

---

---

## León Felipe, la máscara y el rostro

---

---

León Felipe y su obra poética me han mantenido, a lo largo de muchos años, en estado de desconcierto. Nunca me resultó fácil acercarme a su poesía. Mucho más sencillo fue el acercamiento a su persona cordial, fuerte, generosa, siempre dispuesta a dar, totalmente entregada a escuchar.

Desconcertado por mucho tiempo, la llegada a las playas de su mundo poético no se dio hasta que me alcanzó esto que los optimistas llaman, suavizando las realidades, el estado de madurez. Antes, mi amor por la poesía perfecta, por las armonías de la lengua, por la corrección estilística y por las costumbres literarias al uso, me impidieron acercarme, con los ojos totalmente limpios, a la poesía urgente, rabiosa, aparentemente desaliñada, original, sentenciosa, justiciera, amorosa a su modo, llena de espíritu solidario, inclasificable, dura, áspera, de ese hermoso viejo que asistía a las tertulias de los cafés de refugiados, recorría los escenarios de la ciudad de México, y procuraba evitar las pompas y las falacias de la vida académica.

En la persona y en la poesía de León Felipe había un elemento que causaba la perplejidad de los cultivadores de la llamada poesía pura. Resulta difícil definir este componente de una personalidad compleja y, a veces, contradictoria. Por simples razones de método usaré, para definirla, la palabra «histrionismo», que en nuestro medio tiene connotaciones preocupantes y, con frecuencia, es manejada por el terrorífico lenguaje de los psicólogos y los psiquiatras, señores del diván interminable y de las píldoras de colores. La «Teoría de la máscara» de William Butler Yeats podrá ayudarme a estudiar este aspecto de la vida y de la obra de León Felipe que, de acuerdo con lo pensado por Yeats, se acercaba a la realidad, a los otros, al mundo del intraespejo de Lewis Carroll, habitado por fantasmas, por las imágenes reflejadas en la convexidad del esperpento valleinclanesco, con una actitud teatral absolutamente genuina. Por esta razón la palabra «histrionismo» no puede ni debe tener, en este caso, un contenido peyorativo. Es, tan sólo, un rasgo de carácter, una forma de captar la realidad, una manera natural y espontánea de relacionarse con una otredad que, en última instancia, se funde con el propio yo tomando los caminos de la solidaridad, la compasión y la más abierta y entregada de las efusiones.

*«En el mapa de mi sangre, España limita todavía:  
por el oriente con la pasión,  
al norte, con el orgullo,  
al oeste, con el lago de los estoicos  
y al sur, con unas ganas inmensas de dormir.  
Geográficamente, sin embargo, ya no cae en la misma latitud.  
Ahora:*

*mi patria está donde se encuentre aquel  
pájaro luminoso que vivió hace ya  
tiempo en mi heredad.  
Cuando yo nací ya no le oí cantar en mi huerto.  
Y me fui en su busca, solo y callado por el mundo.  
Donde vuelva a encontrarlo encontraré mi patria, por allí estará Dios.  
Un día creí que este pájaro había vuelto a  
España y me entré por mi huerto nativo otra vez.  
Allí estaba en verdad, pero voló de nuevo  
y me quedé solo otra vez y callado en el mundo,  
mirando a todas partes y afilando mi oído.  
Luego empecé a gritar... a cantar.  
Y mi grito y mi verso no han sido más que una llamada otra vez,  
otra vez un señuelo para dar con esta ave buidiza  
que me ha de decir dónde he de plantar  
la primera piedra de mi patria perdida.»*

Grito y canto. El grito del profeta que anuncia calamidades, que llama la atención a su pueblo sobre la presencia de un mal que él percibe aguda y dolorosamente y que los demás apenas alcanzan a distinguir entre las brumas de un desasosiego inexplicable. Los trenos y lamentaciones que recorren los caminos bíblicos exigiendo oídos atentos, espectadores. El profeta es, para la turba uniforme, un ser histriónico, sus gesticulaciones no siempre son interpretadas con justicia. Frecuentemente se piensa que son producto de un estado anormal de agitación. Es entonces cuando la turba, conmocionada por los gritos, tira piedras y grita con mayor fuerza insultos y agravios con el solo fin de acallar la voz de la clarividencia. La Biblia y Whitman se agitan detrás de esa poesía gritada para que se abran los oídos sordos, para que vean los ojos velados por las legañas de lo cotidiano, por las lágrimas:

*«Un día que está escrito en el calendario de las grandes ignominias,  
España, antes de morir, habló de esta manera:  
Mercaderes:  
Yo, España, ya no soy nadie aquí.  
En este mundo vuestro, yo no soy nadie. Ya lo sé.  
Entre vosotros, aquí en nuestro mercado, ya no soy nadie ya.  
Un día me robasteis el airón  
y ahora me habéis escondido la espada.»*

Los tiempos en que el Profeta gritaba (Pound lo hacía a su manera), eran tiempos de sangre, de traición, de negación de lo humano. La poesía de ese profeta era urgente, no admitía pulimentos, no tenía tiempo para los afeites y los adornos, incurría en repeticiones, ensayaba ritmos rápidos y hasta machacones, no se detenía ante las lágrimas, se entrecortaba para reflejar el sollozo, martilleaba en los oídos e intentaba, por el camino de las lágrimas, abrirse paso hasta la misma fuente de la sangre. Era

teatral, en suma. Su gesticulación natural exigía un escenario. Su autor era un actor; en la vida y en la escena, su forma se adecuaba a las necesidades de la comunicación con un público numeroso, abigarrado, heterogéneo.

Por todas estas razones es difícil, para algunos poetas encerrados en su creación, el enfrentamiento con el río de la poesía de León Felipe, río que arrastra espumas, piedras, ramajes muertos, guirnaldas formadas por la corriente, y algunos materiales que para nada sirven. En fin, los ríos son así. Hay que aceptar sus vueltas y revueltas. Sus corrientes arrastran variadísimos materiales, a lo largo de sus cursos cambian sin parar y, ¡ay, viejo Heráclito!, siempre son los mismos.

*«Estrellas,  
vosotras sois la luz,  
la tierra una cueva tenebrosa  
sin linterna... y yo tan sólo sangre,  
sangre,  
sangre...  
España no tiene otra moneda:  
¡Toda la sangre de España  
por una gota de luz!»*

En las vidas y en las poesías teatrales llega el momento del monólogo lento, reflexivo. Ese que se dice en voz baja y no por ello deja de dirigirse a la atención del espectador. El actor sabe que es necesario quedarse solo en el escenario, está consciente de la presencia del público, pero su intuición histriónica le indica que para que escuchen los otros es necesario hablarse a sí mismo. Esta intimidad en público es una de las más terribles y atractivas paradojas del animal teatral.

El profeta también baja la voz y obliga a los espectadores a afilar la atención, a adelantar la cabeza para no perder palabra:

*«Ya se ha acostado toda la familia,  
faltas tú solamente,  
¿Qué haces ahí de pie como un fantasma?  
—Voy. ¿En dónde está mi lecho?  
—Por aquí, sígueme, por aquí.  
Puertas que se cierran al cruzarlas,  
luces que se extinguen,  
escaleras profundas,  
pasillos subterráneos,  
criptas, nichos... 11... 4... 176...»*

El actor y el profeta, ya dueños de la atención más sobrecogida, gritan de nuevo y su monólogo se convierte en un gran coro. Por eso Whitman, hermano de todo y de todos, se celebraba y cantaba a sí mismo. La primera persona desaparecía fundiéndose en esa vertiginosa idea de la totalidad. León Felipe, en su poema

*Nacimiento*, logra, buscando la luz, apelando al sol de todas las culturas y las religiones primitivas, unir la voz de su monólogo a la memoria de todos:

*«Fue el día más glorioso de tus primeras bodas... ¡Acuérdate!*

*—No me acuerdo. ¿Y cuándo ha sido esto?*

*—¡Oh, condición del hombre sin memoria, sin ojos y sin sueños!*

*Fue, será... ¡Está siendo...!*

*Es el eterno nacimiento.»*

A través del llanto este poeta de los testamentos, busca la luz, aquello que todas las religiones y algunos pensamientos políticos, cargados de utopía, llaman «la redención». En esta tarea urgente, las metáforas se desprenden de sus galas excesivas y las palabras se afilan para encontrar su esencialidad mayor. Es aquí cuando algunos poetas y críticos dicen bastante y se niegan a seguir escuchando ese grito que no cesa, ese viento que dura días y días y nos obliga a cubrirnos los oídos con las manos crispadas y a cerrar los ojos en busca del consuelo extraño que, a veces, nos dan la oscuridad y el silencio. Todos los niños, supongo, encuentran un poco de calma en las noches agitadas y llenas de presencias inquietantes, ocultándose bajo las sábanas y cerrando los ojos. Así, lo único que puede sobresaltarlos es el latido de su propio corazón, la música mortal que suena en los cuentos de Poe y de Graham Greene.

Por la poesía de León, antes de que su viejo violín se rompiera, circulaban los bufones profundos, Falstaff, el niño de Vallecas, los enanitos con cara de mono, sabios y burlones, que siempre decían la verdad; caminaba el Rey Lear por el páramo de su anciana soledad y los Macbeth veían el desplegar de las alas del sueño asesinado. Shakespeare, el que más ha comprendido la sustancia de lo humano, daba a León temas y atmósferas que adquirirían vida en los paisajes trágicos de su España nativa: La Mancha recorrida por el «señor de los tristes», por el caballero del corazón sin medida; Pastrana visitada por los mendigos; la imaginería lúdica y poética de pícaros, pobres, hidalgos sin blanca, nobles esperpénticos con las barbas generosas de ese profeta sonriente que fue don Ramón María del Valle Inclán. Esta carga cultural y, sobre todo, vivencial, iba sentada sobre los hombros del poeta teatral, fiel a la máscara de su rostro más auténtico.

Una sociedad que ha hecho de la medida el comedimiento y, sobre todo, la aceptación incondicional de las pautas de conducta establecida por la ideología dominante, virtudes centrales, usa siempre en sentido peyorativo la palabra «teatral». El cómico pagaba su popularidad con el precio de una especie de marginación. Esta curiosa paradoja lo colocaba por encima del conglomerado social y, al mismo tiempo, lo ubicaba en uno de los puntos más bajos de la llamada escala de la sociedad. La conducta teatral, por tanto, ha sido considerada como falsa y antinatural. La sociedad, temerosa de que el histrión le comunique la verdad, se apresura a calificarlo de excéntrico y poco serio. De esta manera, defiende sus inamovibles hábitos, sus abominaciones convertidas en rasgos característicos de la normalidad. «Qué le vamos a hacer, así son las cosas» es el principio de esa filosofía trivial enunciada por medio de los lugares comunes de la gramática parda.

León Felipe, histrión y poeta, se enfrentó a esa terrible normalidad y supo apuntar con el dedo a los violentos, a los injustos, a los crueles:

*«Ahora que la justicia  
tiene menos  
infinitamente menos  
categoría que el estiércol...»*

Su tiempo exigía hablar, gritar, llorar, llamar la atención, olvidar la medida, desgañitar el poema, desgarrarlo para que diera testimonio. Un asco invencible, una indignación encendida por la solidaridad, urgía al poeta, lo obligaba a buscar los sonidos más altos, a correr los peligros que acechaban al que canta en tono mayor:

*«De aquí no se va nadie. Nadie.  
Ni el místico ni el suicida.  
Y es inútil, inútil toda huida  
(ni por bajo ni por arriba).  
Se vuelve siempre. Siempre, hasta que un día,  
un buen día, el Yelmo de Mambrino —halo ya, no yelmo ni bacía—  
se acomode a las sienas de Sancho y a las tuyas y a las mías  
como pintiparado, como hecho a la medida.  
Entonces nos iremos todos por las bambalinas:  
tú  
y  
yo  
y Sancho,  
y el niño de Vallecas  
y el místico  
y el suicida.»*

La salida es por las bambalinas. Esto nos indica que vamos llegando a los terrenos de Calderón de la Barca y su «Gran Teatro del Mundo». Tal vez, en este momento, la idea de la teatralidad, usada a lo largo de este discurso como hipótesis de trabajo, adquiera un sentido más profundo y una precisión mayor al superar las limitaciones del lenguaje cotidiano que se nutre de los juegos soporíferos de la ideología.

La voz del actor —ese fue el papel que le tocó en el reparto hecho por el autor— se unía a la del profeta y daba una mayor fuerza a las palabras. El poeta bebía en las fuentes de la Biblia, en la vieja y viva tradición de los laberintos de fortuna, los carros de la farsa, la liturgia cristiana, las capillas abiertas y los carros alegóricos del auto sacramental. Al ver que todo se trastornaba, que los llamados «valores espirituales» no eran más que servidores de los poderes absolutistas y que ya nada era sagrado para el hombre necesitado de espacios de pureza, de lugares sacros alejados de la contaminación, volvió los ojos al pasado remoto y anheló el retorno a los tiempos del cristianismo primitivo, el de la hermandad entre los hombres ligados por el culto