivados: el primer cuadernillo es *El deseo o Los ruidos del alba —poemas y más todavía—* (Doc. 3-47), el cual abarca la cubierta y los primeros siete medios pliegos (18 fojas en total); los siguientes ocho medios pliegos conforman el cuadernillo de *Verdaderamente* (Doc. 3-47bis), cuya cubierta se traspapeló en otro documento: Caja 3, Documento 48.

na: “Envío”, “Anne”, “Invitación” y “Elegía”, cuyos títulos, salvo el de “Envío”, fueron tachados. En total, tiene ciento veinticinco versos a máquina (sin estrofas), de los cuales sesenta y tres fueron tachados por completo, y cuatro parcialmente; y treinta versos añadidos a mano, tanto al calce como al margen derecho, más tres adiciones de palabras al margen derecho, una de las cuales también fue tachada. Las correcciones revelan por lo menos tres momentos de edición: el primero, en el que Huerta tachó algunos versos y autorizó otros (con una palomita: √) en el margen izquierdo. El segundo, en el que volvió a tachar versos que ya tenían palomita, y en el que posiblemente tachó la adición autógrafa de palabras. Y el tercero, en el que “rescató” cuatro versos tachados, con una flecha (→) en el margen izquierdo, y en el que marcó a lápiz siete versos con un guion corto (son las únicas marcas a lápiz), también en el margen izquierdo. Es imposible saber en qué momento añadió los versos a mano. Huerta numeró las páginas para ordenar la secuencia del poema, con la particularidad de que los versos añadidos, al calce de la transcripción mecanográfica de “Envío”, en la foja 1, continúan al calce de la foja 2 (ya que casi todo el poema “Anne Sten” está tachado), y después siguen en el encabezado de la foja 4, y vuelven a la foja 3, al cuerpo de “Invitación” (Huerta lo indica así: “La invitación fue clara: acércate... etc.”), y finalmente desembocan en la foja 4, en los versos al calce (ya que todos los versos de dicha foja, que son la conclusión de “Elegía”, están tachados). El final de estos versos autógrafos es abrupto, lo cual evidencia que, a pesar del intento de integrar el poema, quedó inconcluso. Cabe destacar que aún no figuran los versos tomados de F1-F2.

Impresos:

- P1. “La poesía enemiga” en *Taller* (Huerta, 1938: 17-20). Primera publicación conocida. Sin fecha; con un epígrafe de Juan Larrea que no pasó a ninguna versión posterior. Noventa y nueve versos, distribuidos en seis estrofas irregulares (la tercera coincide con salto de página). Editado en cursivas. La primera palabra del poema está en versalitas. Se publicó después de “Verdaderamente”, y antes de “Breve canto” y “Cuarto canto de abandono”.
- P2. “La poesía enemiga” en *Los hombres del alba* (Huerta, 1944: 31-38). Sin fecha. Noventa y nueve versos, distribuidos en siete estrofas irregulares (la quinta estrofa y la séptima coinciden con saltos de página). La primera palabra del poema está en versalitas. Tercer poema del libro.

- P3. “La poesía enemiga” en *Poesía, 1935-1968* (Huerta, 1968a y 1968b: 60-63).⁷ Sin fecha. Noventa y nueve versos, distribuidos en siete estrofas irregulares. Tercer poema de *Los hombres del alba*, libro incluido íntegro en esta obra reunida.
- P4. “La poesía enemiga” en *Transa poética* (Huerta, 1980: 15-18). Sin fecha. Noventa y nueve versos, distribuidos en seis estrofas irregulares. Primer poema de esta antología personal, seguido de “Verdaderamente”.

3. Historia textual

Los borradores de “La poesía enemiga” muestran que, en un primer momento, Huerta compuso no uno, sino cinco poemas en prosa, entre el 14 y el 22 de marzo de 1935, todos ellos en el estilo versicular de Rafael Alberti, sin mayor puntuación que una coma o un punto al final de cada párrafo, y aún con reminiscencias léxicas de la segunda sección de *Absoluto amor* (1935). De esta campaña de escritura, sin embargo, sólo hay constancia documental de “Envío” (B1, aún sin título) y “Elegía” (D1); es decir, únicamente hay manuscritos de las versiones primigenias de esos dos pretextos. Los tres manuscritos restantes (los hipotéticos A1, C1, E1) debió regalarlos, extraviarlos o destruirlos, no sin antes copiarlos —hacia junio o julio de 1935— al cuadernillo de papel cartoncillo color anaranjado, llamado conjuntamente *Poemas enemigos* (Doc. 3-45). Ese cuadernillo contiene la serie completa, de acuerdo con su orden cronológico de composición: “Pausa”, “Envío”, “Anne Sten”, “Elegía” e “Invitación”.⁸

En los meses siguientes, Huerta compuso más series de poemas que copió a sus cartoncillos de colores, las cuales se convirtieron, con el tiempo, en los poemas inicia-

⁷ La editorial Joaquín Mortiz publicó la obra reunida de Huerta tanto en la colección de poesía *Las Dos Orillas* (1968a) como en la más económica y de mayor tiraje *Serie del Volador* (1968b). El cotejo de las dos ediciones revela algunos datos significativos, como que primero se imprimieron los 750 ejemplares de *Las Dos Orillas* y después los 4 mil ejemplares de la *Serie del Volador*, a partir de los mismos negativos, de ahí que el texto sea estrictamente el mismo. De hecho, la caja de texto es idéntica, no hubo reducciones ni ampliaciones. Sus diferencias editoriales consisten en el tamaño del libro (*Las Dos Orillas*: 21.5 × 14.4 cm; *Serie del Volador*: 17.9 × 11.2 cm), el diseño de cada colección (más sobria la primera: sin diseño en la primera de forros y sin cuarta de forros) y un pequeño detalle en los títulos de la primera de forros: en la edición original el título no lleva coma (*Las Dos Orillas*: *Poesía 1935-1968*) y en la edición anastática sí (*Serie del Volador*: *Poesía, 1935- 1968*). Empero, en ambas portadas y en los lomos sí figuran las comas, por lo que el título correcto de las dos ediciones es *Poesía, 1935-1968*.

⁸ Nótese que los títulos de estos borradores son idénticos, o casi, a los cuatro poemas finales de la segunda sección de *Absoluto amor*: “Envío”, “Elegía”, “Pausa / Recuerdo de Anne Sten”, “La invitada / recuerdo de Anne Sten” (cfr. Huerta, 1935: 33-40).

les de *Los hombres del alba*.⁹ Salvo el caso de *El alba redimida* (cuyos cambios son mínimos respecto de su primera versión impresa), el resto de los cuadernillos debió de tener un proceso de edición muy semejante al de *Poemas enemigos*: sus series fueron depuradas y unidas, dando lugar a un solo poema. Si bien esto puede deducirse del cotejo de los borradores con las versiones impresas, ninguno cuenta con un documento en estado intermedio, como el crucial mecanuscrito de “La poesía enemiga” (M1), cuyo valor textual resulta de gran trascendencia ante la falta de materiales análogos. Es decir, no sólo esclarece la historia textual de “La poesía enemiga”, sino que permite imaginar cómo procedió Huerta a la hora de elaborar las versiones finales de, al menos, “Los ruidos del alba” y “Verdaderamente”.

Hacia octubre de 1935, o poco antes, Huerta se percató de que la serie de *Poemas enemigos* podía convertirse en un único y sólido poema, de modo que se abocó a fundir sus partes. En primer lugar, desechó el poema inicial de la serie, “Pausa” (A2), que en el cuadernillo figuraba todo entre paréntesis. En segundo, pasó a máquina los cuatro restantes (M1), con un orden distinto: “Envío”, “Anne Sten”, “Invitación” y “Elegía”. Por último, trabajó a mano sobre el mecanuscrito en, al menos, tres etapas. Sin embargo, el intento de versión integral quedó inconcluso y, puesto que no existe ningún testimonio posterior (el cual sería el hipotético M2), se trata de la versión conocida más cercana a “La poesía enemiga”, según su primera publicación en el número inaugural de la revista *Taller* (diciembre de 1938: P1). En cualquier caso, entre octubre de 1935 y diciembre de 1938, el poema quedó integrado y listo.

Los testimonios impresos de “La poesía enemiga” evidencian una única versión pre-editorial (P1), seguida de tres distanciadas versiones en libro (P2, P3, P4). Las cuatro tienen cambios que muestran, pese a su carácter menor, una labor de reescritura más intensa, ocurrida entre 1938 y 1944, esto es, fechas de la publicación de *Taller* (P1) y la edición príncipe de *Los hombres del alba* (P2).¹⁰ Asimismo, establecen una afinidad textual entre P2 y P3, la cual se remonta a mediados de la década de 1960, cuando Huerta decidió respetar casi en su integridad la edición de Géminis a la hora de incluir *Los hombres del alba* en su obra reunida *Poesía, 1935-1968*. Finalmente, los cambios de estos testimonios y los de *Transa poética* (P4: última antología personal preparada y

⁹ *El alba redimida / Poemas* (Doc. 3-23, ocho poemas) dio lugar a “Línea del alba”; *El deseo o Los ruidos del alba* (Doc. 3-47, cinco poemas) se convirtió en “Los ruidos del alba”; *Verdaderamente* (Doc. 3-47bis, cinco poemas) devino en el poema homónimo.

¹⁰ A decir verdad, la gran mayoría de los poemas de *Los hombres del alba* fueron editados asiduamente por Huerta antes de la impresión en la editorial Géminis en 1944, tanto si habían sido publicados previamente como si sólo existían en estado de borrador. No tengo duda de que hubo un manuscrito o mecanuscrito integral (con correcciones e indicaciones autógrafas) de los poemas incluidos y descartados de la *editio princeps*; no obstante, es muy probable que ese documento haya sido destruido.

cuidada por Huerta) son igualmente menores y, de hecho, no permiten reconocer la transmisión textual.

Resulta idóneo reproducir el árbol genealógico de los testimonios para ofrecer la filiación de los textos y pretextos, de acuerdo con las convenciones habituales de la *constitutio stemmatis*. Así, consigno en letras mayúsculas los primeros borradores, apuntando entre corchetes los testimonios hipotéticos; el número después de la letra indica su orden compositivo para todos los casos. Salvo el primer borrador, que fue descartado, el resto desemboca en el manuscrito abreviado como M1, el cual, luego de pasar por un estado hipotético [M2], da lugar a la familia de testimonios publicados, representados con la letra P.

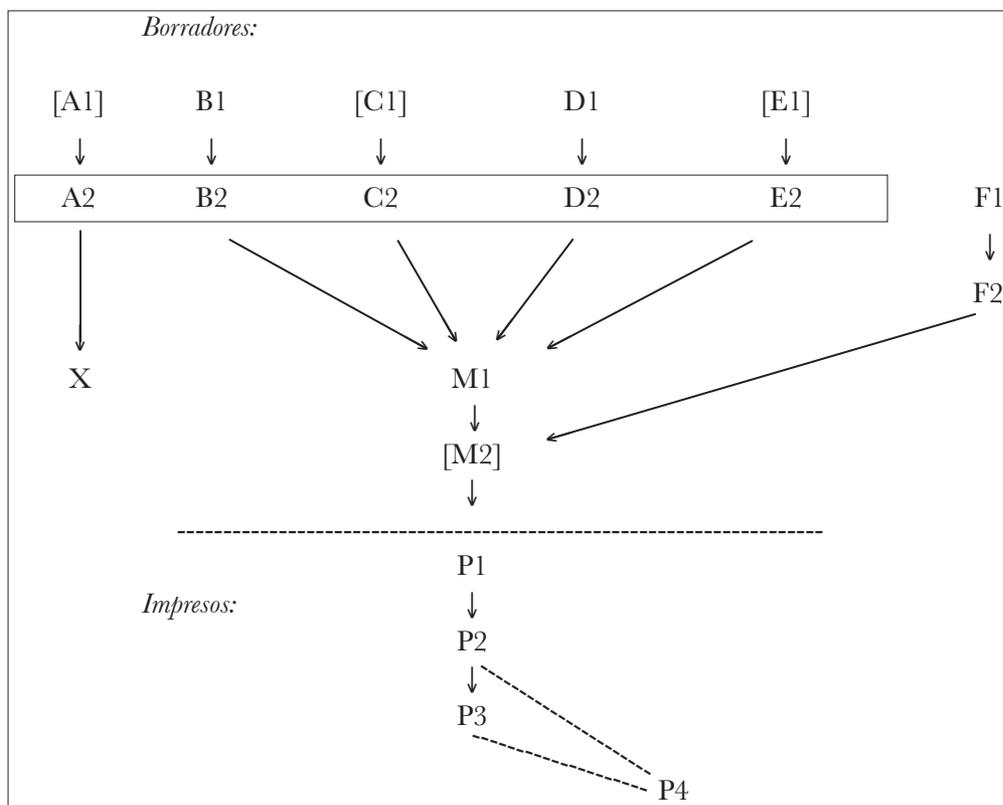


Figura 1. *Stemma* de “La poesía enemiga”

Resta decir que por lo menos hay otra versión impresa de “La poesía enemiga” aún en vida del poeta, mas no cuidada por él. Se trata de la recogida por Emilio Jorge Rodríguez para la antología *Poesía* de Efraín Huerta, publicada por Casa de Las Américas (1975: 55-59), cuya versión —con erratas— no puede considerarse testimonio porque no fue editada ni cuidada por su autor.

4. Estudio de las sustituciones genéticas

El estudio de las sustituciones genéticas¹¹ de “La poesía enemiga” tiene como fin dar cuenta del proceso creativo de Efraín Huerta, desde sus tempranas estrategias compositivas en 1935 hasta los retoques finales de 1980. Es natural que en esos cuarenta y cinco años hayan cambiado las ideas estéticas y el estilo del poeta en más de una ocasión, por lo que no pretendo presentar ni fijar un texto óptimo de “La poesía enemiga”, sino mostrar su proceso textual, en aras de esclarecer, así sea mínimamente, algunos de los conflictos y soluciones que Huerta sostuvo con su escritura a lo largo de su vida.

La compulsa de los pliegos sueltos de “Envío” (B1) y “Elegía” (D1) con sus versiones en el cuadernillo (B2, D2) revela inmediatamente la escisión de los párrafos. Entre su primera redacción y la elaboración del cuadernillo, Huerta decidió partirlos en versos. Si B1 se compone de siete párrafos, casi versículos, su versión posterior (B2) tiene veintiocho versos. El otro ejemplo es muy similar: D1 presenta doce párrafos, mientras que su versión en *Poemas enemigos* (D2) tiene cincuenta y dos versos.¹² La escisión de la prosa en versos responde, al parecer, a una preferencia rítmica: en esta primera escritura, definida por una escasa puntuación, la escisión da lugar a pausas versales que coinciden, por lo general, con pausas sintácticas, lo cual evita una prolongada cláusula rítmica de difícil legibilidad. Más adelante, al preparar el borrador destinado a las prensas, Huerta recuperó la puntuación habitual del español; significativamente, en P1, ésta se asienta casi siempre al final de los versos, donde antaño había comas o donde hacían falta. Esa puntuación recuperada confirma la función de pausa rítmico-sintáctica descubierta al escindir la prosa. Sirva de ejemplo el largo párrafo 10 de D1 y su conversión en ocho versos en el cuadernillo (D2):

D1: 10 VIAJERA de poemas y manifiestos impresos en estaño, yo te recuerdo al fin de cada día, cuando mi cargamento de cinismo y lo que a los amigos distraigo de aburrimiento, se recargan sobre las hojas de un calendario o caen divinizados de sueño en el fondo de un tintero vacío.

¹¹ “La diferencia conceptual entre el término ‘variante’ (empleado en la crítica textual) y la ‘sustitución’ (de la genética) radica en el estatus de linealidad, degradación y corrupción ajena, clausura y unicidad del texto que reconoce la ecdótica. Razón por la cual son variantes las lecciones distintas del ‘original’ y existirán algunas sin valor textual en la constitución o restitución del texto, mientras que en la genética las sustituciones tendrán el mismo valor textual y nunca podrán mezclarse (para elegir la mejor), puesto que proceden del propio autor y de diferentes etapas redaccionales del proyecto escritural” (Ramírez, 2009: 215).

¹² Esta uniformidad me lleva a suponer que, posiblemente, las versiones anteriores de “Pausa”, “Anne Sten” e “Invitación”, hoy perdidas, fueran también en prosa.

D2: Viajera de poemas
 y manifiestos impresos en estaño
35 yo te recuerdo al fin de cada día
 cuando mi cargamento de cinismo
 y lo que a mis amigos distraigo de aburrimiento
 se recargan sobre las hojas de un calendario
 o caen divinizados de sueño
40 en el fondo de un tintero vacío.

Adviértase cómo se pierden las comas, reemplazadas por la pausa versal (luego, en P1, algunas fueron restituidas). Además, hay una sustitución del artículo determinado “los” por el posesivo “mis” (v. 37), cambio sutil que prevaleció en los testimonios impresos, el cual alude al círculo de amigos con aspiraciones artísticas del joven Efraín Huerta. Cabe señalar la pérdida de las versalitas al inicio del párrafo, obsesión tipográfica del poeta, quien tenía gran afición por este tipo de detalles editoriales aun en sus manuscritos.

Entre los pliegos sueltos y el cuadernillo, hay otras sustituciones genéticas encaminadas a mejorar los pretextos. Las más obvias, en el paso de B1 a B2, son el añadido del título “Envío”, la pérdida de versalitas al comienzo de cada párrafo, la pérdida del salto entre párrafos y la eliminación íntegra del tercero. Transcribo las primeras partes para destacar los cambios:

B1: NUBES y nubes no se sabe qué demonios terrestres aman o detestan con su comportamiento de mármoles desgajados y cuándo pensarán ausentarse de nuestros ojos y de los flancos de las montañas.

ÁRBOLES y amores infortunados vivirán abrazados por los bosques y los corazones aunque señales turbias crecidas en gargantas amargas de madrugadas comiencen su labor descalza de perezosa rebelión y jarrones de bronce se atrevan a decir la verdad sobre una palabra suelta y decididamente idiota.

PERO todavía existe por ahí entre los besos una cosa así como recuerdo o más bien el retrato de una negra bellísima en medio de gladiolas oscuras y violetas anotando la temperatura de sus senos.

FANTASMAS y fantasmas implorando zapatos por las nubes sin grietas de pudor o por lo menos alguna lágrima en los ojos helados.

B2: ENVÍO

NUBES y nubes no se sabe qué demonios terrestres aman o detestan
 con su comportamiento de mármoles desgajados
 y cuándo pensarán ausentarse de nuestros ojos
 y de los flancos de las montañas.

5 Árboles y amores infortunados vivirán abrazados por los bosques y los corazones
 aunque señales turbias
 crecidas en gargantas amargas de madrugadas
 comiencen su labor descalza de perezosa rebelión
 y jarrones de bronce se atrevan a decir la verdad
 10 sobre una palabra suelta y decididamente idiota.
 Fantasma y fantasmas implorando zapatos por las nubes
 sin grietas de pudor
 o por lo menos alguna lágrima en los ojos helados.

Aunque no hay aquí sustituciones léxicas, sí se destaca la supresión del tercer párrafo, cuyo resultado sorteja la idea adversativa, a la vez que evita la alusión a una mujer singular. Con ello, Huerta consiguió afianzar, por un lado, la serie anafórica (B2: “Nubes y nubes”, “Árboles y amores”, “Fantasma y fantasmas”), otrora interrumpida por el párrafo 3 (B1); y por otro, preservó la índole ambigua de las partes humanas, cuya presencia no se identifica con ningún individuo particular, sino con objetos, naturaleza, seres sobrenaturales, abstracciones: salvo “nuestros ojos” (v. 3), el resto de partes del cuerpo (“corazones”, “gargantas”, “lágrima”, “ojos helados”, vv. 5, 7, 13) pertenece a cosas “humanizadas”, pero en principio inanimadas. El recurso de la prosopopeya —metáfora sensibilizadora— fue reconocido al poco tiempo por Huerta como figura estructural de su intención lírica, de modo que muchos de los cambios realizados durante la integración del poema, de los que hay constancia gracias al mecanuscrito (M1), están encaminados a insistir en la personificación.

Respecto del cuadernillo intitulado *Poemas enemigos* (que contiene A2-E2; señalado por un rectángulo en la Figura 1), sólo es posible compulsar las versiones previas de B2 y D2, pues, como ya dije, las demás no se conservaron. Sin embargo, este documento tiene afinidad material y estilística con otros cuadernillos elaborados por Huerta en fecha cercana, con la misma técnica y en el mismo papel cartoncillo de colores. Me refiero a los últimos poemas del ciclo de *Absoluto amor* —serie de siete sonetos agrupados con el título de *Teoría del amor*, finalmente excluidos—¹³ y a los primeros poemas del

¹³ El cuadernillo *Teoría del amor* (AEEHMB, Caja 3, Documento 44) contiene los sonetos inéditos: “Asombro y pausa muertos en el ruido...”, “Suena la traición como madura...”, “Tan sólo la fatiga

ciclo de *Los hombres del alba*,¹⁴ todos ellos copiados en limpio durante el verano de 1935. Este corpus de cuadernillos, además de establecer la frontera entre los ciclos compositivos de *Absoluto amor* y *Los hombres del alba*, también evidencia la ambición editorial del joven poeta, por el cuidado a la hora de copiar los poemas, por la selección de los materiales y por las soluciones tipográficas resueltas a mano, como la disposición de títulos y versos, las versalitas de los versos iniciales o las sangrías francesas de los párrafos, entre otros detalles dignos de un impresor de poesía.

La compulsión del cuadernillo *Poemas enemigos* (A2-E2) con M1 muestra el primer intento de versión integral. Los dos cambios más notorios son, por un lado, la supresión de A2, poema que no dejó rastro alguno en M1 (ni en la obra pública de Huerta), y, por otro, el orden de los poemas copiados, ligeramente distinto al cronológico del cuadernillo. Asimismo, M1 está lleno de enmiendas, borraduras, tachaduras, adiciones e indicaciones, las cuales eran comunes en el taller pre-editorial de Efraín Huerta, pero sobresalen entre los numerosos papeles huertianos por su copiosidad, sobre todo porque no conozco otro documento predefinitivo con tantas correcciones autógrafas.¹⁵ A continuación me detengo en algunas de ellas.

En M1, al elegir “Envío” como obertura poética, Huerta priorizó tres recursos que, desde B1, yacían en estado latente: la anáfora, ya trabajada en el paso de B1 a B2; la pluralidad de elementos, que otrora dominaba por completo los pretextos; y el tema lírico moderno de la mujer como poesía, o la poesía como mujer, muy difuso hasta M1, pero ya intuido en B2 con su título: “Envío”, es decir, un mensaje dirigido a alguien, en su sentido lato, pero también una parte estructural de la canción petrarquista, la *volta* o *tornata*, con la cual el poeta interpela a su propio poema, al tiempo que lo remata o concluye. Los tres recursos están íntimamente relacionados, ya que ayudaron a dar con la forma final y con el tema original de “La poesía enemiga”.

inadmisible...”, “*Al tiempo en que tú misma te conviertes...*”, “*Como mi pensamiento en tu pérdida...*”, “*Suerte guillotina de mi tacto...*” y “*La sombra de tu cuerpo es el indicio...*”. En este mismo orden y sin el título del cuadernillo aparecen enlistados en el borrador del índice de *Absoluto amor* de junio de 1935 (AEEHMB, Caja 2, Documento 58). Al parecer, iban a conformar la cuarta sección de ese libro; pero quedaron descartados, seguramente porque son los poemas de peor factura formal.

¹⁴ Los ya mencionados *El alba redimida / Poemas*, *El deseo o Los ruidos del alba* y *Verdaderamente* (véase más arriba, nota 9); a éstos, hay que añadir el cuadernillo llamado *Lecciones sencillas. Poemas* (redactados después de *Verdaderamente*), compuesto por “Helechos”, “Nardos y violetas”, “Las dalias y las gladiolas” y “El suicida —en el fondo de claveles—” (AEEHMB, Caja 3, Documento 48), todos ellos inéditos. Sus poemas delatan un procedimiento de *imitatio* respecto de la poesía de Rafael Alberti, a la vez que muestran distintos ensayos de construcción de imágenes.

¹⁵ Por ejemplo, el manuscrito y los mecanoscritos de un poema muy posterior, “Arde Santiago”, incluidos en la edición barcelonesa de *Los eróticos y otros poemas* (Huerta, 2016: 216-221), son más representativos de las intervenciones de Huerta antes de estar satisfecho con la forma final de sus poemas. Sin duda, M1 es un documento excepcional.

El primer recurso fue pulido por Huerta mediante cuatro tachaduras: eliminó el adjetivo que calificaba a los sujetos plurales del v. 5: “Árboles y amores **infortunados**”, decisión que los convirtió en elementos de carácter positivo —o no marcado—, en la misma línea neutra que el primer par de sustantivos coordinados de la anáfora: “Nubes y nubes” (v. 1). Con este ligero cambio, el infortunio no resulta inherente a ellos, sino que es algo ajeno que los acecha desde otro lugar. Después, de manera análoga a la supresión del párrafo 3 en B1-B2, Huerta eliminó dos versos (M1, vv. 9-10) que, además de prolongar la imagen de manera innecesaria, introducían un elemento demasiado artificial (“jarrones de bronce”), el cual, a su vez, no respetaba la anáfora de pares coordinados. Los versos tachados decían: “y jarrones de bronce se atrevan a decir la verdad / sobre una palabra suelta y decididamente idiota”. En seguida, Huerta suprimió el gerundio de acusativo del v. 11, con la misma intención que las tachadura del v. 5: “Fantasmas y fantasmas ~~implorando implorando~~ zapatos por las nubes”. Esta lección muestra que quizá desde el momento de mecanografiar el pretexto el autor no estaba del todo convencido del gerundio, pues la primera tachadura es, *stricto sensu*, una borradura de escritura, realizada a máquina mediante la sobreescritura de x encima de la palabra, práctica usual de la mecanografía. La tachadura posterior, hecha a pluma, propicia una elipsis verbal en la tercera cláusula de la anáfora, paralizando las imágenes, a la vez que elimina toda huella de la “imploración de zapatos”, la cual animaba en exceso a los fantasmas. La nueva imagen, en vez de presentarlos con una nota de patetismo, los muestra imperturbables, con igual carácter no marcado. La cuarta y última tachadura que ayudó a la anáfora es mayor: Huerta suprimió siete versos (M1, vv. 14-20), correspondientes a los párrafos quinto y sexto de B1, los cuales no sólo abrevaban del preciosismo decadente de la segunda sección de *Absoluto amor*, sino que ensanchaban el sentido del poema hacia direcciones muy confusas. Éstos decían: “Nada más y hasta aquí entre las manos / se refugian sabidurías desnudas / del brazo con ingenios amarillos / y cerebros en los que solamente / los aires más estúpidos vibraron. / Bustos de cristal junto a manos que siempre fueron como lirios / y labios asaetados por los alfileres rubios de la tontería”. Nótese cómo ambas oraciones interrumpían la serie anafórica, a la vez que la segunda guardaba paralelismo con los vv. 9-10, igualmente suprimidos. Al eliminarlos, Huerta consiguió pulir la anáfora, manteniendo la isotopía discursiva por tres tiempos, cuyo énfasis acumulativo desemboca en un elemento plural esencial al tema recién descubierto: “Nubes y nubes”, “Árboles y amores”, “Fantasmas y fantasmas” → “Voces a las que nadie oye”. Esas “voces” rompen la serie de pares coordinados, pero establecen sutilmente una oposición entre lo múltiple y lo singular, gracias al pronombre indefinido “nadie” (gramaticalmente singular, semánticamente plural), oposición que sólo yacía latente en los borradores previos.

El trabajo con M1 evidencia cómo ese segundo recurso fue afinado por Huerta. En B1-B2 los plurales dominaban el poema. Pese a ellos, la enumeración de elementos

diversos yuxtapuestos cumplía la función de insistir en la repetición semántica de una sola idea, una intuición lírica que tal vez puede resumirse como “lo bello es frágil”. Sin embargo, al convencerse de unir los borradores en M1, esa variación monotemática se convirtió en una parcialidad del nuevo pretexto. A diferencia del impersonal B2, los otros borradores (C2, E2, D2, según su nuevo orden en M1) interpelaban directamente a un único interlocutor, como a la actriz rusa Anna Sten (C2) o a un “tú” tras el que se esconde Mireya Bravo (E2, D2).¹⁶ De modo que la obertura impersonal del conjunto debía encajar con la retórica apelativa de las partes siguientes. La solución de Huerta fue definir ese vínculo mediante la oposición en ciernes entre lo uno y lo diverso. Así, la variedad de elementos quedó establecida como preámbulo de lo unitario, cuyo efecto semántico es el siguiente: la totalidad de las cosas, cuya observación instruye al poeta sobre su belleza, pero también sobre su fragilidad, carece de un elemento negativo singular, ese “tú” que la enfrenta, agrieta y destruye, ya que su esencia (la belleza de la mujer, la belleza de la poesía), antes de ser frágil o efímera, es el principio de destrucción de todas las cosas, según el angustioso tema que Huerta está descubriendo. Así se justifican la supresión de los versos finales (M1: vv. 26-29) y, en especial, el añadido autógrafo, cuyas imágenes (“espinas ahogadas en los ríos”, “espejos y rosas transformados en prisa”) no sólo compendian la fábula que en M1 aparece tachada, prescindiendo de las alusiones mitológicas y el estilo decadentista, sino que propician una abstracción simbólica. Igualmente, el hallazgo del primer par de estrofas, divididas en M1 por el signo > en el margen izquierdo, ayudó a establecer ese contraste entre los plurales de la primera estrofa anafórica (“nubes”, “demonios”, “árboles”, “amores”, “fantasmas”, “ojos”, “voces”, “lenguas”, “espectros”, “espinas”, “espejos y rosas”) y el singular y anfibológico “tú” de la segunda estrofa, cuyo inicio adversativo cumple la función de negar la exposición de la primera, afianzando nuevamente el sistema de oposiciones. Ver Figura 2.

¹⁶ En carta del 28 de marzo de 1935 (una semana después de la campaña de escritura de *Poemas enemigos*), Huerta le escribió a Mireya Bravo: “Ahí, enfrente de mí, está Anne del Mundo. No encuentro nada más semejante entre su serenidad y ese gesto de ella. Así es. Estoy por conocerla a usted en absoluto, como conozco ya ese amor fantasma que he creado en torno de Anne. Es claro, para hacer perfecta mi poesía hizo falta Alberti; para completar mi cariño, los hombros de Anne Sten” (“Para Blanca de Assy”, 28 de marzo de 1935, AAHB, sin signatura). Cabe aclarar que el nombre de la actriz es “Anna” y no “Anne”. Si respeto la ortografía de Huerta es porque, además de que publicó un artículo en un diario con el nombre correcto (cfr. Huerta, 1937), los hijos del poeta me indicaron que esa escritura se debía a una señal privada entre Huerta y Mireya Bravo.

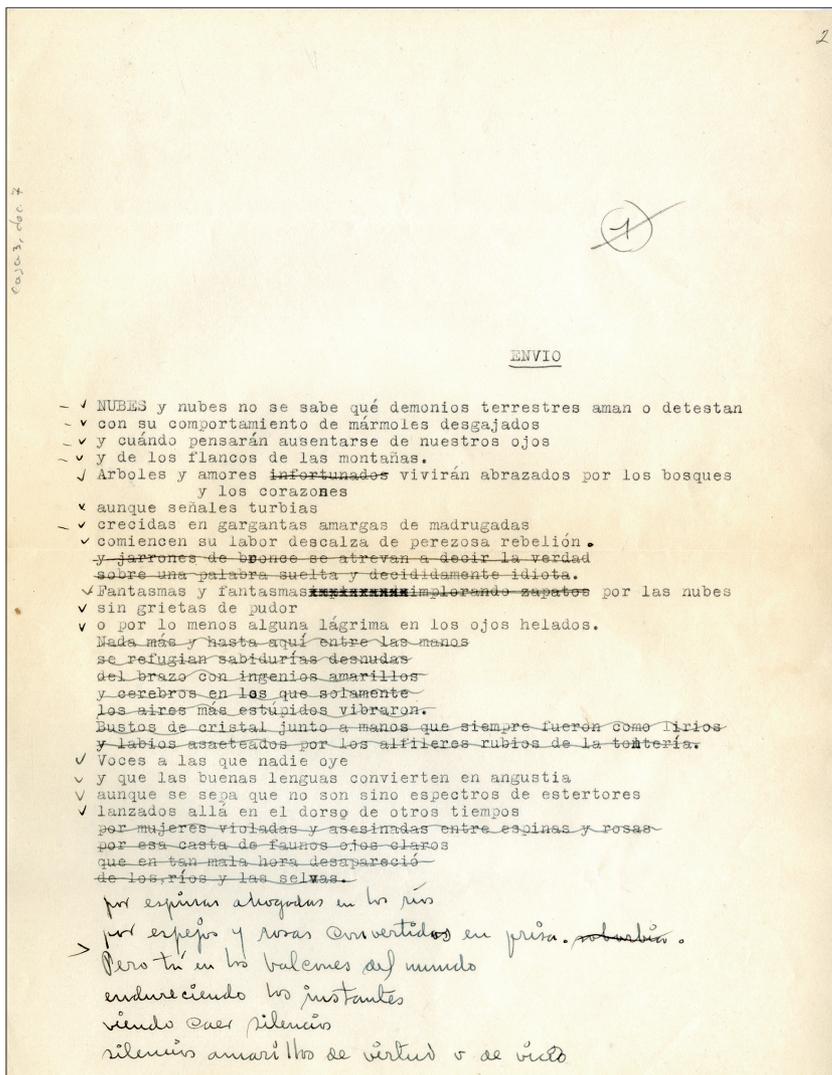


Figura 2. “Envío” en M1 (foja 2)

Sobre el tema del poema, descubierto y afinado en M1, hay que advertir la supresión de los referentes directos y de las alusiones mitológicas, en aras de anclar la anfibología del pronombre personal “tú”, cuya ambigüedad mantiene en tensión la posibilidad de referirse a la mujer y a la poesía, arquetipos de un idealismo que Huerta supo aprovechar al armar la versión integral. Por un lado, el sentido de *mujer* —interpretación más natural dada la índole lírica de la composición— está afianzado en el sustrato de las interlocutoras de C2, E2 y D2; versos como “Te quedaste magnífica y serena”, “Acércate a la niebla” o “Tú no sabías...” delatan el género femenino y transparentan

una presencia humana. Por otro, el sentido de *poesía*, si bien aguarda aún su anclaje paratextual (puesto que M1 carece del título definitivo), empieza a cobrar vigor durante la campaña de correcciones: por ejemplo, las sinestesias “endureciendo los instantes, / viendo caer silencios”, añadidas a mano, parecen metáforas de la actividad poética.¹⁷ También, ciertos cambios realizados sobre M1, en la parte correspondiente a C2, ayudan a la segunda interpretación. A máquina, se leía este par de versos, luego tachados:

Te quedaste magnífica y serena en el sitio de los cisnes y las gladiolas
como estatua de seda violada por un sátiro loco.

Y a mano, Huerta los transformó en estos tres:

Ahora sé cómo llegaste
magnífica y serena
del sitio de los cisnes y las gladiolas.

La versión inicial describía una escena plástica en la que la actriz Anna Sten, de forma estática, era violada por un fauno en un entorno idílico, acaso en alusión a algún pasaje cinematográfico; pero la segunda, además de eliminar la violencia (o destinarla a otros versos), disloca la acción, estableciendo un lugar de origen —el entorno idílico— que se opone al lugar de llegada, *locus* no descrito desde donde habla la voz lírica. La versión corregida permite una interpretación en clave modernista, como si la mujer procediera de un cuento de Rubén Darío, o bien, como si el poeta declarara el origen de su poesía, con el objeto de mostrar, versos después, cómo la armonía estética y las fábulas mitológicas del modernismo ya no tienen cabida en su nuevo estilo.

El pretexto antes llamado “Anne Sten”, con el subtítulo “Elogio desatado y vivo” (C2), se trataba de una alabanza muy misógina, llena de deseos reprimidos en clave surrealista. Sin embargo, sus copiosas correcciones en M1 eliminaron casi por completo los otrora veintitrés versos, todos ellos tachados, conservando tan sólo un puñado de imágenes, como “los balcones del mundo” (v. 1), los “silencios amarillos de virtud o de vicio” (v. 9) o las muy lorquianas “yerba agonizante” y “cucharas en la nieve” (vv. 10-11). Pese a la sobreabundancia de tachaduras, hay algunas flechas y palomitas en el margen izquierdo que indican el rescate de versos. Por ejemplo, el v. 6 (“Un chorro de agua en que nadaban besos y caricias”) se transformó en un verso

¹⁷ Además, hacen eco de un párrafo eliminado de otro cuadernillo, si no es que fueron extraídos de él, cuya metáfora inicial aludía al propio material de la escritura: “Se me cayeron las mayúsculas de los dedos como los instantes de las manecillas del reloj” (cfr. *El deseo o Los ruidos del alba —poemas y más todavía—*, AEEHMB, Caja 3, Documento 47).

de enlace entre “Anne Sten” e “Invitación”, con otra redacción: “Agua lenta como tumulto de caricias, te guiaba” (ver Figura 3; en P1: v. 30). Los vv. 15-17 se conservaron íntegros y se convirtieron, en P1, en los vv. 27-29. O bien, los versos finales (vv. 22-23) Huerta los retomó más adelante, al corregir “Elegía” (P1: vv. 73-74). Se observa, pues, un desmembramiento del pretexto C2 en su integración en M1 y en el hipotético M2.

A diferencia de “Anne Sten”, el siguiente pretexto en M1, “Invitación” (procedente de E2), presenta menos tachaduras. Todo indica que, al mecanografiar los pretextos, el orden aún seguía siendo el cronológico, pero, durante la campaña de correcciones, Huerta decidió que el final estaría a cargo de los versos de “Elegía” (procedente de D2), de modo que su par de pliegos quedó al último. Ello está indicado por la numeración y por los versos copiados a la cabeza de este poema, donde se aclara la inserción de “Invitación” entre el desmembrado “Anne Sten” y el postrero “Elegía”. Ver Figura 3.

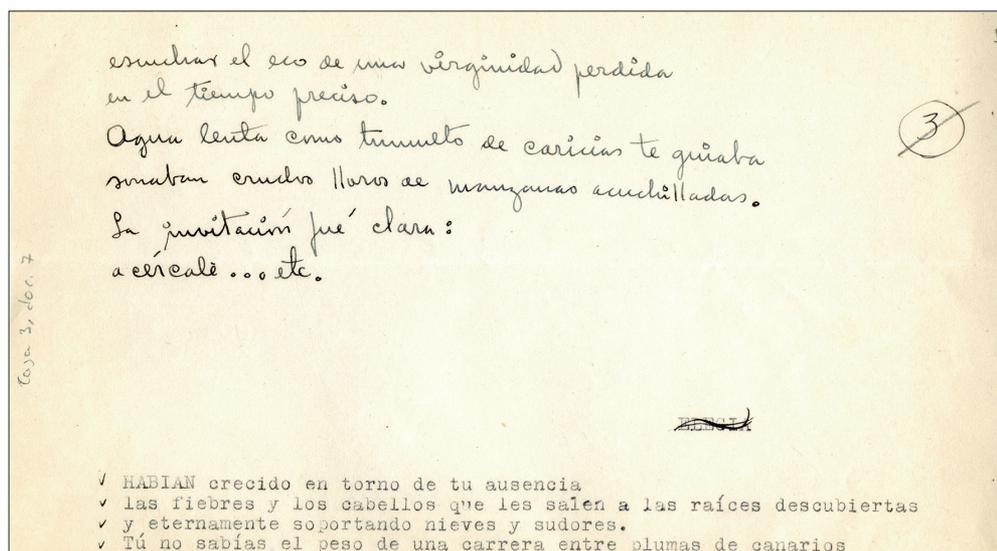


Figura 3. Inicio de “Elegía” en M1 (foja 5), con indicación autógrafa de copiar “Invitación” antes de sus versos

Respecto de “Invitación” y sus correcciones en M1, hay una mínima sustitución en un adjetivo del v. 9; tras tacharlo (“limones ~~heridos~~”), Huerta añadió a mano “muertos”, lección que pasó a P1 (v. 41). Asimismo, suprimió tres versos que no dejaron huella (vv. 13-15), los cuales rezumaban un marxismo misógino: “Sólo verás obreros cavando sepulturas para las hijas de los millonarios / que como todo mundo sabe / nacen idiotas y bellísimas”. El verso final de “Invitación” (v. 22) fue tachado en un primer momento, pero después quedó restituido: “y de los senos sostenidos” (P1: v. 52).

En cuanto a “Elegía”, además de brindar una nota lúgubre para la doble interpretación de la mujer-poesía, contiene otras tachaduras y enmiendas que merecen mi atención. De sus cincuenta y dos versos en M1, veinticuatro aparecen tachados. En el primer pliego, sólo cuatro figuran tachados, los cuales fueron sustituidos, en el margen derecho, por versos del mismo u otro pretexto. Por ejemplo, los vv. 15-16 decían: “Inútil redactar en tus sandalias / el primer verso de un romance”. Huerta borró las huellas del léxico de la escritura poética y los transformó en una sinestesia, tomando dos imágenes de versos posteriores que lo convencieron: primero, en los vv. 41-42 se leen tachadas “huecos de mi tacto” e “intentos de crueldad pura y absoluta”; después, Huerta anotó al costado la primera imagen, con una mínima sustitución: “huecos del tacto”; al tiempo que subrayó la segunda, indicando con ello su rescate; finalmente, copió al margen de los vv. 15-16 la nueva versión: “Es inútil que suenen en los huecos del tacto / mustios intentos de crueldad pura y absoluta”.

Aún en el primer pliego, Huerta añadió una sola palabra —“tibias”— al final del v. 20 (limpio, sin tachaduras), para que se lea “azucenas tibias”, adición que pasó a P1 (v. 72). En seguida, los vv. 21-22 (“hasta fijarlas en los dinteles de la locura o en los quicios cristalinos del olvido”) quedaron sustituidos por los últimos versos de “Anne Sten”: “tan ingenuamente canallas / como purísimas hasta el suicidio”, de modo que al enlazar las nuevas lecciones de los vv. 20-22 (ver Figura 5) se produjo la personificación de las “azucenas”, ahora calificadas de “ingenuas” y “canallas”, recurso privilegiado por Huerta en su labor de editor de M1.

Todos estos añadidos indican que, hacia el final de su primer intento de versión integral, lejos de componer nuevos versos, Huerta prefería reciclar lo mejor de los versos eliminados, o cuando menos los más adecuados para el nuevo contexto. Ver Figuras 4 y 5.

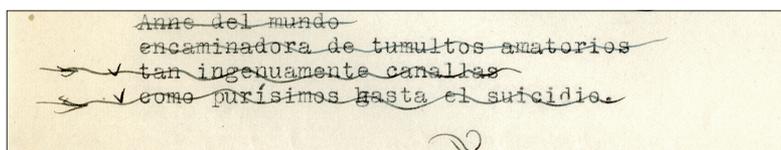


Figura 4. Final de “Anne Sten” en M1 (foja 3), con los versos que pasaron a “Elegía”

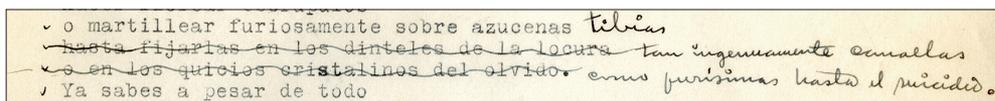


Figura 5. Vv. 20-23 de “Elegía” en M1 (foja 5), con los versos rescatados de “Anne Sten”

El procedimiento de reciclaje también se observa parcialmente en el segundo pliego, el cual, en contraste con el primero, contiene veinte versos, todos tachados. No obs-

tante, cinco de ellos tienen una palomita, al margen izquierdo, de los cuales tres fueron rescatados (también Huerta salvó el par de imágenes ya comentado de los vv. 41-42). Entre los palomeados, los primeros dos (vv. 36-37) figuran copiados al calce, seguidos de cuatro más de procedencia desconocida, o acaso redactados en ese momento, con miras a configurar a la postre la estrofa conclusiva del poema. Ver Figura 6.

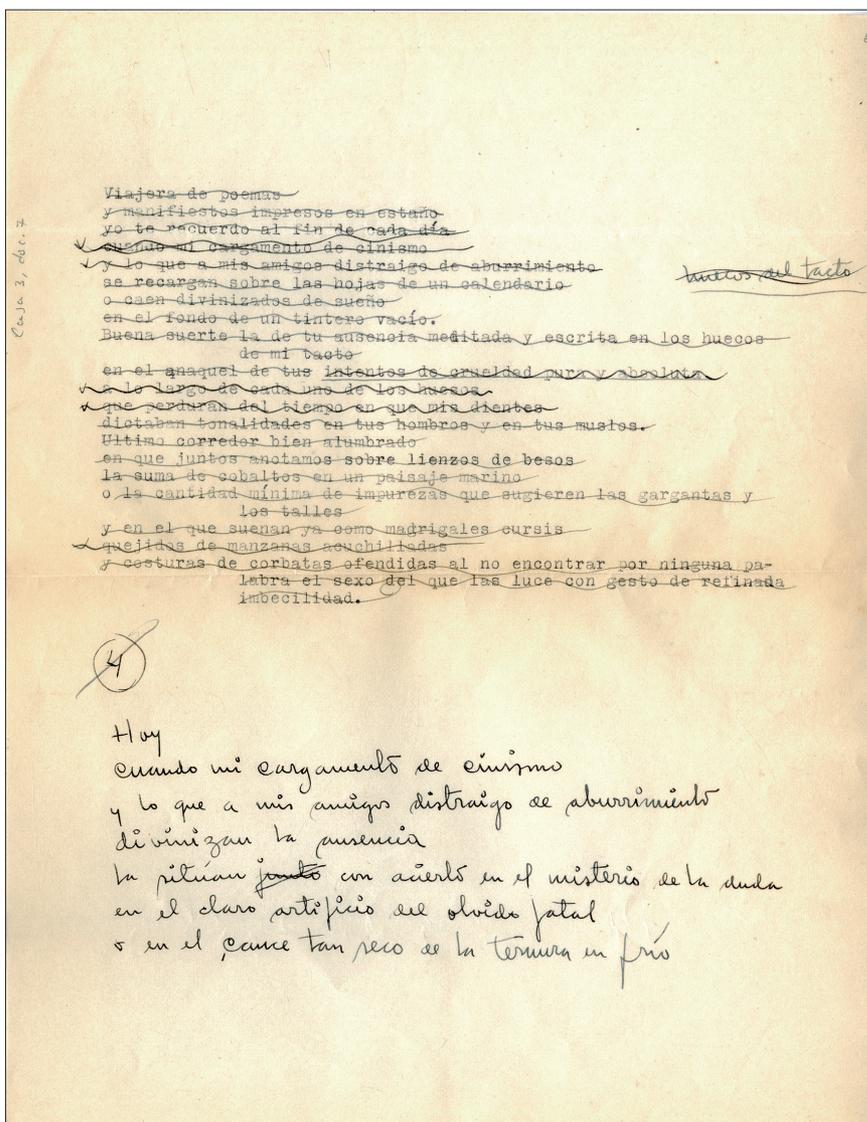


Figura 6. Segundo pliego de “Elegía”
 en M1 (foja 6), con el primer intento de estrofa final, al calce

El otro verso palomeado y rescatado (“quejidos de manzanas acuchilladas”, v. 51) fue reutilizado con ligera variación en el final correspondiente de “Anne Sten”, antes de “Invitación” (ver Figura 3), propiciando una asonancia en su nuevo contexto:

Agua lenta como tumulto de caricias te guiaba
sonaban crudos lloros de manzanas acuchilladas.

Además, en el segundo pliego de “Elegía” puede observarse cómo Huerta fue sistemático a la hora de borrar las referencias a los elementos de la actividad literaria: “poemas”, “manifiestos”, “tintero”, “madrigales”, entre muchos otros, quedaron eliminados. Esta decisión se debe a que, una vez precisado el tema, eran redundantes para la interpretación del “tú” como poesía o, mejor dicho, restringían la anfibología a la lectura del “tú” como mujer. Sin ellos, en cambio, se mantiene la ambigüedad.

Por último, es pertinente notar cómo la estrofa de cierre, apuntada al calce, carece de unidad sintáctico-semántica (ni siquiera tiene verbo principal). Incluso, las últimas palabras revelan un trazo distinto, más aireado y a la vez más tenue, muestras de cansancio o de la falta de tinta de su pluma. En cualquier caso, ese tipo de caligrafía no se repite en M1. Sin duda, el final de “La poesía enemiga” fue añadido en un segundo intento de integración del poema.

Hasta aquí lo relativo a los borradores, conjunto que representa el estado predefinitivo de “La poesía enemiga”. Sin embargo, al revisar la primera versión impresa (P1), tres versos, localizados justamente en la estrofa final, llamaron mi atención. En P1, son los vv. 96-98, los cuales recordaba haber leído en algún autógrafo. Tras descartar los borradores de “La poesía enemiga”, los descubrí entre los de “Verdaderamente”, poema hermanado no sólo por este singular cruce pretextual, sino porque Huerta gustaba de publicarlo junto a “La poesía enemiga” (así en *Taller*, en *Los hombres del alba* e incluso en *Transa poética*, donde fungen de obertura de ese libro antológico). Los versos en cuestión proceden de F1-F2, borradores que, si bien se adscriben a un poema distinto, tienen una historia paralela a B1-B2 y D1-D2, es decir, F1 se copió primero en un documento independiente, mientras F2 pasó al cuadernillo *Verdaderamente* (Doc. 3-47bis). A la luz de esta anomalía, se puede inferir que, durante la campaña de correcciones de “Verdaderamente”, Huerta se percató de que los vv. 4-5 de F2 eran idóneos para la estrofa final de “La poesía enemiga” (por lo demás, descartó F2, que no dejó rastro en “Verdaderamente”). Cabe señalar que ese pretexto también fue inspirado por la actriz Anna Sten, cuyo nombre es el título de F1 y F2: “Anne Sten (intención)”. El par de versos tomado de ahí fue reciclado en el hipotético M2, asentándose definitivamente como los vv. 96-98 de “La poesía enemiga”. Copio las versiones de los borradores y la primera impresa:

F1-F2 (vv. 4-5):

bebiendo agua de mar como los fantasmas marineros vegetando en las escolleras
auténtica de nieve rezumando violencia

P1 (vv. 96-99):

bebiendo agua de mar como los fantasmas marineros
vegetando en las escolleras,
auténtica de nieve rezumando violencia,
mi muerta sin sentido y sin duda.

Si transcribo también el último verso (v. 99), de procedencia desconocida (no figura en M1), es para hacer una observación más sobre el tema. Con la última estrofa, ya en P1, el desarrollo del “tú” culmina en un final de amargura, frialdad y violencia. El desenlace sentencioso —típico de Huerta— corona la interpretación simbólica de la mujer-poesía con una definición arriesgada: el poeta se enfrenta a aquello que carece de propósito (“sin sentido”) y también rechaza la afirmación ciega de la verdad (“sin duda”); en cambio, su apuesta es por una mujer y una poesía con un objetivo claro, por una mujer y una poesía que crean en la duda. Sin embargo, un Huerta algo más maduro intervino P1 y cambió el último verso. A partir de P2, se lee: “mi muerta sin sentido y *sin burla*” (énfasis mío), lo cual modifica la definición. No es ya una mujer o una poesía obstinada con la verdad a quien se opone el poeta, sino a una solemne. El poeta irónico, jovial y dicharachero en quien se iba a convertir Efraín Huerta corrigió al terco y testarudo adolescente.

Como se puede observar con el ejemplo anterior, las sustituciones de los testimonios impresos, si bien menos drásticas que las de los borradores, ofrecen una muestra representativa del tipo de intervenciones que Huerta toleraba y practicaba en su obra pública. Por cuestiones de espacio, expongo sólo los ejemplos más ilustrativos.

La compulsa de P1 con P2 evidencia parte del trabajo editorial realizado por Efraín Huerta antes de publicar su primer gran libro. Por ejemplo, el epígrafe de Juan Larrea que apareció en la revista *Taller* (P1) no pasó a la versión de *Los hombres del alba* (P2), puesto que para ese libro se propuso editarlo lo más limpio posible, sin citas, epígrafes, dedicatorias individuales ni referencias explícitas a sus influencias, todas ellas presentes en su primer libro *Absoluto amor*. En P1, el epígrafe de Larrea sirvió de introducción a los elementos que aparecen en el poema: “Tú que en selvas de error andas perdida / supón que en mi silencio vive una oscura rosa sin salida y sin lucha” (Larrea, 2007: 287). La segunda persona del singular, las selvas de error, la errancia, los silencios e incluso la estructura sintáctica de la frase de Larrea “sin salida y sin lucha” respecto del verso final de Huerta, “sin sentido y sin duda” (luego “burla”), anticipan el ambiente de “La poesía enemiga”. Si bien pudo ser colocado *a posteriori*, el epígrafe, tomado de “Espinass cuando nieva (en el huerto de Fray Luis)”, cumplió también la función de declarar afinidades estéticas, y aun políticas: a fines de

1938, los versos de Larrea no sólo evocaban el cruce de caminos entre el surrealismo y la tradición áurea, sino que servían de modesto homenaje al poeta bilbaíno en un momento crítico de la Guerra Civil española, a la par que se insertaban en el contexto inaugural de *Taller*, proyecto hemerográfico muy ambicioso. Sin embargo, todo ello resultaba anacrónico en 1944, sobre todo si se considera que el libro de Huerta había tardado en publicarse casi el doble de años de los que duró el conflicto bélico español.

Otro cambio sintomático es la sustitución, en el v. 2, de “mármoles desgajados” (P1) por “árboles desgajados” (P2), nueva imagen afín a “los flancos de las montañas”, la cual connota el desprendimiento violento de sus ramas. Pero más que ser una variación semántica, evidencia un tipo de sustitución predilecto de Huerta: el reemplazo de una palabra con otra de idéntica forma. Al igual que el verso final (“duda” → “burla”), el cambio de “mármoles” a “árboles” no altera el género, el número, el metro ni la asonancia. Aunque éste constituye un procedimiento usual de sustitución léxica, no siempre es así. Por ejemplo, el v. 84 muestra una preferencia por el cambio semántico: P1 decía “senos adormecidos”, mientras en P2 se lee “senos temblorosos”, lección que pasa de un estado apacible a uno acuciante, sin importar la alteración del metro y de la armonía. Su razón se debe más bien a que busca anticipar el estado de temor y frialdad que domina los versos finales, en absoluto “adormecidos”.

El cambio del v. 16 se agrupa con una nutrida cantidad de sustituciones —localizadas no sólo aquí, sino en su obra completa—, en las que Huerta prefiere no repetir la misma palabra o raíz de palabra. P1 decía “por espejos y rosas *convertidos* en prisa”, que cambió en P2 a “por espejos y rosas *transformados* en prisa” (énfasis míos). Tres versos arriba, se lee “y que las buenas lenguas *convierten* en angustia” (v. 13), de modo que evitó repetir el verbo y su participio en la misma estrofa. Se trata de un cambio intrascendente para efectos del sentido de la estrofa y del poema, pero es un buen indicio de las ideas estéticas que Huerta conservó a lo largo de su vida.

No puedo terminar sin hacer un breve comentario acerca de las sustituciones de puntuación y de unidad de estrofas, las más abundantes en la madurez de Efraín Huerta, sobre todo porque quiso publicar su obra reunida en los años sesenta, cuando, por un lado, las normas ortográficas del español se habían actualizado respecto de sus años mozos y, por otro, no tenía a la mano los documentos autógrafos que lo habían llevado a tomar una decisión respecto de dónde dividir las estrofas, sino que debía recurrir a sus recortes o ediciones para revisar sus textos. Además, por supuesto, su gusto individual también había cambiado con los años.

Ya comenté que en la etapa pre-definitiva la ausencia de puntuación era un rasgo muy usual, acaso por la influencia de un vanguardismo tardío. No obstante, una vez publicados los textos, solían aparecer con la puntuación habitual de las normas en práctica. No olvidemos que Huerta era periodista, y conocía muy bien los distintos criterios adoptados por los diarios. De todas maneras, los libros con mejor puntua-

ción datan de las décadas de 1960-70, entre los que se inscribe la obra reunida *Poesía, 1935-1968*. Por este y otros criterios, ese libro es, en muchos casos, la *editio cum summa auctoritate*. Basta, por ahora, asentar un ejemplo de la evolución de los gustos ortográficos de Huerta. El ya citado v. 30 lo ilustra muy bien:

Agua lenta como tumulto de caricias te guiaba M1 (1935)
 Agua lenta como tumulto de caricias te guiaba, P1 (1938)
 Agua lenta como tumulto de caricias, te guiaba; P2 (1944)
 Agua lenta como tumulto de caricias, te guiaba: P3 (1968) y P4 (1980).

Esta tendencia a llenar de comas, puntos y punto y comas hacia los años cuarenta, y luego limarlos hacia los años sesenta, es mucho más homogénea y sistemática que las sustituciones de estrofa. La complejidad de este tipo de lecciones está vinculada directamente con los saltos de página de cada soporte material, dificultad editorial que llegó a confundir —y, con ello, a repensar la división estrófica— al propio Huerta. El estudio crítico de la estrofa en la poesía de Efraín Huerta es una tarea gigantesca, dados los múltiples y variados cambios que hizo a lo largo de su vida, muchos incluso atribuibles a sus editores. Por ejemplo, “La poesía enemiga” tuvo seis estrofas en P1, siete en P2 y P3, y de nuevo seis en P4. Me limito a señalar que Huerta optó por su uso irregular, en directa relación con su preferencia por el verso libre (con tendencia a acentuar en 6.^a sílaba); sólo en contados casos practicó estrofas y métrica regulares.

Quiero cerrar con una invitación a estudiar e interpretar los textos a partir de la crítica genética. El cotejo de las sustituciones permite observar los procesos ocultos tanto de la composición poética como de su edición y pulimiento a lo largo del tiempo. Los análisis temáticos, rítmicos, estilísticos, sintácticos *et alter*, así como cualquier aproximación hermenéutica a los poemas, en este caso huertianos, se ven enriquecidos por la evidencia autógrafa e impresa de su transmisión textual. Espero que esta investigación ayude a trazar nuevas rutas críticas hacia la poesía de Efraín Huerta.

Bibliografía

AAHB

Archivo personal de Andrea Huerta Bravo. México.

AEHMB

Archivo Epistolar Efraín Huerta-Mireya Bravo. México: Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

DELGADILLO, Emiliano

“El perfume y la Remington. Notas sobre la escritura primera de Efraín Huerta”, en *Tierra Adentro*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, número 192 (2014), 43-44.

“Estudio y edición crítica de *Los hombres del alba* de Efraín Huerta: 1935-1944”. Tesis de maestría. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2016.

HIGASHI, Alejandro

Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2013.

HUERTA, Efraín

Absoluto amor. Poemas. México: Fábula, 1935.

“Cordial y apasionado retrato de Anna Sten”, en *El Nacional*. México (5 de diciembre de 1937), 7 (Suplementos Culturales).

“La poesía enemiga”, en *Taller*. México, número 1 (1938), 17-20.

Los hombres del alba. Poesía. Prólogo de Rafael Solana. México: Géminis, 1944.

Poesía, 1935-1968. México: Joaquín Mortiz, 1968a (Las Dos Orillas).

Poesía, 1935-1968. México: Joaquín Mortiz, 1968b (Serie del Volador).

Poesía. Selección de Emilio Jorge Rodríguez. La Habana: Casa de las Américas, 1975.

Transa poética. México: Ediciones Era, 1980.

“Nubes y nubes”, en *Biblioteca de México*. México: Biblioteca de México José Vasconcelos, número 9 (1992), 31.

“Nubes y nubes”, en *The Mexican Cultural Center*. Recurso electrónico (“Centenario y documentos históricos de Efraín Huerta”, 2 de abril de 2014). Consultado en: [https://mexican-culturalcentre.com/2014/04/02/centenario-y-documentos-historicos-de-efrain-huerta/\[20/05/20\]](https://mexican-culturalcentre.com/2014/04/02/centenario-y-documentos-historicos-de-efrain-huerta/[20/05/20]).

Absoluto amor. Cuatro poemas y una carta de Efraín Huerta. Reproducción facsimilar. Presentación de Carlos Ulises Mata. México: Universidad de Guanajuato, 2015.

Los eróticos y otros poemas. Prólogo de Emiliano Delgadillo Martínez. Barcelona: Ultramarinos Editorial, 2016.

LARREA, Juan

“Espinass cuando nieva (en el huerto de Fray Luis)”, en Gerardo Diego. *Poesía española (Antologías)*. Edición de José Teruel. Madrid: Cátedra, 2007, 286-287.

POUZET, Isabelle

“De la lettre au poème: de la correspondance d’Efraín Huerta (1933-1935) à la genèse d’une œuvre”. Tesis doctoral en dos tomos. Rennes: Universidad de Rennes 2, 2013.

RAMÍREZ, Israel

“Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas”, en Belem Clark de Lara *et al.* (editores). *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009, 209-231.

