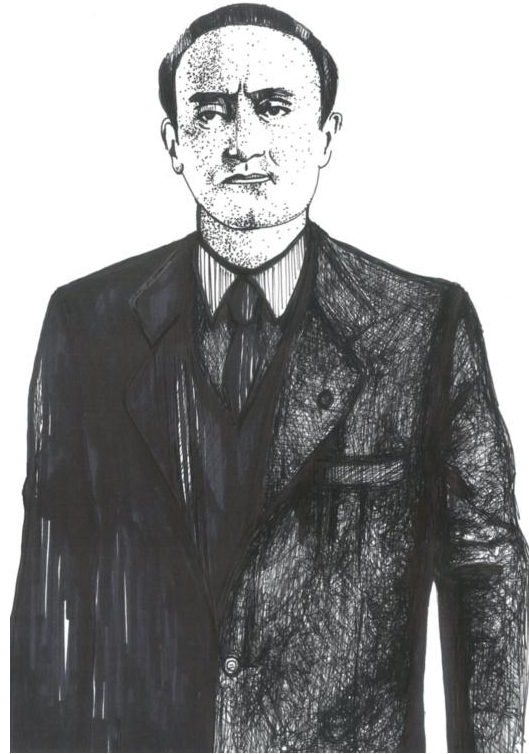


VALENTÍN NAVARRO VIGUERA:
Leopoldo de Luis, el poeta.



Resumen: Leopoldo de Luis es conocido bajo la etiqueta reduccionista de “poeta social”. A pesar de que una parcela creativa de su poesía se corresponde con la poética comprometida de los años sesenta, esta es la menos representativa de su trayectoria literaria. Basada en un humanismo existencialista y de estética simbolista, su obra gira en torno al predominio del yo lírico y a la reflexión de temas como el sentido de la vida, la muerte, el tiempo, la memoria y la metaliteratura.

Palabras clave: Poesía Española del siglo XX, Leopoldo de Luis, Simbolismo, metaliteratura

Abstract: Leopoldo de Luis is generally known as a “social poet”. In spite of a creative area of his poetry matches the sixties committed literature, it is the least representative of his literary career. His literary work is based on an existentialist humanism and on a symbolist aesthetic, and it deals with the poetic I prominence and the reflections on topics such as meaning of life, death, the passing of time, memory and metaliterature.

Keywords: Spanish Poetry of XXth Century, Leopoldo de Luis, Symbolism, Metaliterature

SEMIOSFERA

Segunda época. Enero 2015. N°3

www.uc3m.es/semiosfera

EISSN: 2341-0728

LEOPOLDO DE LUIS, EL POETA

VALENTÍN NAVARRO VIGUERA

Universidad de Sevilla

Fecha de recibido: 30/11/2014

Fecha de aceptado: 18/12/2014

51

Hablar de la poesía de Leopoldo de Luis es hablar de la poesía española del siglo XX. Su obra se extiende a lo largo de cuantos movimientos y tendencias han constituido las poéticas que lo atraviesan; mas su obra, serena y fiel a sí misma, es el testimonio de lo difícil que es ponerle barreras generacionales al campo de la poesía. Existen poetas, como Miguel Hernández, que rompen muros ideológicos, uno tras otro, en el mínimo plazo de ocho años, desde el barroco y el surrealismo hasta la exteriorización del realismo comprometido o la interiorización de la angustia personal. Pero la obra deluisiana no respira la urgencia de su maestro y amigo. Es como si aquel hubiese sabido que tenía que consumir la vida lo más rápido posible porque la intuía más breve de lo normal. En cambio, la poesía de De Luis se remonta a la de sus maestros del 98 y a la de Alexandre especialmente, además de los otros del 27. Ahí, como lector de poesía, comienza a fraguarse su aprendizaje como poeta, oficio que ocuparía setenta años de su vida, desde 1936 —cuando funda la revista *Pregón literario*— hasta el póstumo *Cuaderno del verano 2005. Últimas notas*.

Antes del que ha sido considerado como su primer libro de poesía, *Alba del hijo* (1946), ya había publicado como Leopoldo Urrutia romances durante la guerra civil en el diario *Abora* y en el *Romancero* de Emilio Prados. También publica el libro *Romances de un combatiente* (Alicante: Ediciones del soldado del pueblo, 1937) y *Versos en la guerra*¹ (Alicante: Socorro Rojo, 1938), este último junto a Gabriel Baldrich y Miguel Hernández, en una edición cuidada por Alejandro Urrutia, padre del poeta. Alberti también incluiría “Socorro Rojo” en el *Romancero general de la guerra española* (Buenos Aires, 1944).

El nacimiento literario como “Leopoldo de Luis” no vendría hasta 1941, cuando entrega dos poemas para la revista *Chabola*, intentando evitar así problemas políticos. Ya en 1944 aparecen en *Garcilaso* los gongorinos *Sonetos de Ulises y Calipso* que García Nieto publica

¹ Los poemas de Leopoldo de Luis son: “Barcelona bombardeada”, “Fragmentos de la carta de una madre a su hijo combatiente”, “A un voluntario”, “¡Durruti!”, “Romances en la muerte de Federico García Lorca”.

tras haberle preguntado a Enrique Azcoaga, quien le entrega los poemas de Leopoldo de Luis, si este —literalmente— “¿no será muy rojo?”. Se supone que la respuesta de uno y el talante del otro permitieron que la publicación, como un ejemplo más de convivencia literaria no partidista, fuese adelante.

En 1946 aparece, en el nº 23 de la barcelonesa colección “Entregas de poesía”, *Laurel*, una obra formada por catorce poemas de estructura métrica clásica (siete sonetos, tres décimas, un romance heroico o endecasílabo, y tres tercetos encadenados), de temática ya puramente deluisiana, como puede intuirse desde el mismo subtítulo (*Homenaje y elegía*): *homenaje* al libro que acaba de escribir su cuñado José Luis Gallego —*Voz última*—, homenaje, pues, poético; y *elegía*, por la condena a cadena perpetua, si bien antes sufría otra condena a pena de muerte: elegía biográfica que fundamenta el tema de la obra. Se ha dicho que en la conmutación de esta condena intervino el padre de Leopoldo de Luis, como abogado con amigos influyentes. Si dejamos a un lado las connotaciones marxistas de términos como “camarada” o la continua alusión al “rojo” de la palabra y de la sangre, así como la presentación del *tú* poético como héroe o mártir que empuña la hoz, aunque esta es nombrada con su sinónimo “falce”, en este libro primerizo ya encontramos algunos de los motivos que serán recurrentes en toda la obra deluisiana. Desde el mismo título del opúsculo—que a su vez es también el paratexto del segundo poema— la poesía se presenta como acto creador en sí, pues el laurel es símbolo de la victoria o del triunfo moral que representa la palabra poética. El omnipresente tema de la muerte —aún no expresado en clave existencial— es tratado del mismo modo que lo hicieron Miguel Hernández y Antonio Machado. Los poemas “Eterna sombra” —que tanto marcó a De Luis— y “Elegía a Ramón Sijé” permiten una lectura intertextual con la *plaquette* deluisiana, a partir de los símbolos antitéticos de la luz y de la sombra (“podía / sombra matarte pero no vencerte” escribe en el quinto soneto, mientras que Hernández proclama que “hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida”), y muy hernandiano es asimismo el llanto que “el fértil campo de tu ejemplo abona”, otorgándole al llanto poder redentor, motivo que más tarde enriquecerá con la poética del llanto de León Felipe. De Machado aprende que tras la muerte renace la vida, simbolizada en la “Primavera” que, del mismo modo que en “A José María Palacio”, también aparece personificada, como correlato de la diosa Perséfone; en el último poema, la intertextualidad es evidente, pues en él conmina al destinatario a la esperanza del milagro de la primavera, a que observe, en definitiva, cómo “el prado / se ha vuelto verde”, cómo los almendros están en flor o el retorno de las cigüeñas. Otros símbolos como la tarde, la noche y el alba, el silencio, la lluvia y el vientre de la Madre Tierra terminan de configurar la denuncia a una “humanidad [que] de sangre y odio ciega / está”, acosada por el “perro / de la envidia”. Solo queda apuntar un último tema decisivo, el que es expresado como “el viento de la duda” que azota al poeta, determinante para comprender su angustia que, esta sí, como un

perro fiel se echará a su lado definitivamente. Por eso creo que pese a la insistencia de Leopoldo de Luis en definir la poesía como respuesta a los desaires de la vida, su poesía es más una pregunta, la que se hace a sí mismo una y otra vez ante la condición humana: es el camino, la búsqueda; o mejor dicho, la poesía es una pregunta irresoluble que se responde en el fracaso de cada poema y en la derrota de cada vida.

Alba del hijo, publicado en la aventura editorial que él mismo emprendiera con la colección “Mensaje”, ha sido considerado casi de forma unánime como su primer libro o recientemente como “un paréntesis” en una poética esencialmente trágica (Urrutia, 2007: 18)². El hijo es símbolo de la esperanza en otro mundo mejor, de un nuevo amanecer o alba, de ahí el título, en un optimismo que lleva implícito el veneno de la desesperanza, como enseñaba en esos años Gabriel Marcel, el existencialista que, por ser católico, contaba con el favor del franquismo. Sin embargo, se trata de un *leitmotiv* deluisiano que, más adelante, se materializa también en la juventud o en las nuevas generaciones, incluso en libros tan desgarradores como *Reformatorio de adultos* (1967-1968). Cabe decir, por tanto, que es un libro de un optimismo medido, pues en él deja constancia también de la insignificancia de la existencia, engullida por el paso del tiempo y por la crueldad humana. El poeta cantará ahora “por encima del tiempo y su amargura”:

Yo sé que a nadie importa lo que a mí me rodea;
 mejor: lo que me inunda; lo que me hace profundo.
 Que es diminuta hoja que el viento zarandea,
 junto a la gigantesca peripecia del mundo.
 Qué importa mi futuro cuando la lucha humana
 rueda siglos y siglos por la faz de la tierra.
 Qué vale mi alegría si todo se empantana
 en sangre y llanto y hambre, en muerte y odio y guerra.

Huésped de un tiempo sombrío (1948) define y localiza al sujeto poético existencialmente, como ser que visita provisionalmente el mundo, como un extraño que no está en su casa — *inhóspitamente* decía Heidegger, refiriéndose al estado propio y auténtico de la angustia— en un contexto, además, históricamente adverso: es el tiempo sombrío de posguerra y, a su vez, el tiempo entre dos sombras, la del nacimiento y la de la muerte, en que consiste la realidad radical de su vida, lo que Ortega y Gasset llamó razón vital y razón histórica. Queda constancia de todo ello en el siguiente verso del poema “Camino”: “Nada. Dolor. Camino. Otra vez nada”. Lo que transcurre entre el principio y el final del verso, es decir, entre las dos “nada(s)”,

² Leopoldo de Luis. *En resumen. Antología poética (1946-2005)* (ed.). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

es precisamente el contenido de la existencia abocada al sufrimiento y a la absurdidad de repetir el mismo destino indefinidamente, como “Dolor, camino. Otra vez”.

Desde sus orígenes Leopoldo de Luis relaciona la poesía con el amor y con el silencio, dos conceptos místicos que, desde Juan Ramón Jiménez —compañero literario durante la guerra civil, traído y llevado en su petate por tierras de Madrid, Extremadura y Alicante—, se remontan a Bécquer y a San Juan de la Cruz. La reflexión en torno a la palabra poética resulta decisiva para profundizar en la lectura de sus primeros libros. Y tener en cuenta esa lectura sesgada en clave metaliteraria arrojará luz sobre la ambigua interpretación que se realizó a finales de los años cuarenta y durante los cincuenta, centrada exclusivamente en el neorromanticismo y en la rehumanización del arte.

El pensamiento existencial de estos años busca una salida al ser-para-la-muerte heideggeriano y la encuentra precisamente en la poesía como acto creador, teoría que vuelve a poner a la poética delusiana en la órbita simbolista, en la línea de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, siendo este para él “ejemplo y lección”. Además, hay que tener en cuenta que ya en 1936 Heidegger pronuncia en Roma su conferencia *Hölderlin y la esencia de la poesía*, así como *El Origen de la obra de arte* en Friburgo y Zurich, donde expone su teoría del lenguaje como condición del ser y de la poesía como “casa del ser”. Cuando nuestro poeta toma conciencia del paso del tiempo, de que “todo fue”, entonces —dice— “solo esta muda / voz o espina, inmóvil, queda” (“Año nuevo”), es decir, la pervivencia de la palabra más allá de la muerte. En esos dos versos el poeta es capaz de expresar la necesidad de contar con el autor en el proceso de creación, así como con el lector, quien se encuentra frente a un texto que ha de cargar de sentido. La poesía es una suma compuesta de la memoria de los sentimientos que comunica el conocimiento que el poeta ha descubierto en la experiencia especular de la escritura, además de palabras elaboradas con oficio, de sueños, ideas, sensaciones y, por supuesto, emociones. Dicho de otro modo, la poesía es “respirar por la herida”, la expresión más acertada para mostrar la condición absurda del hombre o Sísifo que, como el de Camus, hay que imaginárselo feliz.

En *Los imposibles pájaros* (1949) lleva a cabo un homenaje explícito al maestro Vicente Aleixandre dedicándole el libro y titulándolo según unas palabras de “Canción a una muchacha muerta”. Esos pájaros son la definición simbólica de la vida misma en su conjunción de amor y muerte; el poeta es como el albatros de Baudelaire, torpe en la tierra aunque majestuoso en el vuelo poético y va errante como “ruiseñores heridos”. Son, pues, pájaros condenados a la tierra que representan la imagen del hombre como un ángel caído o como un “anti-Adán” desterrado del Paraíso: sus alas, manchadas de la sangre derramada y de la angustia existencial, le impiden el vuelo de la libertad.

Los horizontes (1951) es un libro en el que, como en el anterior, vuelve a contradecir el pensamiento de Jorge Guillén: si antes afirmaba que “lo que he perdido nunca / volverá con las aves”, ahora da fe de “que el mundo está mal hecho”. La esperanza en ese punto donde se junta el cielo con la tierra vuelve a oscurecerse porque “el hombre camina solo, / con su vida hacia la muerte” (“Lo diferente”), “hacia la muerte en donde todo se hunde” (“Elegía al tiempo”). Puede rastrearse aquí la intertextualidad con Miguel Hernández —escribiendo “Elegía tercera a Miguel Hernández”, pues el de Orihuela dejó una “Elegía primera a Federico García Lorca” y otra “Elegía segunda a Pablo de la Torriente”— y también con la poética de León Felipe; con este último a partir de los símbolos del barro, del llanto o de la luz que ha de arrojar la poesía en su compromiso con la verdad. Su obra está tomando la forma del humanismo camusiano, en el que “una filosofía pesimista no es incompatible con una moral de coraje”. En verso será expresado en 1954 por Leopoldo de Luis, recuperando la tradición sanjuanista: “y aunque es de noche amamos nuestra vida”, es decir, *respiramos por la herida*.

La saga elegíaca continuará en *Elegía en otoño* (1952) y en *El padre* (1954), derramando por sus versos la lección de que somos nosotros los que pasamos por el tiempo, y que este es el que nunca pasa. En *El árbol y otros poemas* (1954) sigue adaptando los materiales de la tradición mística española para dotarlos de valores poéticos nuevos; en concreto, De Luis realiza una écfrasis del emblema que figura en la portada de todos los libros de fray Luis de León desde *De los nombres de Cristo* (un robusto árbol podado del que brotan nuevas hojas y en cuyo tronco reposa un hacha), símbolo de la resistencia ante las adversidades vitales y metafísicas. Así lo expresa De Luis:

Acaso sólo somos árboles que Dios sueña,
bosque confuso y triste que un largo viento hiere
y un hacha silenciosa va tornándonos leña
mientras en nuestras ramas un fugaz verdor muere.

En este mismo libro aparece “Fútbol modesto”, poema en el que “pálidos obrerillos con las botas gastadas” corren tras un balón que los simboliza como objeto que “manejan los grandes jugadores de la vida”. No encuentro en la poesía de Leopoldo de Luis otro poema que manifieste mejor el compromiso social ni que ofrezca una visión marxista más acabada, por cuanto tiene de denuncia de las ideologías y de protesta contra la injusticia de las clases opresoras; para hallar otro texto con la misma fuerza hay que ir a “Arma secreta” (*La luz a nuestro lado*, 1964) y a “Un vestido de nada” (*Elegía con rosas en Bavaria*). Pues en la poesía social deluisiana —poética que la crítica extiende desde *Teatro real* (1957) hasta *Con los cinco sentidos* (1970)— lo que el lector va a encontrar es un humanismo de base existencialista, en una

intertextualidad que no se puede atribuir a lo que dio en llamarse los “aires de la época”. La poetización de una doctrina filosófica, como la llevada a cabo por De Luis, requiere de una lectura atenta y reflexiva, interiorizada y asumida como moral y como actitud ante el monólogo discorde que late en el desajustado ritmo del tiempo, y jamás como pensamiento aprehendido como el rumor de la mar por los marineros; es decir, como el que oye llover. El existencialismo que más tarde acabaría estructurando su poesía social es decisivo en *El extraño* (1955) y en el calderoniano y quijotesco *Teatro real*, fuertemente marcado a su vez por la filosofía irracionalista de Schopenhauer. Si Camus comenzaba *El extranjero* con un sorprendente “Hoy, mamá ha muerto”, De Luis escribiría aquella obra tras la muerte del padre, presentando su vida como un exilio interior que, una vez aceptado, ofrece consuelo.

La poesía social de Leopoldo de Luis no responde ni al prosaísmo, ni al descuido formal, ni a la pluralización de sujeto poético: no tiene lugar el paso del *yo* al *nosotros*. En cambio, sí puede observarse la sencillez expresiva —característica que es propia de toda su obra—, el tema de España y el recuerdo de la guerra, de los oficios y un decidido compromiso con la realidad que se expresa principalmente en la revisión metaliteraria del verdadero alcance limitado de la poesía, restringido a la conciencia individual. Se trata de una poesía simbolista — y no de un realismo especular—, subjetiva e idealista a un mismo tiempo, la de un *yo* singular, una individualidad que parte del presente para rechazarlo. La ruptura política del país encuentra en el simbolismo la representación de un *yo radicalmente otro* respecto a la sociedad. El poeta social seguirá siendo el *yo* enfrentado al mundo, un *yo* idealista o sujeto trascendental fenomenológico que encuentra en la “conciencia de” la “cosa en sí” o realidad su campo de acción. El ser existencialista daría cuenta del desarraigo del hombre, animal solitario a pesar de vivir junto a otros yoes, igualmente solitarios y condenados a construir cada uno su vida, haciéndose responsable de ella: el modo particular de constatar que la existencia humana no es más que tiempo, la historia particular de cada cual. Todo lo demás son revolucionarios castillos en el aire. Del poema inaugural de *Juego limpio* (1961) se pueden extraer los siguientes versos, como ejemplo de que en gran medida la poesía social deluisiana es existencialismo:

Cada mañana pongo a flote el barco
 que se fue a pique en la tiniebla, el lienzo
 de las velas coloco... (Cada día
 el barco queda un poco más adentro.)
 Soporto humanamente, como cada
 uno, mi propio muerto,
 y procuro que no me note nadie
 el hedor de este triste compañero.

Para analizar la poesía social deluisiana desde el existencialismo hay que partir de la visión del hombre como individualidad en tanto ser irremplazable, inmerso en sus circunstancias, en-el-mundo, en el que aparece abandonado tras haber sido arrojado. Desde ese instante, el hombre se convierte en *homo viator* en busca de su destino y con la única finalidad de hacerse a sí mismo, esto es, de construir su proyecto existencial, lo que le impide practicar el quietismo; la acción define al hombre responsable ante sus posibilidades según su voluntad, mas eligiendo siempre la libertad: el hombre es aquel que está condenado a ser libre. El hecho de encontrarse solo en mitad de la nada le lleva a plantearse, desde el materialismo, la ausencia de Dios o de dioses paganos y, ya sin trascendencia, a tomar conciencia de su corporeidad; el sujeto de la poesía deluisiana se sabe ser relativamente a la muerte, pues el tiempo le enseña que él pasará como uno más en la historia de su especie, un *continuum* repetitivo que desemboca en la nada. Ahora bien, existe una manera de fluctuar entre las galerías del tiempo: es la memoria, cortina que más tarde, en 1983, moverá una muchacha, como el velo que se interpone entre la realidad y el deseo. Por otro lado, también se explicita la condición antitética de la existencia, siempre en lucha, entre el amor y la esperanza de un lado y, de otro, el dolor y la angustia, pero sin prescindir de ninguno de ellos, pues la vida es “respirar por la herida”, un absurdo proyecto que va a la alegría a través del sufrimiento, una realidad dada sin causa ni razón. Por último, la soledad propia es compartida con alienadas soledades vecinas y, en tanto ser-con otros, el hombre ha de estar comprometido adoptando un humanismo basado en la cultura y en la justicia. En y desde un mundo así, la poesía social reclama consecuentemente la palabra, sobre la que reflexionará y a partir de la cual tratará de comprenderlo.

Desde *Igual que guantes grises* (1979) el lenguaje poético es el protagonista de varias obras, lo que demuestra que la revisión metaliteraria llevada a cabo hasta entonces no es gratuita, y justifica la prioridad estética sobre la ética a la hora de producir un texto poético, o si se prefiere, la poesía, antes que social, es poesía. La intertextualidad se hace explícita ahora en una serie de libros que funcionan a modo de herencia reconocida, agradecimiento o refutación; son *Entre cañones me miro* (1981), *Aquí se está llamando* (1992), *Casisonetos de la última tuerca* (1996), *Poesía de postguerra* (1997) y *Generación del 98* (2000). En ellos se incluyen poemas que van a mostrar la ascendencia simbolista de su poesía, desde la relectura de San Juan de la Cruz, Bécquer, los maestros del 98 —tanto los protagonistas como los precursores— y del 27, su propia generación y hasta un novísimo como Guillermo Carnero, en un poema este que sirve de muestra para comprobar cómo la reflexión sobre el tiempo, la muerte o la nada profundiza en el sentido filosófico de la poesía como búsqueda y como conocimiento: “Vivir es esperar y ver la nada / como trampa final de la mirada”. Y en este ir hacia la esencia de la poesía y de la verdad última de la vida, las lecturas de Wittgenstein y de Cioran (a quien le dedica un poema tras su muerte) —por más que él mismo dijera que no le influyeron— además de Camus, son

determinantes, junto a una poética y filosofía existencialistas que jamás abandonará. Es esta la evolución en su trayectoria que recogería en el poema titulado “Poesía social”; en él, los poemas sociales se presentan como “cuerpos de amor en los que hicieron presa / perros de metafísicas encías”.

La salvación que encuentra en la vida plural se limita a la vida del *yo* amante y del *tú* amada, aunque como dice en el poema “Nosotros”, de *Entre cañones me miro* (1981), “hay una evidencia: / a nuestro alrededor va la existencia / de los demás, y en ella está sumida”. Una soledad que fluye paradójicamente entre otras soledades o “dos soledades sólidas”. Más tajante aun será en *Una muchacha mueve la cortina*: “El *nosotros* no existe”, escepticismo que alcanza una de las cotas más altas en *Del temor y la miseria* (1985).

Tras la mal llamada “etapa social” de Leopoldo de Luis no tiene lugar la vuelta al intimismo, puesto que no se puede volver al lugar del que nunca se ha salido. Exceptuando la segunda parte de *Juego limpio* y algunos poemas sueltos de los libros que le siguen inmediatamente, no hay una “etapa social” propiamente dicha, a no ser que consideremos como *periodo, poética* o *etapa* cada una de las obras en las que aparece una denuncia —constante, por los demás, en su poesía— de las masacres de nuevas guerras o del abuso de poder por parte de los que lo ostentan, perspectiva esta que se prestaría a la ambigüedad, pues, para ser consecuente con dicho razonamiento, habría que concluir afirmando que toda la poesía deluisiana es social, lo que evidentemente es incierto. Pero si se tiene en cuenta que incluso en *Elegía con rosas en Bavaria y otros poemas* (2000) se asiste a la pintura de “niños entre las ruinas de los bombardeos”, junto a “mujeres con el ultraje entre sus muslos” y “cadáveres triturados por los carros de combate”, más que de *etapa* literaria habría que hablar de talante o de actitud que surge de su humanismo comprometido a un mismo tiempo con el devenir histórico y existencial del hombre.

En *Del temor y la miseria*, el poeta lanza unos “Consejos”: “Vivir en esperanza es olvidarse”, sentencia que explicará más adelante en *Mitos y contraseñas* (1988): “Los recuerdos son una muerta escoria / de todo lo que ardió”, lo que supone un nuevo paso en su ir despojándose del idealismo. De forma retórica se preguntará, por otro lado, “¿Qué es el amor, sino un ala desnuda / que busca inútilmente compañía?” (“Anunciación de Ohrid”, *Elegías de Struga*), realidad que se agudiza con la separación final: “Es difícil creerlo, pero es duro / pensar que nuestro amor no vuelva nunca” (“Los amantes”, *Elegía con rosas en Bavaria*). El matrimonio propuesto en *Cuaderno de San Bernardo* con la soledad (“La soledad me abre su desierto / y me quedo a vivir entre sus brazos”) se consume en las “Últimas notas” a partir de la cita de Quasimodo: “Dios del silencio, / abre la soledad”. Es una invitación al silencio más

absoluto por parte de aquel que dejó escrito que moría “de tantos atardeceres” (*Elegías de Struga*).

Si prescindimos de los libros metaliterarios del segundo tomo de *Obra poética* —al que habría que añadir *Respirar por la herida*, publicado en 2013 por la Fundación Jorge Guillén—, a partir de los años ochenta, se observa una línea ascendente en el tono filosófico y reflexivo sobre el olvido —y su reverso, la memoria—, el tiempo y la muerte, temas que, tras el pesimismo por la muerte de la esposa en *Cuaderno de San Bernardo* (2003), alcanzan su clímax en la corroboración nihilista de la materia humana, ceniza entre el viento, de los poemas que son las “Últimas notas” del *Cuaderno del verano 2005* —opúsculo este que recoge de forma sintética todo su pensamiento existencialista—, pues al fin y al cabo es eso la poesía, *notas* que toma el autor para intentar saber quién es y apuntes que llegan al lector para emprender una nueva búsqueda de sí mismo. Entre uno y otro solo queda el silencio al que invita el poema, “una patética manía / de suponer que algo mejor existe” (*Cuaderno de San Bernardo*).

Como se observa en los mismos títulos de sus obras, Leopoldo de Luis es un poeta elegíaco, desde *Elegía en Otoño*, pasando por las *Elegías de Struga*, hasta la *Elegía con rosas en Bavaria*; además, otros poemarios son plantos a la muerte inminente del amigo, del padre o de la esposa, junto al conjunto de poemas que son en sí el lamento de una pérdida, independientemente de que incluya o no en el título el término *elegía*. Es, en definitiva, poesía biográfica y, parafraseando al mismo Leopoldo de Luis, sí importa, y mucho, quién sea el autor: desde los poemas de la guerra, escritos en el periodo de convalecencia de Alicante al haber sido herido por una bala —hecho que es relatado en el romance “Puñales quisieran ser”—, el encarcelamiento de José Luis Gallego, el nacimiento del hijo, el amor manifestado en “La pareja” y más tarde en “Poema de amor leyendo a Machado” —donde afirma “que sí importa, y mucho, que tú seas la amada”—, la muerte del padre, el compromiso con el hombre, su propia enfermedad, el fallecimiento de su mujer y el sentimiento de soledad al final de su vida, son todos datos históricos que van a formar parte de sus poemas. El hombre es el poeta que, si es serio, llevará a cabo además un pensamiento paralelo sobre su quehacer. Así en Leopoldo de Luis.

BIBLIOGRAFÍA

- Luis, Leopoldo de (1937): *Romances de un combatiente*. Alicante: Ediciones del soldado del pueblo.
- _____, (1938): *Versos en la guerra* (con Miguel Hernández y Gabriel Baldrich). Alicante: Socorro Rojo.
- _____, (1946): *Laurel*. Barcelona: *Entregas de poesía* n° 23.
- _____, (2003): *Obra poética* (2 vols.). Madrid: Visor.
- _____, (2005): *Cuaderno del verano 2005. Últimas notas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____, (2013): *Respirar por la berida*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- Sesé, Bernard (1980): *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador*. Madrid: Gredos.
- Urrutia Gómez, Jorge, ed., (2003): *Será sencillamente (biografía, estudio, antología y bibliografía)*. Ayuntamiento de Ávila, colección Castillo Interior.
- _____, ed., (2007): *Leopoldo de Luis. En resumen. Antología poética (1946-2005)* (ed.). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- _____, (2013): *Hallar la búsqueda (La construcción del Simbolismo español)*. Valladolid-Nueva York: Cátedra Miguel Delibes.



SEMIOSFERA

Segunda época. Enero 2015. N°3
www.uc3m.es/semiosfera
EISSN: 2341-0728