

La obra de León Felipe en el contexto de la poesía española

Joaquín Marco

El poeta español León Felipe, como es sabido, publicó su primer libro **Versos y oraciones de caminante** en 1920 a los 36 años de edad. Meses después viajó a Fernando Poo y a Río Muni. Abandonó España en 1923 y permaneció unos meses en México, antesala de los seis años que permanecería en los EE.UU., y, aunque se trasladó a España en 1931 durante unas vacaciones, permaneció en el país sólo unos meses. Volvió en 1934 (durante dos años) y en 1936, ya en plena guerra civil, hasta mediados de 1938. Desde entonces, su no corta existencia transcurrió en el exilio. Salvo la primera parte de **Versos y oraciones de caminante** y la **Antología** (publicada por Espasa-Calpe en 1935) el resto de su obra apareció fuera de España en México. La **Antología rota** (editada por Losada en Buenos Aires en 1947 y 1957 llegó al público español muy tardíamente y sólo cuando las rigideces de la censura lo permitieron.) Todavía en 1963, según Manuel L. Abellán (1), su poema **El hacha** fue prohibido por la censura al ser incluido en la **Antología del tema de España en la poesía española contemporánea**, de José Luis Cano. No es, pues, extraño que su obra, como la de otros “españoles fuera de España” resulte difícilmente clasificable y aún quepa preguntarse si queda más cerca de las formulaciones modernistas, del inicial vanguardismo hispánico o debe situarse junto a los propósitos del grupo mexicano de poetas que se agruparon en torno a la revista de **Los Contemporáneos** (1928-1931).

Su enclave en el contexto de la poesía española contemporánea sigue siendo problemático. Max Aub escribió en 1963: “En realidad no tiene punto de contacto con ninguno de sus contemporáneos, ni los que le siguen y su arte no creo que pueda encajar-

se en ninguna de las tendencias actuales de la literatura. Un caso aislado, único y al que habría que estudiar más detenidamente”. Para Margarita Murillo González (2) «esta independencia literaria nace de su independencia natural de hombre, y de las situaciones mismas que le tocaron vivir en España, lo que no le acomodó para adherirse a ninguna escuela o doctrina de las que pasaron “bajo su balcón”». León Felipe históricamente debe situarse entre dos generaciones: la mal llamada del 98 y la peor entendida como “del 27”.

El propio Luis Cernuda en **Estudios sobre poesía española contemporánea** tras afirmar que su poesía tiene que ver con la generación del 98 duda que deba relacionarse con la tradición española, aunque después sugiere una equiparación de sus primeros libros con el **Libro de poemas** y los **Poemas del cante jondo** de Federico García Lorca. La historia de la poesía española contemporánea ha prestado una atención preferente a los poetas integrados y definidos en el seno de las llamadas “generaciones” y “grupos” sin atreverse a reconsiderar la validez del juicio de los más rabiosos contemporáneos. A ello hay que añadir el papel determinante que han jugado las “antologías” poéticas. León Felipe no coincidía con la idea que del poeta-tipo se habían forjado los más representativos creadores de la generación de los años veinte, con los que además, se diferenciaba por la edad. Gerardo Diego no la incluyó en su tan decisiva **Antología** hasta su 2.^a edición (1934). Contaba entonces León Felipe cincuenta años. Federico de Onís le seleccionó también en la suya publicada en el mismo año. Pero es conocida la amistad que les unió. Luis Rius (3) comenta en su estudio biográfico de León Felipe la carta que aquel le escribiera, poco antes de suicidarse, con motivo de haber recibido su último libro **¡Oh este viejo y roto violín!** y en la que aludía “a la formidable unidad de acento y de sentido que la poesía de León Felipe tiene en sus primeros versos... hasta los poemas escritos después de los ochenta años”.

Dejando a un lado la acogida dispensada a su primer libro conviene reconocer que desde 1920 hasta 1935 León Felipe no había publicado en España y había visitado el país sólo fugazmente sin llegar a integrarse en su intensa, por aquellos años, vida intelectual, salvo en el período 1934-36; relativamente oscuro, por lo que a su estancia en España se refiere. Rius alude únicamente a su íntima amistad con Pablo Neruda, a las traducciones que realizó para Espasa-Calpe de un libro de Bertrand Russell y de la autobiografía de H.G. Wells y del rumor que corrió entonces por los mentideros. El poeta, afirmaban, tuvo que recurrir, para su mantenimiento en estos años, a escribir versos de propaganda de un dentífrico. Razones económicas le obligaron una vez más, en 1936, a abandonar el país.

León Felipe había llegado a la poesía tras la crisis europea de la I Guerra Mundial. En las palabras que sirven de marco a **Versos y oraciones de caminante** (fragmento de su recital del Ateneo de Madrid de 1919) lamenta que “se forme una escuela de arte en derredor de un poeta francés”. Es difícil concluir si con tal afirmación alude a Verlaine o a Valéry, aunque con ello muestra una escasa inclinación hacia lo nuevo. Con la poesía pretende “ser fiel a sí mismo” y siguiendo a Miguel de Unamuno y a Antonio Machado en

su Retrato apunta: “solo distingo mejor mi voz que en el canto de los orfeones y no tengo que esforzarla para ponerla acorde con la tiranía de un pensamiento colectivo”. En las mencionadas palabras previas León Felipe insistirá por diversos caminos en su individualismo y en la inspiración personal: “la belleza es como una mujer pudorosa. Se entrega a un hombre nada más, al hombre solitario, y nunca se presenta desnuda ante una colectividad”. Coincidirá con el Machado anterior a los años veinte en su actitud castellanista: “los poetas castellanos (podemos) decir lo subjetivo y lo universal, lo pasajero y lo eterno”. Rius nos describe (cap. XIII), como si la viviera, la escena en la que Juan Ramón Jiménez y su esposa atienden al ya no tan joven poeta (contaba 35 años) que esperaba unas palabras favorables del “dictador de la poesía española”, palabras que no llegaron. El significativo silencio fue su respuesta a los primeros versos de León Felipe aferrados todavía a una etapa que Juan Ramón Jiménez pretendía haber superado. Desde su “poesía pura” los excesos sentimentales y modernistas de León Felipe le iban a recordar sus primeros libros.

Con exagerada fidelidad la crítica ha ido reiterando el tópico de la originalidad del poeta. Su obra, al margen de aprecio estético ha restado en el cajón de lo “inclasificable”, junto a la obra de Juan José Domenchina (1898-1960), de Pedro Garfías (1901-1967) o del poeta en lengua catalana Agustí Bartra (1908-1982); autores todos ellos relacionados y relacionables con León Felipe, pese a las naturales diferencias de edad. Y al tratar de ausencias en los panoramas de hoy hay que mencionar a otro poeta difícilmente catalogable: Antonio Espina (1894-1972), un año tan solo más joven que León Felipe que sigue permaneciendo ausente de algunos panoramas. Ya en 1918 Espina había publicado **Umbral** y en noviembre de 1922 dirigiría la revista **Horizonte**, de tono ultraista, junto a Rivas Panedas y a su hermano Humberto Rivas. Mejor suerte ha tenido la obra de José Moreno Villa (1887-1955) quien pintó un retrato de León Felipe reproducido en la segunda edición (1976) de **Vida en claro** (1944), su autobiografía. En ella recuerda el paso de León Felipe por la **Residencia de Estudiantes** de Madrid (p. 105). Pero a diferencia de los “jóvenes del 27” el autor de **Versos y oraciones de caminante** no formaba parte de aquel ambiente.

Con exagerada facilidad se ha repetido que inicialmente León Felipe se situaba en la órbita del “postmodernismo”. Pero “postmodernismo quiere decir simplemente lo que viene después del Modernismo. Y en el movimiento finisecular caben poetas tan distintos como Juan Ramón Jiménez, Valle Inclán, Leopoldo Lugones o Julián del Casal. El verdadero “descubridor” del poeta es el crítico Enrique Díez-Canedo (1879-1944), poeta él mismo, por aquellos años influido por Juan Ramón Jiménez. El papel del crítico era entonces decisivo. “Yo llegué al templo nacional de la Poesía española cuando se apedreaba en las calles a los últimos sacerdotes simbolistas. Llegué tarde, cansado y por unos extraños atajos pedregosos. No sé si será útil contar esto algún día. Útil para el archivo de los poetas descarriados y malditos. No entré por la puerta tradicional. En realidad, por entonces, 1918-1920, comenzaban a derrumbarse todas las puertas y a abrirse grandes

boquetes en las viejas paredes sagradas, por donde se colaban los jóvenes poetas revolucionarios. Tampoco entré por estos boquetes. Llegué en un mal momento. Cuando la pelea era más encarnizada. Y creo que las piedras de ambos bandos me alcanzaron a mí en la frente. Yo no venía a defender a nadie ni pertenecía a ninguna cofradía. Por entonces no tenía ningún credo. Ni político ni religioso. Pero hablaba con un dolorido acento castellano de derrota que luego he visto era más universal que castellano. Quiero decir que la derrota era menos nacional, menos doméstica y menos individual de lo que yo sentía”, Lo recuerda el poeta en 1944 desde las páginas de **Cuadernos Americanos**. Pero ¿qué sucedía en la poesía española entre 1918 y 1920? Los dos grandes acontecimientos se llamaban ultraísmo y “poesía pura”. Moreno Villa publicada en 1918 **Evoluciones**. Juan Ramón Jiménez había editado en abril de 1917 **Diario de un poeta recién casado**, aunque algunos poemas habían visto la luz en **Los Lunes del Imparcial** (7 agosto y 9 octubre 1916) y **España** (10 agosto 1916). Con el nuevo libro había llegado el verso libre. En unas notas fechadas en 1942 el propio Juan Ramón Jiménez apuntaba: “Unamuno sí había escrito ya en un verso que era intermedio entre el blanco y el mío, pero con más división estrófica y con más rijidez. Yo veía un verso libre desnudo, sensual, como una mujer desnuda en monumento lírico (siempre he visto mis formas poéticas relacionadas con la mujer desnuda) y creé ese verso desnudo sin precedentes en español. Se diferencia del verso libre general moderno (Withman, Claudel, etc.) en su arquitectura”. Suponía, efectivamente, un cambio trascendental. En 1920 Gerardo Diego había publicado el **Romancero de la novia** y en 1922 su libro creacionista **Imagen**. En 1921 F. García Lorca, **Libro de poemas** y Dámaso Alonso, **Poemas puros, poemillas de la ciudad**. Pedro Salinas editará **Presagios**, a los 32 años, en 1923.

Los poetas “revolucionarios” a los que alude León Felipe eran los ultraístas. Vicente Huidobro pasaba por Madrid a mediados de 1918 con el mensaje renovador. Rafael Cansinos Assens señala que “durante su estancia aquí, de julio a noviembre, en que tornó a su patria chilena, los poetas más jóvenes le rodearon y de él aprendieron otros números musicales y otros modos de percibir la belleza”. El manifiesto **Ultra** se publicaba en el otoño de 1918. Y lo encabezaba Rafael Cansinos Assens. Pero los textos del ultraísmo se dieron principalmente en las revistas del momento (**Cervantes y Grecia**) y en los escandalosos (aunque nada radicales) recitales públicos como el de **Parisiense**. La revista **Ultra** (nº 2-10 feb. de 1921) reseña uno de estos recitales que “tuvieron la virtud incomparable de indignar a los cretinos que nos hacen el honor de no comprendernos” y en el que intervinieron J. Rivas Penedas, Jorge Luis Borges, Pedro Garfías, Lasso de la Vega, Tomás Luque, López Parra, Ciria Escalante, los hermanos Rello, Humberto Rivas y Mauricio Bacarisse. Pero la renovación estética del ultraísmo se ejerció desde la perspectiva de la revitalización de la imagen. Ecos de Pierre Reverdy y los hallazgos de Guillaume Apollinaire hacen vibrar a los jóvenes que buscan la renovación lírica. El papel determinante de Cansinos-Assens iba acompañado de la tarea recopiladora de los “ismos” de Guillermo de Torre. La obra precursora de Gómez de la Serna, la sensibilidad del joven profesor Gerardo Diego y la benevolente comprensión de Eugeni d’Ors facilitaban la pre-

sencia de un movimiento al que León Felipe aludirá críticamente en su lectura del Ateneo. Frente a “la escuela”, el poeta alza su “dolorido acento castellano”. Y en el acto del Ateneo reta a los ultraístas directamente: “Con estos hombres-preceptistas o ultraístas- que se juntan en partida para ganar la belleza, no tiene nada que ver el arte”. Su herejía es calificada de “snobismo”. El “dolorido acento castellano” lo descubrimos también en Antonio Machado y en Enrique de Mesa (1878-1929) con características diferentes, pero fácilmente identificables en el vago momento modernista. Machadiana o unamuniana parece la inspiración religiosa de los **Versos y oraciones de caminante**. Machadiano incluso el símbolo del hombre como caminante que Machado aprovecharía en más de una ocasión. Compartiría con Machado y con Enrique de Mesa la preocupación por la lírica popular. Modernista por su rechazo/atracción hacia la poesía de Rubén Darío (“NO quiero el verbo raro/ni la palabra extraña..., III). Coincidiría también, inicialmente, con el autor de **Campos de Castilla** en los planteamientos humanistas (“Contra la deshumanización naciente yo traía una vaga humanización colectiva”, afirmaría en 1963), palabras que vienen a repudiar la influyente y divulgada teoría de Ortega. León Felipe arranca, pues, de un estadio anterior a la “poesía pura”, contra la que escribiera asimismo en **Drop a Star** (1933): “mis poemas y todos los poemas del mundo/ -¡oh, Poesía pura!-/ tendrán una verruga violácea en la frente”. La reacción del poeta contra la poesía pura (“para una poesía sin pureza” era el eslogan de Pablo Neruda en su manifiesto de **Caballo Verde para la Poesía**, de 1935) es, sin embargo, posterior a las actitudes de los poetas de la generación “de los años veinte”. Hacia 1928-30 Federico García Lorca, R. Alberti y E. Prados -por citar tres ejemplos característicos- se encontraban en un momento peculiarmente renovador. Su poesía “de crisis”, de ribetes existenciales, venía a coincidir con la más ideológica y metafísica crisis de León Felipe. La “poesía pura” -una variante del simbolismo- quedaría alejada de las inquietudes de una cada vez más amplia zona de la poesía española.

La primera parte de **Versos y oraciones de caminante** (disponemos de una edición crítica de las dos partes y de **Drop a Star** debida a José Paulino Ayuso (Alhambra, 1979) establece trece prologuillos iniciales y 38 poemas. Algunos núcleos semánticos figuran ya en este primer libro que luego serán reiteradamente utilizados y ampliados en el resto de su obra.

Citemos algunos que figuran en los “prologuillos”: hombre, Dios (Señor), luz, alma, camino, poesía,
(Voz)
(poeta)
(verso), alma, tristeza y estrella.
(palabra)
(arte)

Tales núcleos dejan entrever la utilización simbólica del discurso poético. En los prologuillos se inicia una tentativa de identificar una estética adaptada a lo que el poeta

designará como “tristeza honda”, de tan claras resonancias románticas. No voy a extenderme ahora en la consideración del romanticismo subyacente en el movimiento modernista, presente en Unamuno, en el primer Juan Ramón Jiménez y en Antonio Machado; fácilmente identificable en León Felipe. Retengamos simplemente la raíz romántico-idealista inicial del poeta. Contrastemos esta actitud con el artículo-manifiesto de Gerardo Diego de 1927, publicado en **Carmen** al año siguiente: “De ningún modo el poeta debe erigirse en símbolo vivo, en orgulloso y augusto equivalente de la Poesía”. El poema V, de clara inspiración martiniana y unamuniana había venido a decir todo lo contrario:

*Que hay un verso que es mío, sólo mío,
como es mía, sólo mía,
mi voz. Un verso que está en mí
y en mí siempre encuentra su medida:
un verso que en mí mismo
acorde su armonía
al ritmo de mi sangre.*

El “gesto nuevo” (IV) que reclama el poeta (entiéndase que se trata de “gesto”; es decir, de un rasto exterior ligado a la expresividad teatral), puede emparentarse con las actitudes de los ultrístas. La poesía de León Felipe será desde sus orígenes declamatoria. El poeta estará vinculado al teatro por una afición anterior a su primera producción poética. El conjunto de su obra será antes para ser recitada (o cantada posteriormente, al menos en algunas de sus piezas) que para ser leída en la intimidad. León Felipe será un poeta para darse “a todos” (II) contrariamente a la minoría elegida por Juan Ramón Jiménez. El núcleo semántico de “verso” emparenta con términos como arte, voz (de tanta significación simbólica posterior), palabra. El poema II, sin embargo, reclama una poesía “sin ritmo y sin palabras...!”. Intrigante reto que nos lleva a la recuperación del “gesto”. Pero ¿cómo imagina el poeta la existencia de una poesía muda?. Pese a la pretensión del autor convendrá admitir que fácilmente descubriremos en ella la vertebración de su estética a través de estos dos elementos: el ritmo y la palabra. Una de las principales aportaciones de **Versos y oraciones de caminante** consiste precisamente en el desmantelamiento de la unidad del verso. Románticos como José de Espronceda habían reducido la amplitud del verso español a unas pocas sílabas rimadas. Pero, para el lector, el poema VIII de León Felipe, por ejemplo, podía entenderse como una provocación. La conjunción **Y** (una copulativa sin enlace) aparecía como una unidad de verso, seguida por el verbo **quiero** (otro verso). León Felipe, sin embargo, alternaba esta destrucción de la unidad del verso con otros perfectamente medibles (versos de 10 sílabas: “que sea superior a mí mismo”) o heptasílabos: “y extraño mi cerebro”. Unos versos de ideas en los que una frase como “No/quiero/estar...” constituía tres unidades, tres versos distintos. Con ello el poeta planteaba su propia concepción de la renovación expresiva, no tan alejada, como parece desprenderse de declaraciones que hemos citado anteriormente, de algunos rasgos de la vanguardia. En este sentido es significativa la agrupación en forma de verso más extenso y tradicional que se produce en la versión definitiva de **Qué lástima**

respecto a la primera versión.

León Felipe afirma su desprecio del “secreto del arte”; su antiretórica es parte de la nueva retórica que ya José Martí había diseñado en una de las alas del frente modernista. Según el poema XII, el más significativo de esta estética inicial, la poesía es lo que resta tras eliminar del poema la rima, el metro, la cadencia, la idea y hasta las palabras. La poesía se reducirá a una inspiración romántica no plasmada: el aroma de la rosa y el brillo de la estrella. Lo cierto es, sin embargo, que si la unidad significativa de las nuevas escuelas de los años veinte era la imagen, en León Felipe hay que partir de las palabras. Estas se formulan como unidades (o versos) y como símbolos. Cuando el poeta alude a su público describe el arco social simbólico: el príncipe y el paria (II). El poeta se identifica con el paria. Su condición de ex-condenado, su bohemia recalcitrante su escasa integración social coincide con la concepción que Valle Inclán otorga a su personaje Max Estrella. El término aparecerá más tarde en el poema **¡Qué lástima!** “y soy un paria/ que apenas tiene una capa”. En alguna ocasión adopta la fórmula de la canción de inspiración tradicional. En el poema IX se introduce el paralelismo. Estaba en el ambiente la recuperación del Cancionero tradicional. Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado desde ópticas distintas trabajan sobre materiales que más tarde serían reincorporados por García Lorca y R. Alberti y por otros poetas del grupo. La dedicatoria del VII al musicólogo Eduardo Martínez Torner es un dato significativo.

Versos y oraciones de caminante es el resultado de una inquietud no sólo individual sino generacional. Se ha valorado, por ejemplo, el poema **¡Qué Lástima!** como expresión autobiográfica. El “yo” priva en toda la obra leonfelipesca. Pero se ha reparado menos en la conciencia histórica del poema resultado de la inquietud que ha producido en España la I Guerra Europea. **¡Qué lástima!** formula una grave discrepancia respecto a los nacionalismos considerados por entonces como culpables de la tragedia. La posterior supresión de los versos “Me da igual/Francia/que/España/y/que Alemania/y/que Italia” era una mera explicación de “¡Qué lástima/que yo no pueda entonar con una voz engolada/esas brillantes romanzas/a las glorias de la patria!”. La conciencia del exilio aparece en León Felipe antes de que dicho exilio (el inicialmente voluntario y económico y el político posterior) se materialice. Porque **Versos y oraciones de caminante** es el lúcido análisis de la marginación del creador (herencia del modernismo, de Baudelaire y de los románticos). Cuando el exilio coincide con la trágica realidad de la dispersión republicana los valores individuales se tornarán colectivos y simbólicos. El “yo” pasará a ser el “Hombre”. El repudio en el poema **Qué lástima** a los poetas que cantan “a las glorias de la patria” anuncia proféticamente el “nacionalismo” que más tarde invadirá una zona de la poesía española. En **Romero solo** vuelve a la misma idea central.

*Sensibles
a todo viento
y bajo
todos los cielos.
Poetas,*

*nunca cantemos
la vida
de un mismo pueblo,
ni la flor
de un solo huerto...
Que sean todos
los pueblos
y todos
los huertos nuestros*

Los poderes que sustentan la vieja realidad aparecen ya definidos en el hermoso poema **Como tú**: la Audiencia, la Lonja, el Palacio y la Iglesia. La piedra pequeña, el guijarro, el canto sirven para la aventura quijotesca y no para edificar los bastiones del poder social. La somera metafísica que construye el poeta con muy pocas ideas es ante todo una resistencia contra la sociedad con la exclusiva arma del Ideal de los vencidos (poema V). La lectura del Quijote coincide una vez más con la atención que la intelectualidad española del momento dispensa a la novela de Cervantes (**Azorín**, Unamuno, Ortega, A. Castro) y su adaptación a los esquemas modernistas que aparecen claramente en el propio Darío.

Frente al pesimismo radical rubeniano de **Lo fatal**, León Felipe ofrece en el poema XIV un rayo de esperanza. En 1958 afirmaba “Toda mi poesía no ha sido más que un intento de confesión. En los mejores momentos, siempre con una inclinación religiosa, la veo derivarse a la oración... Mi primer libro se llamaba **Versos y oraciones de caminante**. Quisiera que mis poemas me sirvieran para rezar. Algunos me sirven. Y esto me consuela. Cuando un poema cumple este propósito, creo que ha acertado”. La tesis de Margarita Murillo González analiza la presencia de lo religioso en León Felipe y concluye: “Así se mueve León Felipe para salir del misterio y la tragedia y dirigirse a Dios, o para buscar a Dios a pesar de lo trágico y lo misterioso de las tinieblas que lo envuelven. Pretender el encuentro con León Felipe en otros campos, en otras latitudes, en otros temas, es inútil. Su camino propio, individual, característico, es éste: el misterio, la tragedia, Dios”. La preocupación religiosa del poeta en su primer libro procede de una preocupación existencial que descubrimos fácilmente en Miguel de Unamuno y Antonio Machado principalmente. En León Felipe se acentúa la crisis existencial: “¡Oh estas jornadas siniestras,/Señor... estas jornadas siniestras.../y ya no hallo diferencia/entre un verso y una blasfemia” (XIII) o “¡Qué solo estoy, Señor;/qué solo y qué rendido...”. El planteamiento religioso se cristianiza en el poema XX: “Yo también tengo hambre/y sed de justicia,/Nazareno”, aunque la poesía de León Felipe prefiere la confesión de una angustia que revela una alma agónica (utilizando el término unamuniano) entregada a una duda: “¡cómo saber si es el tuyo/este camino, Señor!” tan próxima así mismo, a los planteamientos machadianos.

No cabe duda de que el poema XXXVI refleja el entierro de su madre en 1918 hecho al que se añade la ruptura con Irene de Lámberti. Pero la muerte no aparece teñida por ningún sentimiento religioso. Sería posiblemente aventurado suponer que los poemas de inspiración religiosa resultarían del golpe de la muerte. Un cierto paralelismo con la

poesía vallejiana sería fácil de establecer en algunos aspectos. Ambos poetas proceden del Modernismo tardío, ambos permanecen en la cárcel y extraen experiencias paralelas, ambos disponen de un lenguaje poético donde privan símbolos religiosos, ambos reflejan una profunda crisis anímica, ambos pretenden solucionar su conflicto interno con el exilio. Vallejo se traslada a Europa y León Felipe a América; ambos, en definitiva, resultan inicialmente inscritos en una vaga mentalidad ácrata y pesimista; ambos, frente a la guerra civil española, adoptan actitudes de apasionada defensa de la República, aunque no dejan de percibir críticamente las contradicciones de la retaguardia. Pese a ello, Vallejo y León Felipe son poetas muy diferentes. La figura de Juan Larrea constituye también un nexo de unión. José Paulino en el prólogo a la edición (1982) de **Ganarás la luz** dedica unas páginas a la amistad que unió a León Felipe y a Juan Larrea. A comienzos de los años cuarenta “se veían casi a diario”. La relación fue muy estrecha hasta 1949 cuando Larrea se trasladó a los EE.UU. Larrea era también un poeta marginal y un heterodoxo. Su vinculación con César Vallejo no hace falta destacarla aquí. Pese a la evidencia de su religiosidad resulta excesivamente simplista reducir, contra sus propias palabras, toda su obra a una inspiración estrictamente religiosa como pretende Margarita Murillo.

La segunda parte de **Versos y oraciones del caminante** se publicó en 1929 por el Instituto de las Españas. Los 28 poemas de que consta (en la ed. de Paulino se han incorporado 2 más) resultan una mera prolongación de los temas de su primer libro, como el propio poeta admitía al mantener el mismo título. Puede observarse, a la luz de la evolución de la poesía española, una mayor preocupación por la imagen “nueva”, la aparición en el poema III, por ejemplo, de elementos que configuran el maquinismo grato a los ultraistas (avión, hélices, aluminio, motores, ruedas, émbolos), una cierta atención al juego y a una ironía que León Felipe rápidamente trascendentaliza, porque en su obra no cabe ni el ingenio ni el humor. El poema **Norma** parece una sátira de la figura de Ortega y Gasset: “Contigo, malabarista,/con tu sofía y tu estética./ ...Y contigo porque juegas deshumanizadamente/...”. El paso del gongorismo no parece haber afectado al poeta, aunque un verso como “una pluma de amor en el costado” (II) aludiendo a la naturaleza del poeta sería inexplicable al margen de la recuperación del barroco cordobés, fruto no exclusivo de la generación de los años veinte. Figuran los elementos religiosos fruto de lecturas bíblicas elementales y aparece expresamente una cita de Walt Withman en un poema dedicado a Angel Flores, quien por entonces descubriría y traduciría a T. S. Eliot. Al margen del conocido poema de inspiración pictórica **Pie para el niño de Vallecas, de Velázquez**, el poema XII viene a plantear la estética y el sentido religioso del poeta coincidiendo con las declaraciones de Antonio Machado en su **Juan de Mairena**. La cruz se prefiere “más sencilla... más sencilla/Sin barroquismo,/sin añadidos ni ornamentos”.

Este primer libro en dos partes de León Felipe conviene situarlo en el contexto de la poesía española. Ni es tan extraño ni resulta tan ajeno a los movimientos estéticos que se

manifestaban. **Drop a Star** fue publicado en 1933 y aunque León Felipe habla de cinco versiones, sólo se han conservado tres. El poema constituye una de las experiencias más renovadoras de la poesía española de la época, no sólo por la asimilación de una estructura poemática inspirada en **La tierra yerma** (1922) de T.S. Eliot (como ya insinuaba Guillermo de Torre). **Drop a Star** es, sin duda, el libro-poema más ambicioso de su autor. Y cabe decir también que no ha sido valorado ni correctamente situado en el panorama de la poesía española de la época. Las razones se apuntaron ya anteriormente: León Felipe se desgajó súbita y prontamente de la poesía española en España y sus obras no accedieron o lo hicieron a destiempo al público natural al que estaban destinadas. León Felipe se refiere a **Drop a Star** como a un poema de transición. “No es más que un ejercicio -confiesa a Luís Rius-. No es un poema que esté estructurado. Es un poema muy ambicioso y no está acabado tampoco: no, no está determinado. Y hay ahí muchas cosas que después las descompongo y las llevo a otro lugar”. Su valoración es, por parte del propio poeta, vacilante.

Es hoy, a la vista del resto de su obra, germen y lamentablemente punto final también de algunas ambiciosas experiencias. León Felipe se inclina aquí decididamente por el versículo. Responde a su concepción de la poesía como “un sistema luminoso de señales” y reconoce en el prólogo a la cuarta versión de **Drop a Star** deudas ajenas: “Sé que en mi palomar hay palomas forasteras -decía Nietzsche- pero se estremecen cuando les pongo la mano encima”. Y se defiende de las posibles catalogaciones “No es un poema surrealista ni criptográfico”. Sin embargo la deuda de **Drop a Star** a la imaginería de los surrealistas es perceptible y aún más al ambicioso **Altazor** de Vicente Huidobro. “El poema tiene una estructura cinematográfica y la separación doble de los versos indican un cambio en el espacio y en el tiempo”. Tampoco León Felipe pudo permanecer al margen de la vanguardia española de su tiempo. Su concepción de **Drop a Star** es un ambicioso proyecto influido por el “descubrimiento” de la ciudad, por Nueva York en concreto, que no disimula ni siquiera en el título. Se corresponde con el proceso operado en la poesía de García Lorca, en **Poeta en Nueva York** resultado de su visita a los EE.UU. en 1929. Este escribiría el libro -dejamos ahora al margen la tesis del profesor Eutimio Martín- en 1930. En 1933 sigue perfeccionando el original que verá la luz póstumamente en 1940, primero en los EE.UU (bilingüe) y poco después en Méjico, editado por José Bergamín, sólo en castellano. Dada la relación que se estableció en Nueva York entre León Felipe y García Lorca, como puede comprobarse en la relación epistolar que se estableció entre León Felipe y el profesor Rodgers, hoy depositada en la biblioteca de la Universidad de Austin, en Texas no puede extrañar que se produjera entre ambos poetas una cierta intercomunicación de ideas. Withman significaría un descubrimiento facilitado por León Felipe. Si **Drop a Star** alcanzaba en 1933 su tercera versión quiere decir que la probable fecha de composición vendría a coincidir con la de **Poeta en Nueva York**, de Federico García Lorca.

El poema de León Felipe es también un poema de crisis de identidad, como el libro de F. García Lorca. Sus imprecaciones: “Oid”, “Bajate de esta torre” coinciden con las del poeta andaluz: “¡Mirad el mascarón!”, “¡anotadlo, hijos míos, anotadlo!” “¡Alerta, alerta, alerta!”. Cruzan por el poema de León Felipe personajes de la ciudad “aquel hombre sin piernas, del carrito/que cruzaba una noche Wall Street”. El fundidor, el alfarero, el molinero o el panadero, el marinero, el mendigo chino son meros transeúntes. Yo (que se desdobra en Tu) le confiere su más profundo significado: “Tú (Yo), pobre hombre, sin músculos ni fe”. Pero tras la figura del protagonista que se pregunta reiteradamente “¿Quién soy yo?” aparecen imágenes desusadas en la obra anterior del poeta: “el muchacho que se fue tras de los antílopes”, “no habrá gritos de estopa” “habrá dolor de ojos azotados” “No lloraremos hacia abajo”, “ese perro negro que muerde nuestros ojos”, etc. Pero es el ritmo sincopado de los versos, las reiteraciones, lo que acerca los versos de León Felipe a los de F. García Lorca:

*Esta voz ronca que golpea vencida
en el vientre negro del mundo,
en el cóncavo barro de este cántaro oscuro,
en la curva cenicienta de todos los horizontes apagados.*

Un análisis detallado de **Drop a Star** nos llevaría a considerar este extenso poema como una de las obras más relevantes de León Felipe. Tras **Drop a Star** vino la guerra civil española y el **Good-by, Panama**. El exilio y la incógnita de la angustia enlazarían con la historia. Pero la poesía de León Felipe restaría ya al margen de la evolución de la poesía española del interior. Ahora sí definitivamente al margen, como una de las más hondas voces de la España peregrina. Antes no. La obra del poeta castellano debe situarse antes en el contexto de la poesía española.

-
- 1) **Censura y creación literaria en España (1939-1976)**. Barcelona, 1980, p. 203.
 - 2) **León Felipe, sentido religioso de su poesía**, México, 1968.
 - 3) **León Felipe, poeta de barro**. México, 1968.
 - 4) R. Gullón, prólogo a J.R.J. **Diario de un poeta recién casado**. Madrid, 1982, p. 13-14.