

WALT WHITMAN EN LEÓN FELIPE Y EN MIGUEL HERNÁNDEZ

José María Balcells, *Universidad de León (España)*
jmbald@unileon.es

Resumen: El escritor estadounidense Walt Whitman (1819-1890) dejó sentir su influjo en dos de los poetas más singulares, importantes y distintos de la poesía española del siglo XX: el zamorano León Felipe (1884-1968) y el alicantino Miguel Hernández (1910-1942). Dicha influencia se produjo de manera muy diferente. La ejercida sobre León Felipe, que sucedió a la que se había manifestado en Miguel de Unamuno, fue directa, profunda y constante. La recibió a través de lecturas whitmanianas, incrementándola merced a sus singulares traducciones parafrásticas llevadas a cabo de la poesía de Whitman, y de manera especial del *Canto a mí mismo*. La huella del escritor de Long Island en el oriolano fue indirecta y limitada en el tiempo. Le llegaría sobre todo mediante la asimilación previa de algunos aspectos peculiares de la poética del neoyorquino perceptibles en Pablo Neruda, y en concreto en su *Residencia en la tierra*.

Palabras clave: Whitman, Recepción, Poesía española, León Felipe, Miguel Hernández.

LEÓN FELIPE DESCUBRE A WHITMAN

Aunque con anterioridad supiese de su existencia, el poeta zamorano León Felipe (1884-1968) pudo descubrir a Walt Whitman hacia 1923-1924, en Nueva York, en la época en que vivió en el distrito de Brooklyn, donde también lo hizo el escritor estadounidense desde los cuatro años. Allí estuvo viviendo un tiempo con su esposa, la profesora de inglés mexicana Berta Gamboa.

Empezaría a leerlo ya con atención en esos años. Recordaré que las primeras ocupaciones de León Felipe en EEUU fueron las de dar clases de español en la academia de idiomas Berlitz. No iba a tardar mucho en emprender estudios para la obtención de un diploma de español a fin de impartir clases de esa lengua por consejo de Federico de Onís, jefe del Departamento de español en la Universidad de Columbia. Cursó dos años a tal objeto en dicho centro universitario, en el cual también colaboró como ayudante de su mentor. El propio Onís, un año mayor que él, pues había nacido en Salamanca en 1885, en cuya provincia, en la localidad de Sequeros había crecido León Felipe, hizo las oportunas gestiones para que se incorporase como docente en la Universidad de Cornell, en la localidad de Ithaca. Allí se ocupó en tareas de lector de español a partir de 1925, y en ese *campus* permanecerá hasta 1929.

En su período como profesor en los Estados Unidos, dio durante dos años clases de lírica castellana en la Universidad de Columbia, al mismo tiempo que cursaba estudios en esa institución. Durante cuatro las dio, como dijimos, de lengua española en la Universidad de Cornell, y en un breve período en la Universidad de Las Vegas, en Nuevo México. Al parecer, León Felipe ya tenía algunas nociones de inglés al llegar a EEUU. Se las había proporcionado él mismo de manera autodidacta durante su estancia en Guinea Ecuatorial (Mourelle de Lema, 1989: 538)

En sus años en EEUU debió hacer sus primeros pinitos en la traducción de Walt Whitman. Hay constancia de que en ese tiempo tradujo, entre otros, a poetas como los ingleses Milton, Shakespeare, William Blake, y William Wordsworth, así como a los estadounidenses T. S. Elliot y Emily Dickinson, además del escritor de Long Island, y del novelista de Nueva Jersey Waldo Frank, de quien fue amigo, ayudándole su esposa en el traslado de *Virgin Spain. The Drama of a Great People* (1926). El título con el que apareció en español esta obra, publicada en 1927 por *Revista de Occidente*, fue *España virgen: escenas del drama espiritual de un pueblo*.

De esa época conocemos la versión que hizo del poema whitmaniano “Lovely and Soothing Death”, al que puso el título de “Alegre canción a la muerte”, indicando que los versos procedían de *Cuando hay lilas en la puerta florida* (León Felipe, 2017: 78-80). Tuvo León Felipe la oportunidad de tener varios encuentros en Nueva York con Federico García Lorca durante la estancia del granadino en la Gran Manzana, donde permanece desde el 25 de junio de 1929 hasta el 4 de marzo de 1930. Como es bien sabido, esa estadía de más de ocho meses dio como fruto lírico su *Poeta en Nueva York*. Uno de los poemas de este conjunto, el dedicado a Walt Whitman, refleja un punto de

vista sobre la personalidad del autor de *Long Island* que pudo estar influido por el zamorano (Rius, 1974: 72), quien acaso fue el que le llevó a interesarse por la lectura del estadounidense. Ambos se vieron varias veces allí, algunas en los fines de semana en los que coincidían en la finca que Federico de Onís tenía en un lugar cercano a Newburg (Idem, 159).

Por entonces se interesó mucho León Felipe por el escritor neoyorquino, haciéndolo, según su testimonio, cuando el poeta de *Leaves of Grass* (*Hojas de hierba*) era prácticamente un desconocido en su propio país, al menos en la media docena de años en los que el zamorano vivió en los Estados Unidos. De él debió atraerle no solo el planteamiento y realización de su obra poética, cuyo aspecto es el de falta de elaboración técnica, sino asimismo su heterodoxia espiritual, así como su biografía, jalonada de tantas peripecias que, salvando tiempos y lugares, le pudo hacer evocar la suya propia, a la que le restaba aún mucho recorrido, pero había sido ya muy ajetreada.

DOS VIDAS TREPIDANTES

Whitman había nacido en West Hills, en Long Island, en 1819. A los cuatro años va a vivir a Brooklyn con su familia, como se dijo arriba, y a los diez deja la escuela para trabajar en imprentas. En 1846 ya pudo convertirse en editor, durante un bienio, del rotativo de *Brooklyn Eagle*, al servicio del partido Demócrata. No obstante, se le despediría del puesto por mostrarse en contra de la esclavitud. A continuación, reemprendería tareas semejantes en el periódico *Crescent*, de New Orleans. Ya se había entregado también por entonces a la creación poética, publicando en 1855 *Leaves of Grass*, obra de la que se vendieron muy pocos ejemplares. Iba a reeditarla el año siguiente, añadiéndole veinte poemas. Ocupado de nuevo en tareas periodísticas al frente del *Times*, de Brooklyn, en 1860 puso otra vez en la calle su libro, pero con el cuantioso incremento de 124 composiciones más.

En 1862 se fue a vivir a Washington, y en ese mismo año se trasladó a Virginia para reencontrarse con su hermano George, herido en el frente bélico. Al regresar a la capital de la Unión, se empleó en la oficina de la paga del Ejército. Paralelamente, llegaría a hacer numerosas visitas a los más de cincuenta hospitales que hubo de acondicionar para los heridos y enfermos a causa de la guerra entre unionistas y confederados que se libró entre abril de 1861 y mayo de 1865. La cuarta edición de *Leaves of Grass* apareció en 1867 y la quinta en 1872. En ambas ya se incluyen las composiciones inspiradas en la contienda, y los poemas en memoria de Lincoln, asesinado el 14 de abril de 1865 al asistir a una función teatral en Washington. Enseguida recuperó la

escritura en prosa elaborando diversas obras sobre la democracia y la guerra. En 1973 sufrió una apoplejía de la que nunca iba a recuperarse. Falleció el 26 de marzo de 1892. Su predicamento, sobre todo en Europa, había aumentado considerablemente en las décadas de los setenta y ochenta, siendo visitado por renombrados escritores, entre ellos Oscar Wilde.

Los años anteriores a los que la figura y la obra de Whitman se cruzase en la vida de Felipe Camino de la Rosa, cuyo nombre literario fue el de León Felipe, resultaron muy azarosos para el zamorano. En ellos nos detendremos, porque vivió vicisitudes suficientes para dar idea de lo trepidante que fue su vida. Tras estudiar el bachillerato en Santander, cursará la carrera de Farmacia en las universidades de Valladolid y de Madrid. Una vez obtenido el título de boticario, regenta un establecimiento farmacéutico en dicha ciudad cántabra, la conocida en esa capital como Farmacia del Centro. De este empleo salió bastante mal parado. Al acusársele de estafa, abandonó la ciudad y se dedicó a la escena enrolado en una compañía de cómicos. La policía judicial le detuvo en Madrid, y está en prisión durante un año y medio. Ya en libertad, pone una farmacia en el municipio vizcaíno de Balmaseda. Luego trabajaría como farmacéutico en Almonacid de Zorita, en la comarca de La Alcarria, donde escribe su primer libro, *Versos y oraciones de caminante*, del que adelanta, por mediación de Enrique Díez-Canedo, algunos poemas en la entrega de noviembre de 1919 de la revista *España*.

Terminada ese año su etapa profesional en la provincia de Guadalajara, se siente desencantado de España, y decide trasladarse a vivir a Guinea Ecuatorial, decisión de la que dio cuenta a Miguel de Unamuno en carta del 28 de agosto de 1920, muy próxima a su marcha, y que se conserva en la casa Museo Miguel de Unamuno de la Universidad de Salamanca. En tierra africana permanecerá dos años prestando servicio oficial como administrador de hospitales, desde septiembre de 1920 hasta el mismo mes de 1922, labor realizada primero en la isla de Elobey y luego en territorio continental, en Bata. El reconocimiento a su trabajo le supuso la Medalla de África.

Acto seguido, viajó en barco desde Cádiz a México, entrando en el país por el puerto de Veracruz. Se acogió en ciudad de México a la hospitalidad de su hermana Salud, que estaba al frente de una boyante tienda de ropa para mujer. En la capital azteca, por mediación de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña le facilitó que pudiese trabajar en la Escuela de Verano de la Universidad de México. Allí conoce a Berta Gamboa, que estaba de vacaciones de su labor como profesora de español en Nueva York. Con ella decidiría trasladarse a la urbe neoyorquina, haciéndolo gracias a un pasa-

porte falsificado del hermano de la mexicana. Contraerán matrimonio en Brooklyn, al poco de instalarse en ese distrito.

WHITMAN EN VERSOS Y ORACIONES DE CAMINANTE

Hubo en León Felipe una predisposición para la receptividad whitmaniana que puede advertirse en el libro primero de *Versos y oraciones de caminante*, obra que data de 1920. Esa predisposición se refleja, desde el punto de vista del estilo, en prescindir de afeites retóricos, plasmando un habla literaria sobria, y en el uso de uno de los rasgos de estilo más representativos de Whitman, las estructuras paralelísticas sostenidas en las anáforas. Este recurso es practicado en poemas de ese libro como “¡Que os guíe Dios!...”, “¡Qué lástima!” y “¡Qué/ pena...!”

Asimismo, se encuentran en estas páginas puntos de vista asociables a otros característicos del poeta de *Leaves of Grass*, como la dignificación de lo menor y la apertura psicológica y conceptual a los cuatro vientos. Pondré un par de ejemplos. El primero es el tan difundido poema “Como tú...”, en el cual el hablante se compara con una piedra pequeña y ligera de los caminos. En virtud de ese símil, muestra su aspiración a la sencillez más humilde, pero a un tiempo se dignifica a ese guijarro. Whitman se había fijado en realidades de tenor semejante y las había ensalzado también. Lo hizo, entre otras, con las hojas de hierba, dignificándolas hasta el punto de llevarlas al título de varias gavillas de composiciones y asimismo al título de su entera obra poética. En otro poema del que fue el libro más temprano de León Felipe, el titulado “Romero solo...”, se anima a los poetas a ser “Sensibles a todo viento...”, proponiéndoles que no se limiten a cantar ni “la vida/ de un mismo pueblo,/ ni la flor/ de un solo huerto...” (León Felipe, 2004: 86) Es esa una posición que hallamos igualmente en el norteamericano, cantor sobre todo de su terruño y de su país, sí, pero también de otros, del mundo, y del universo.

Esa proximidad psicológica, conceptual y técnica de partida pudo incentivarle en la profundización en la obra poética whitmaniana cuando empezó a conocerla bien. Ya resulta factible encontrar en el libro segundo, datado en 1930, de *Versos y oraciones de caminante*, las huellas de “un poeta al que más de una vez consideraría hermano: Walt Whitman.” (León Felipe, 1981: 12) Cuando Enrique Díez-Canedo realizó una crítica de este libro para *La Gaceta Literaria*, la cual aparecería en su entrega de agosto de ese año, aseguraba que, por encima de la influencia de Miguel de Unamuno, de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez, el influjo más fuerte era el de Whitman, y añadía “Pero el viejo poeta encuentra ya formada la personali-

dad del nuevo, y no lo anula. Le da un aliento más hondo, le ensancha los horizontes.” (Díez-Canedo, 1930: 1).

WHITMAN EN LEÓN FELIPE: AÑOS TREINTA

La impregnación de Whitman se deja sentir también en su obra de 1933 *Drop a star*. Tres años después, y meses antes de estallar la guerra civil española, publica parcialmente León Felipe su traslado del “Song of myself”, versión que se estampa en la entrega de abril de 1936 de la publicación valenciana *Problemas de la Nueva Cultura*. Nada más comenzar la contienda bélica, el zamorano publica en un periódico de Panamá, país en el que estaba entonces como profesor universitario y agregado cultural de la Embajada española, un artículo contra la sublevación militar. Y enseguida se le vetó que publicase nada más en los periódicos panameños. Como reacción, decide abandonar Panamá, escribiendo su discurso *Good bye, Panamá*. Quiso leerlo por radio, y no le sería permitido. En ese texto recuerda a Whitman cuando señala que la voz de denuncia de la injusticia es tan antigua como el mundo. Esta voz la habrían recibido Homero e Isaías, habría llegado a Whitman y desde él a los poetas del presente, “para decir las mismas cosas a los mismos hombres.” (León Felipe, 2004: 1046)

Dos obras de León Felipe que se editaron en 1939 revelan influjos distintos de Walt Whitman. Una es *El hacha*. La otra, *Español del éxodo y del llanto*. El título de la primera se inspiró en el “Canto del hacha” whitmaniano. Sin embargo, una lectura comparativa de ambas creaciones muestra que, salvo en su titulación, no hay más parecidos. Y es que el poeta estadounidense cantaba, en sentido constructivo, la esperanza en la democracia. En cambio, el hacha a la que se refiere el zamorano “Es un hacha destructora -el hacha del rencor y de la envidia- y la única forma que se levanta después de ella es el polvo.” (Vivanco, 1974: 162)

La huella del poeta de Long Island sí es perceptible en el tejido interno de *Español del éxodo y del llanto*, libro publicado en México, por la Casa de España. El propio poeta dio indirectamente a entender que en esa obra había trazos de Whitman en una carta fechada en Nueva York el 5 de mayo de 1939, y dirigida a José Bernadette, hispanista sefardita afincado en Estados Unidos y profesor de la Universidad de Cornell.

En la misiva le dice de entrada que le envía uno de los primeros ejemplares que recibió del referido libro. Y casi al término del escrito epistolar le declaraba que “Cervantes y Whitman, a pesar de la derrota democrática, son las dos voces más fecundas de la literatura occidental”, para a continuación

atribuirles a ambos “un cristianismo dinámico y dionisiaco” (León Felipe, 2015: 72). Desde una vertiente estilística, uno de los textos de este conjunto en el que podría percibirse ese influjo es “Ya no hay feria en Medina, buhoneros...”, poema construido a la manera whitmaniana, a base de anáforas, enumeraciones y paralelismos.

Con el tiempo, la influencia de Whitman iría potenciándose en su obra, tanto como la bíblica. (Urrutia, 1990: 61) En mi sentir un whitmanismo pleno en la creación lírica de León Felipe se da en el lustro primero de los años cuarenta, y a vueltas de realizar la completa versión del poema “Song of myself”, texto en fragmentos que es el epicentro y desencadenante de la que su autor consideraba su única obra, *Leaves of Grass*. Esta versión la publicó en Buenos Aires la editorial Losada en 1941. Este mismo año había anticipado ya un fragmento de su traducción en *Letras de México*, en su salida fechada el 15 de febrero.

El traslado que de Walt Whitman hizo León Felipe no fue literal, sino libre, y con “paráfrasis”, término homologable al de comentario, no al de reescritura, aun cuando ambos conceptos guardan algún que otro parecido. Jorge Luis Borges, muy crítico con el tipo tan particular de traducción realizada por el zamorano, parece haber hecho una parodia onomástica del modo cómo la llamó León Felipe al calificarla como traducción “perifrástica”, además de equivocada. (Ruiz Casanova, 2018: 570). A su versión española le antepuso como prólogo nueve poemas que no solo revisten valor como tales, sino por las reflexiones sobre poética whitmaniana y sobre poética personal que se poetizan en ellos.

SONG OF MYSELF EN ESPAÑOL. PRELACIONES

Serían esos poemas, en mi opinión, los primeros en los que la estela del poeta de Long Island se hace más acusada en la poesía española. Ese dato cronológico haría de León Felipe el tercero de los poetas peninsulares en español en cuya obra lírica se percibe esa huella. Le habrían precedido distintos textos poéticos de Miguel de Unamuno, uno de ellos remontando al cruce finisecular. Asimismo, es igualmente anterior al que él recibió el influjo manifiesto en el conjunto de Ramón Pérez de Ayala *El sendero innumerable*. Este libro de 1916 contiene una composición, “La última novia”, que está presidida por una cita whitmaniana encabezada por las tres afirmaciones primeras del *Song of myself*. Comienza el poema con la ficción de que en una roca costera se distingue la figura de un hombre que se diría granítico. Y ese hombre grita lo que el poeta califica como una “Canción del hombre robusto”, canto que

es la versión que el autor realiza de parte de la obra citada de Walt Whitman, iniciándola desde su propio principio, de ahí que diga:

Yo elevo mi canto en honor de mí mismo.
Y en honor tuyo, hermano mío.
En honor tuyo, hombre.
En honor de todos los hombres y de todas las mujeres.
Porque cada uno de mis átomos son igualmente átomos vuestros,
/hombres y mujeres.
(Pérez de Ayala, 1965: II, 250)

Unamuno también se anticipó a León Felipe traduciendo pasajes del “Song of myself”. Sin embargo, el zamorano sí fue el primero en verter en su integridad el referido y más importante, significativo y extenso poema de *Leaves of Grass*, el que ha sido citado de hasta cuatro maneras. Dos en español, y otras dos en inglés: “Walt Whitman” y “Canto a mí mismo”, “Song of myself” y “I celebrate myself”.

Una tercera observación todavía tocante a prelaciones: Miguel de Unamuno habría sido el primero en esbozar una caracterización de Walt Whitman y de las claves de su obra, tanto a partir de sus asuntos más esenciales, como de sus recursos más caracterizadores. León Felipe fue el segundo en emplearse en menester semejante, como veremos en los nueve poemas que preceden a su traducción con paráfrasis de “Song of myself”. La diferencia es, sin embargo, que el cátedro salmantino se sirvió del ensayo periodístico para dicho fin, y León Felipe de dichos poemas conteniendo apreciaciones ensayísticas, y a los que puso el título común de “Habla el prólogo”.

Tales composiciones las dio a conocer en la revista *Romance*, en su entrega de fecha 1 de septiembre de 1940, justo un año después de que, con la invasión de Polonia por el ejército hitleriano, diese comienzo la Segunda Guerra Mundial. Puede tal vez ser de ese período bélico internacional un escrito de León Felipe titulado “Contra hombres y gánsteres” en el que se recogen unas palabras suyas pronunciadas en homenaje a “los embajadores (sic) de Polonia en México, srs. Drohojowski”. En ese texto se invoca a Whitman y a uno de sus más importantes poemas en el pasaje que sigue:

Y la voz de Whitman, en Norteamérica, por ejemplo, se oirá por encima de los discursos de todos los presidentes. Y esta será la consigna de mañana, cuando llegue la paz: “Salud al mundo”. La mano alta y perpendicular, apuntando a las estrellas.

“Que en todas las ciudades donde penetren la luz y el fuego del sol penetre la canción del hombre”.

“Que en todas las islas donde canten los pájaros, se oiga esta canción. Para que se encienda la luz en todos los albergues y en todos los hogares de la tierra, hago la señal:

¡Salud al mundo!” (León Felipe, 2015: 40).

POEMAS PROLOGALES AL “SONG OF MYSELF” TRADUCIDO

El poema del comienzo lleva por título “¿Es inoportuna esta canción?”. En sus versículos justifica León Felipe la oportunidad de traducir “Song of myself” apoyándose en aquel momento de ese texto en el que dice Whitman que sus cantos no suenan únicamente para quienes ganaron batallas, sino también para quienes las perdieron. Aducir este pasaje constituye un guiño de complicidad solidaria con los vencidos en la guerra incivil española, y con los exiliados. En el segundo poema, titulado “Walt Whitman”, se califica al escritor de Long Island como “poeta del amor, de la fe y de la rebeldía.” (León Felipe, 2004: 1103).

A la composición tercera la iba a titular “Dios le llama Walt”. A partir de la afirmación de Walt Whitman de que él nació en Norteamérica de padres y abuelos norteamericanos, cuyos nombres silencia, el zamorano resalta el perfil diferencial que esta declaración supone si comparamos al poeta estadounidense con los nacidos en otros continentes y países. Finalmente, destaca su cercanía con los demás y hasta su familiaridad con Dios mismo: “Le basta con saber que todos fueron hijos, como él, de la tierra y el viento, / de esa tierra y ese viento de América/ [...] Llamadle Walt vosotros también. / Yo le llamo Walt... / Dios le llama Walt.” (Ídem, 1104).

“Cantará su canción y se irá” es el título del cuarto poema. En él prosigue León Felipe caracterizando a Whitman y ahondando en su sencillez humana. Realza que no posea titulaciones de ningún tipo, ni universitarias ni eclesiásticas, y que no pretenda adoctrinar a nadie, ni tampoco juzgarle ni imponerle castigos. Lo suyo es limitarse a cantar. Nos visitará de noche, nos alerta León Felipe, nos cantará su canción y se irá. Hay que abrirle la puerta y el corazón por completo, “Porque es vuestra canción la que vais a escuchar.” (Ídem, 1105) concluye.

Nada especialmente reseñable en el poema quinto, en el que se advierte que no ha de esperarse de la canción whitmaniana que traiga novedades. En las líneas del sexto valora León Felipe tanto al poeta de Long Island como a su emblemático “Song of myself”. A él lo ve como “un poeta místico y

heroico” más que como “el poeta de la democracia.” A su más representativo poema lo lee como una llamada al hombre corriente para que su conducta sea heroica. A propósito de este poema anota que en él tradujo la palabra *happines* por alegría, no por felicidad, añadiendo también que, a no ser la del esfuerzo, no hay en el mundo otra alegría digna de ese nombre.

Acto seguido cita una conocida apelación de Whitman a los poetas, a los que animaba a justificarle: “Poets to come, arouse! for you must justify me”. La tradujo de este modo: “Poetas de mañana, ¡levantaos! porque solo vosotros debéis justificarme”. (Íd., 1107) Puntualiza luego que Whitman se sintió profesor de los atletas, y no de las masas, y que a nadie discrimina, tenga la tacha que tenga. Sea a quien sea, lo acogerá como a hijo, lo alimentará, lo vestirá, y le dirá adiós. Luego les encomienda que, una vez nutridos por su poesía, cada uno siga su propio camino, porque nadie puede recorrerlo en vez de cada uno. La consigna que les da es: “Y acostúmbrate ya al resplandor de la luz.” (Íd. 1109)

Referida la consigna, en el poema séptimo se declara la señal que también trae Whitman. La contiene su dilatada composición “Salut au monde”, de la que recuerda algunos momentos, subrayando que su deseo no lo expresa ni con el brazo oblicuo ni con el puño cerrado, en alusión a los saludos fascista y comunista que estaban protagonizando la Segunda Guerra Mundial, sino con “la mano alta y perpendicular.” (Íd., 1110), lo que supone que el mundo es saludado en nombre del amor. En un hábil amago de equívoco, sostiene León Felipe después que el poeta norteamericano “es un poeta totalitario” (Ibídem). Pero aclara acto seguido que su totalitarismo es un totalitarismo de amor que se emplea contra el odio. Añade que esa lección no la han aprendido todavía ni los políticos ingleses ni los estadounidenses, a todos los cuales recuerda que Whitman tiene su misma sangre democrática y heroica. Sin embargo, hoy deben apostar, les amonesta, por el Whitman heroico, porque por el Whitman demócrata ya apostaron ayer.

León Felipe demostró su cabal conocimiento de la obra whitmaniana en los primeros compases de la composición octava, titulada “La gran sinfonía”. En esas líneas, a fin de poner de manifiesto los caracteres que mejor distinguen “Song of myself”, lo compara con otros muy significativos de *Leaves of Grass*. Postula que tal vez en los versos inspirados en la muerte de Lincoln se perciba mejor el tono elegíaco; que en “*Out of the cradle endlessly rocking*” suene acaso más limpio su grito lírico, y que su misticismo sea más acusado en “El camino abierto”.

Aun admitiendo, empero, esas salvedades, sostiene que en “Song of myself” se contienen tanto su doctrina como el mensaje que de ella se desprende. A su entender, es una gran sinfonía, un poema de carácter polifónico en el que no faltan ni voz ni instrumento alguno. Esa sería la causa de “la prolijidad de sus letanías y de sus inventarios. / Tiene que pasar lista al mundo...” (Íd., 1112) Observamos aquí, pues, que el típico procedimiento enumerativo de Walt Whitman que para Unamuno respondía al sucesivo nombrar adánico, es leído por León Felipe como un pasar lista a las realidades todas sin excepción a fin de asegurarse el poeta que no falta nada ni nadie en el concurso de su sinfonía polifónica integral.

El título del poema noveno es “No hay biografía”. Esta titulación resulta muy indicativa del contenido poemático, basado en un pasaje del “Canto a mí mismo” en el cual Whitman dice que él apenas sabe nada de su propia vida, excepto algunos destellos y fugas inesperadas que persigue y que brotan de su canción. La vida del poeta de Long Island, por tanto, no habría que conocerla consultando un relato cronológico en prosa, sino leyendo ese poema suyo tan representativo, señala León Felipe. A partir de esta idea concluye que ni Whitman ni los grandes poetas tienen biografía. Lo que tienen es Destino, Destino con mayúscula. “Y el Destino no se narra.../ se canta...” (Íd., 1114)

WHITMAN A PARTIR DE *GANARÁS LA LUZ*

En 1943 la identificación entre Whitman y León Felipe era un hecho más que admitido y bien coherente de establecer. No titubeó en hacerlo Eugenio Imaz en un artículo aparecido en la primavera de ese año en *Cuadernos Americanos* con el título, de ecos whitmanianos, “Grito a mí mismo”. En esas páginas (Imaz, 1943: 231-242) ensamblaba textos del estadounidense y del zamorano como evidencia de esa identificación.

En ese año León Felipe publica *Ganarás la luz*, obra dedicada a Juan Larrea que lleva el subtítulo de (*Biografía, poesía y destino*). Nuevamente nos encontramos con el proceder de valerse de poemas prologales en lugar del convencional preliminar en prosa. Precedida de un prefacio consistente en tres poemas, y culminada con un epílogo que comprende nueve, está organizada la obra en ocho agrupaciones poemáticas a las que su autor denomina libros. En el primero, al que puso la titulación de “Algunas señas autobiográficas”, encontramos dos poemas en prosa con contenidos relacionables con Whitman. Tales textos pudieran denominarse poemas discursivos por su factura, no por su breve extensión, que es la de los poemas en prosa llamados puros (León Felipe: 2005: 25). Esos poemas llevan los números X y XI, siendo sus titulaciones respectivas “La calumnia” y “Estoy en mi casa”.

Leyendo “La calumnia” se percibe muy bien que la tan reciente traducción del “Canto a mí mismo” supuso un adentrarse en Whitman muy profundo, asimilando León Felipe su idiosincrasia por completo, y sintiéndose transformado en el propio Whitman, hasta el punto de dudar acerca de quién de los dos era quién, como si ambos fuesen uno solo. El hablante comienza presentándose así: “¿Y si yo me llamase Walt Whitman?” (Íd., 421). Lanzada al aire la pregunta, pasa a referirse a su versión al español del “Canto a mí mismo” recordando haberlo prologado, haberlo traducido, haberlo “falsificado”, y haberlo contradicho.

En el poema en prosa siguiente, que lleva por título “Estoy en mi casa”, reconoce que, al parafrasear a Whitman, cambió los versículos y los hizo suyos, debido a que sentía hallarse “en un terreno mostrenco, en un prado comunal, sobre la verde yerba del mundo, *upon leaves of grass*..” (Íd., 423) Dice acto seguido que esa yerba tal vez sea el pañuelo de Dios, y se imagina sobre él. Confiesa entonces que no se atrevería a modificar para nada las frases de una gacetilla, ni tampoco los signos de cualquier crónica temporal. Y sin embargo no tiene el más mínimo empacho “en cambiar a mi manera las palabras de Whitman y las palabras de Jehová” (Íbidem).

La explicación es que las palabras son lo esencial en esas crónicas temporales, mientras que “en la crónica poética o en el versículo sagrado lo esencial es el espíritu”, y ese espíritu hace saber que nunca lo cambia, “aunque modifique las palabras y quiebre la forma.” A continuación, afirma que los cantos 44 y 45 del “Song of myself” ya se contenían en el capítulo octavo de los Proverbios veterotestamentarios. Y añade irónicamente: “Yo no sé si Whitman lo sabía” (Íbidem).

Asegura haber entrado en ese par de cantos con libertad tal que ya no acertaría a decir si son de Whitman, de la Biblia, o suyos propios, entendiendo por suyos “del embudo y del Viento.” (Id., 424) Resulta bien palmario lo que León Felipe quiso decir en este poema, en el que la palabra casa es metafórica. La casa de la que ha tomado posesión es Whitman, y en ese ámbito puede uno moverse libremente, por tratarse de un espacio propio y comunal, de una “intima posesión”. (Palomo Vázquez, 2003: 53)

El segundo de los libros de *Ganarás la luz* se intitula “La esclava”, y la composición que hace dos lleva, a su vez, el título de “Pero diré quién soy más claramente”. En un par de ocasiones invoca el hablante en ella a Whitman en el centro del poema, y en ambas toma una cierta distancia de él para rectificarle. Primero le dice que su dicha tiene más calado del que pensaba, y enseguida agrega que una de las palabras más representativas de su obra, la

de happiness, que en su traslado del “Song of myself” había traducido por la alegría del esfuerzo, está desfasada en el presente, porque “la ha borrado mi llanto. / La vida, arrastrándose, ha cubierto el mundo de dolor y de lágrimas.” (León Felipe, 2004: 439)

En el tercero de los poemas del Epílogo a *Ganarás la luz*, composición titulada “Resumen”, el dicente se reafirma en su identificación con el escritor estadounidense, y asegura que hay gran coherencia en esa identificación, porque se ha llegado a decir que Estados Unidos es el “Quijote del Continente Americano”, y ocurre que él mismo siente que por sus venas circula sangre con “un sabor americano, romántico, desorbitado y místico” (Ídem, 564).

Habiendo alcanzado su punto más neurálgico en esos años primeros de los cuarenta, la presencia de Whitman no desaparece. El típico recurso whitmaniano de las enumeraciones y anáforas continuas proliferan en poemas del conjunto de 1950 *Llamadme publicano*, que es donde más insistentemente se utilizan en la trayectoria poética del poeta español. Tras *El Ciervo*, conjunto de 1958, dará a conocer el zamorano de Tábara ¡Oh, este viejo y roto violín!, obra dedicada a la memoria de Enrique Díez-Canedo, el que primero advirtió la huella del de Long Island en su obra. Estructurada en nueve libros, en la expresión del título “roto violín” se refleja el destrozo que los años han ido produciendo en la vida del poeta y en la historia a la que le tocó asistir como testigo. En el octavo, que lleva por título “El prestigitador”, se incluye la composición “Escuela”, en la cual Whitman es evocado a vueltas de su experiencia estadounidense, y de nuevas circunstancias históricas de los Estados Unidos:

Viví en Norteamérica siete años, buscando a Whitman,
y no le encontré. Nadie le conocía.
Hoy tampoco le conocen.
¡Pobre Walt!, tu palabra “Democracy”
la ha pisoteado el Ku-Klux-Klan...
y “aquella guerra”, ¡ay! “aquella guerra” la perdisteis los dos:
Lincoln y tú. (Íd, 876).

WHITMAN EN MIGUEL HERNÁNDEZ VÍA NERUDA

Aun cuando Miguel Hernández supo sobradamente de la existencia de Walt Whitman gracias a su conocimiento de la poesía de Rubén Darío, para que se percatase de manera cabal y definitiva de trazos fundamentales de la praxis whitmaniana habrá que esperar que avance el año 1935, cuando sus

relaciones con Pablo Neruda se intensifican y ambos, en sus encuentros casi cotidianos, conversan sobre poetas y prácticas poéticas. Se me hace cuesta arriba pensar que en ese período no apareciese en sus charlas el nombre del escritor estadounidense quizá más de una vez. Un día pudo contarle Miguel Hernández a su interlocutor cuáles fueron sus preferencias poéticas primeras, y ese mismo día, o cualquier otro, pudo rememorarle el chileno las suyas, entre las que estuvo Whitman, como anticipándole en sus coloquios lo que iba a plasmar veinte años después en verso, en 1955, en su “Oda a Walt Whitman”, de sus *Nuevas odas elementales*:

Yo no recuerdo
a qué edad,
ni dónde,
si en el gran Sur mojado
o en la costa
temible, bajo el breve
grito de las gaviotas,
toqué una mano y era
la mano de Walt Whitman:
pisé la tierra
con los pies desnudos,
anduve sobre el pasto,
sobre el firme rocío
de Walt Whitman.

Durante
mi juventud
toda
me acompañó esa mano,
ese rocío,
su firmeza de pino patriarca, su extensión de pradera,
y su misión de paz circulatoria.
(Neruda, 1999: 428-429).

En esas pláticas pudo aludir también a ciertas características singularizadoras de la pluma whitmaniana, y alusiones de este tipo a veces valen casi tanto como una lectura directa del autor. Pablo Neruda estaba escribiendo, por entonces, *Residencia en la tierra*, que verá la luz en otoño del año antedicho. Había aparecido en 1933 *El bondero entusiasta*, su conjunto más recientemente

dado a la estampa antes de instalarse en España como cónsul de Chile, primero y por poco tiempo en Barcelona, en 1934, y después en Madrid desde febrero del año siguiente.

De *El bondero entusiasta* debió tener el chileno ejemplares en su domicilio madrileño y uno de ellos, o el único que guardase, en caso de ser así, pudo facilitárselo a Miguel Hernández para que pudiera leerlo. En cualquier caso, una prueba indirecta de que hubo de leer esta obra me la sugiere el poema hernandiano escrito por entonces y cuyo asunto lo pretexta su fervido entusiasmo ante la persona y la poesía del chileno. Aludo a la “Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda”, en la cual se inserta un guiño a *El bondero entusiasta* al hacerse mención expresa al “gesto del hondero”.

Se admite, y me parece que ha de admitirse, que Miguel Hernández leyó *El bondero entusiasta* en esa época, y se hizo eco de alguno de sus pasajes. Se muestran a modo de aval, por ejemplo, versos nerudianos como “He aquí mis piedras ágiles que vuelven y me hieren. / He aquí la misma noche desde donde me retornan.” Líneas son éstas que, al decir de Marie Chevalier (Chevalier, 1977: 268), se reflejarán en Miguel Hernández cuando en la citada oda a Pablo Neruda leemos:

Luego te callas, pasas con tu gesto de hondero
que ha librado la piedra y la ha dejado
cuajada en un lucero persuasivo,
(Hernández, 1992: 524).

Si damos por acreditada la lectura de *El bondero entusiasta*, Miguel Hernández habría tenido que advertir en el libro características poéticas remISIBLES a Whitman, fuese o no consciente de esa procedencia. Entre esos rasgos figuran los de la marginación textual de pautas métricas regladas, el uso abundante de enumeraciones paralelísticas que se multiplican, así como el de los grupos de anáforas que no pueden dejar de producirse. Ocurre también que en el encabezamiento del poema sexto de esa obra se reproduce una cita del estadounidense traducida al español, y sacada de los versos de “Al partir del Paumanok”, versos que dicen: “Escribiré los poemas de mi cuerpo y de lo mortal, / porque así tendré los poemas de mi Alma y lo Inmortal.” Pablo Neruda suprimiría esta citación en las ediciones posteriores de la obra. Pero el oriolano alcanzó a leerla, porque, como señalé un poco más arriba, la edición existente en la Casa de las flores, a la que acudía casi a diario Hernández, era la de 1933, y en esa venía ese pequeño texto whitmaniano procedente de *Leaves of Grass*.

Por lo tanto: al menos el nombre del poeta neoyorkino lo habría leído Miguel Hernández más de una vez con toda seguridad a la altura de 1935, y digo como mínimo porque preferiría ser prudente al máximo y no quiero contar los supuestos de que leyese *El canto errante* dariano ni tampoco *El espejo de la muerte* de Unamuno, donde se dedican algunas páginas a Whitman. Primero lo hubo de leer en *Cantos de vida y esperanza*, en concreto en la “Oda a Roosevelt”. Y muy pocos años después lo leería al frente de la sexta composición de *El bondero entusiasta* nerudiano. Y estimo que la argumentación esgrimida como probatoria no deja sombra de duda.

Constituye un lugar común de la crítica hernandista señalar que en su fecundo día a día literario junto a Pablo Neruda fue Miguel Hernández impregnando su poesía de un tipo de surrealismo de pátina nerudiana que se evidencia en determinados textos de *El rayo que no cesa*, así como en distintos poemas creados en los meses de 1935 en los que desarrolló dicha obra, llevándola a su culminación. (Alemany, 2004: 124-128) Sin embargo, no suele decirse que, al secundar esa poética del chileno, en la que también han de enfatizarse su vertiente telúrica, y su materialismo de fundamento whitmaniano, fue asumiendo de manera indirecta trazos creacionales derivados de la asimilación de las lecturas de Walt Whitman que había metabolizado el poeta sudamericano, entre ellos el tan representativo de las dilatadas enumeraciones heterogéneas.

Leámos en los versos de *Nuevas odas elementales* que Walt Whitman fue un poeta bien conocido por Pablo Neruda desde sus tiempos jóvenes. Sin embargo, al principio su influjo sería uno de los desencadenantes de la libertad poética de ataduras retóricas y rítmicas regularizadas, sin que se dejara sentir aún en las construcciones enumerativas, como lo prueba el hecho de que en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* ese procedimiento brilla por su ausencia. Las técnicas aprendidas en el norteamericano las pondría en ejercicio en *El bondero entusiasta*, e iba a emplearlas de nuevo en *Residencia en la tierra*, pero de un modo cada vez más acorde, dentro de su diferenciación, con las funciones poemáticas que les había conferido su modelo.

En *El bondero* las estrategias enumeradoras y anafóricas de sesgo whitmaniano tenían una finalidad rítmica y enfática que se justificaba en su uso mismo, sin que se le añadiesen connotaciones de caos. (Alazraqui, 1965: 90) Eso mismo sucede en *El rayo que no cesa*. En cambio, en *Residencia en la tierra* (1931-1935) ambos recursos servirán a una finalidad más ambiciosa, la de plasmar catalogaciones de lo heterogéneo bajo un diapasón deslavazado que apuntaba a la caoticidad del mundo.

Leo Spitzer estudió el procedimiento enumerativo torrencial en distintos poetas modernos, e iba a denominarlo con un rótulo técnico que hizo fortuna: “enumeración caótica”. (Spitzer, Leo, 1945: *passim*) Los autores analizados fueron, por supuesto en primer lugar Walt Whitman, y después Rubén Darío, Paul Claudel, Pedro Salinas y Pablo Neruda. El poeta chileno, según este filólogo austríaco, habría aprendido en el estadounidense ese exuberante proceder poético, pero a diferencia de él no lo hizo a expensas de mostrar lo unitario de un mundo heteróclito, sino para hacer ostensible un caos contemporáneo carente de unidad.

Complementando la hermenéutica spitzeriana, cabe añadir que la crítica ha solido señalar que en esa tendencia a la expansión rítmica versal de Walt Whitman, unida a las acostumbradas repeticiones con las que abre sus líneas poéticas, podría pensarse en un modelo bíblico, en concreto salmístico. (Kennedy-Gioia, 2009: 832).

Ya sugería al respecto una indeterminada coequiparación Ruben Darío en el comienzo de su “Oda a Roosevelt” cuando relacionó, en el alejandrino primero, la voz bíblica con el aliento versal whitmaniano. Lo hizo, recordémoslo, al decirle al entonces presidente de los Estados Unidos aquello tan conocido y memorable de “¡Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman,/ que habría que llegar hasta ti, Cazador!” (Darío, 2007: 258) Y no se pierda de vista tampoco en esa exclamación el empleo conjuntivo que toma un sesgo que va a ser singularizador en la praxis de Vicente Aleixandre: utilizar el nexo que denota disyunción con valor de equivalencia, como se aprecia en el título de 1935 del sevillano *La destrucción o el amor*.

Es bien comprensible que se relacione la praxis poética whitmaniana con la de los Salmos, porque muchos de esos poemas del Viejo Testamento destinados al canto se crearon en base a paralelismos que, a un tiempo, conformaban anáforas. Sin embargo, el número de formulaciones paralelísticas materializadas en cada poema bíblico suele ser, salvo algunas excepciones, reducido, y muy excepcionalmente amplio. En Whitman sucede lo contrario: lo habitual en sus versos serán las estructuras paralelas dilatadas, en ocasiones dilatadísimas. Empero, es razonable relacionar al escritor de Nueva York con los profetas salmistas porque coincidió en hacer, como ellos, construcciones en estructuras paralelas, aun difiriendo radical y completamente en el tono, en el espíritu y en la finalidad de las mismas.

Miguel Hernández, en el piso nerudiano del barrio de Argüelles, asistía a la progresiva crecida de *Residencia en la tierra*, varios de cuyos textos debió escuchar leer o decir a su autor de viva voz. Incluso colaboró con el poeta en la supervisión de las pruebas de imprenta de esa obra, en la cual se emplean

de tanto en cuanto enumeraciones de muy vario espectro. No extraña que él mismo se animase y se decidiese a practicar la fórmula en aquellas calendas y en distintos poemas, no con igual intensidad en unos que en otros, bien es cierto. A mi entender, los más asemejables a la poética whitmaniana serían “Vecino de la muerte”, “Mi sangre es un camino” y “Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda”.

Los dos poemas de *El rayo que no cesa* más reveladores del influjo nerudiano son “Me llamo barro...” y la “Elegía”. En los versos en memoria de Ramón Sijé podría contenerse aleatoriamente una huella indirecta de Whitman al compás de la referida influencia de Pablo Neruda. Hay en ese texto varias enumeraciones anafóricas -ninguna de ellas caótica- que de un lado pudieran remitir a él a través de la poesía del chileno, aunque a la vez su inflexible retórica las aleja de aquella poética de la exuberante fluencia sin trabas que caracterizó al escritor de Long Island. Hay algo whitmaniano, resonancias amordazadas de su poética si se quiere, en dicha composición elegíaca, las cuales habrán de ser añadidas quizás a los diversos ecos de Pablo Neruda que se involucran en ella, hecho que ni avala ni niega una posible lectura directa de Whitman.

En la composición “Me llamo barro...” la huella whitmaniana no se daría tampoco en la práctica de la enumeración caótica unificadora, sino en la probabilidad de suponer una de las fuentes textuales que añadir a las que la crítica ya ha señalado. Vamos a explicarnos. Casi al término del “Canto a mí mismo” decía el estadounidense, conforme a la versión de León Felipe: “Me doy al barro para crecer en la hierba que amo. Si me necesitas aún, búscame en las suelas de tus zapatos.” (León Felipe, 2004: 1220). Este poema había comenzado, además, de esta manera: “El gavián manchado descende sobre mí...” (Ibídem). Estos elementos aparecen también en el texto hernandiano, aunque orientados hacia una visión muy diferente a la de Walt Whitman. Y sin embargo ahí tenemos también al barro y a los zapatos, el querer estar debajo de ellos, y al gavián.

El hablante fictivo de “Me llamo barro...” (Hernández, 1992: I, 501-502) se proclama barro desde el principio, y su lengua la despliega “a los pies que idolatro” (verso 6). Metaforizado en un nocturno buey embiste “a tus zapatos y a sus alrededores,” (verso 9), y dice luego que baja a los pies de la amada “un gavián de ala, de ala manchada...” (vss. 20 y 21), y aún añade “Apenas si me pisas, si me pones/ la imagen de tu huella sobre encima...” (vss. 31 y 32) A la luz de esta confrontación textual, entendemos que resultaría más osado descartar que Miguel Hernández desconociese el “Canto a mí

mismo” que la propuesta de que lo había leído, y de que en alguna medida le influyó.

Procedamos a esbozar a continuación algunas propuestas más acerca de semejanzas, así como de contrastes relacionantes, entre Walt Whitman y Miguel Hernández. El paralelo más esencial entre ellos que veía Luis Felipe Vivanco fue que el oriolano se tomó elemental y universalmente a sí mismo “como único tema sustantivo de poesía.” (Vivanco, 1974: 194). Y a vueltas de esa reflexión recordaba el “Canto a mí mismo” del estadounidense. Tocante a contrapuntos, el propio crítico y poeta puso en relación un par de poemas de *Viento del pueblo*, “Las manos” y “El sudor”, con el Whitman del “Canto a las ocupaciones”: mientras en este texto parece aspirarse a “revelaciones últimas de lo humano”, Hernández se preocupa y centra en los suyos en “realidades corporales y materiales de este mundo...” (Ídem, 204).

En otro texto de *Viento del pueblo*, precisamente aquel cuyo verso primero escogió Miguel Hernández para titular su libro, es decir “Vientos del pueblo me llevan,” pudiera haber influencia indirecta de Whitman. Se habría producido a través de Rubén Darío, y en concreto de su *Canto a la Argentina*. En esta obra de 1910 el nicaragüense hizo una relación de pueblos que habían conformado las gentes del país austral. Y lo hizo mediante la técnica enumerativa de raíz whitmaniana. (Díez de Revenga, 2017: 212-213). Y en la medida que ese texto del autor de *Cantos de vida y esperanza* haya podido repercutir en el antecitado romance del oriolano, tal repercusión conllevaría la de la aludida técnica representativa del poeta de Long Island.

Uno de los poemas originados por su viaje a la URSS de septiembre de 1937, y que finalizaría el 5 de octubre, el titulado “La fábrica-ciudad”, que incorporó a *El hombre acecha*, iba a suscitar en Juan Cano Ballesta una asociación contrapuntística con Walt Whitman. En un momento de este texto alertaba el investigador acerca de la lectura sexual y partogenética, por Miguel Hernández, de algunas realidades del mundo de la esfera de la industria (Ballesta, 1968, 158). He aquí ese pasaje, en el que se señalan en cursiva los elementos aludidos:

Y el tornillo penetra como un sexo seguro,
tenaz, uniendo partes, desarrollando piezas.

[...]

Y los hombres se entregan a la función creadora
con la seguridad suprema de los astros.
La fábrica-ciudad estalla en la armonía
mecánica de brazos y aceros impulsores.

Y a un grito de sirenas, arroja sobre el día,
en un grandioso parto, raudales de tractores.
(Hernández, 1992: I, 654-655)

Cano Ballesta indicó también varios precedentes en el mismo Hernández de esta óptica metafórica. En el poema de *Viento del pueblo* titulado “El niño yuntero” el arado va a ser visto como miembro sexual masculino que se hunde en una descontenta tierra. Y en correspondencia con esta significación de dicha herramienta agrícola, el hablante de la “Canción del esposo soldado”, del mismo libro, dirá

He poblado tu vientre de amor y sementera,
he prolongado el eco de sangre a que respondo
y espero sobre el surco como el arado espera:
he llegado hasta el fondo (Idem, 601).

Versos como los seleccionados en ambos poemas llevaron a este hermandista a la reflexión de que cuando Miguel Hernández

se detiene en el motivo sexual, ¡qué modo más diverso de considerarlo si lo comparamos con Whitman! No es la metáfora descarnadamente realista sin más contenido espiritual. Miguel Hernández comunica aun al motivo sexual una espiritualidad y trascendencia que transfigura estas realidades concretas convirtiéndolas en acontecimientos cósmicos. (Cabo Ballesta, 1971: 161-162).

En abono de otras similitudes podríamos referirnos a más semejanzas con Whitman a vueltas del poema “El herido”, de *El hombre acecha*. Dice en sus versos el hablante poemático que por la libertad lucha, sangra, está herido, y se da a los cirujanos. Nadie ha sugerido fuente alguna para esta visión de transformarse uno en un herido más, sin corresponderse este hecho con la biografía del autor, como sí acontece con la del estadounidense, que a partir de 1862 se involucró como enfermero en el período de la guerra civil en su país.

De entrada, habría de suponerse que estamos ante una visión original de Miguel Hernández, nacida de una generosa entrega a los demás tan suya y manifiesta durante la contienda bélica de 1936, y tan a sus expensas personales como la que ilustra la vida de Whitman en los años guerracivilistas estadounidenses. Con todo, la conversión del sujeto poético en un herido ya la había plasmado Walt Whitman con anterioridad. Recordar aquí esta prelación innegable, y relacionarla con el poema de *El hombre acecha* no resta

mérito literario alguno al poeta de Orihuela, pero añade otro factor a tener muy en cuenta para atreverse a opinar que había podido leer el “Canto a mí mismo”, aunque uno no sepa cuándo, ni dónde ni en qué edición.

BIBLIOGRAFÍA

- Águila Gómez, José M. del. “La ‘ ficción suprema del yo ’: influencia de Walt Whitman en León Felipe”, en *Especulo. Revista de estudios literarios*, 29 (marzo, 2005). Cf. www.ucm.es/info/especulo/numero29/lfelipe.html
- Alazraqui, Jaime. *Poética y poesía de Pablo Neruda*, New York: Las Américas Publishing Company, 1965.
- Alemany Bay, Carmen. “Pablo Neruda en Miguel Hernández”, *Casa de las Américas*, 235 (IV-VI, 2004), 124-128.
- Balcells, José María. “El rayo que no cesa desde la intertextualidad” dentro de *Sujetado rayo*. Madrid: Devenir, 2009, 185-227.
- Cano Ballesta, Juan. *La poesía de Miguel Hernández* Madrid: Gredos, 1971 (segunda edición aumentada).
- Chevalier, Marie. *La escritura poética de Miguel Hernández* Madrid: Siglo XXI editores, 1977.
- Darío, Rubén. *Obras completas. I. Poesía* Edición de Julio Ortega con la colaboración de Nicolás Vélez. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- Diego, Gerardo. “Fechas de León Felipe” en *Ínsula*, 265 diciembre, 1968), 1 y 10.
- *Poesía española [Antologías]* Edición de José Teruel. Madrid: Cátedra, 2007.
- Díez-Canedo, Enrique. “León Felipe, el poeta trashumante” en *La Gaceta Literaria*, 88 (15 de agosto, 1930), 1.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. *Miguel Hernández en las lunas del perito* Introducción de Airor L. Larrabide. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández, 2017.
- Espinosa Temiño, M^a Blanca Nieves. *León Felipe y su proyección en América* Estudio biográfico documental de su obra inédita: inventario. Madrid: Universidad Complutense, 2002.
- García Blanco, Manuel. “Walt Whitman y Unamuno” en *Cultura Universitaria* (Caracas) LII (1955), 76-102; y en *Atlántico*, 2 (1956), 5-47.
- Hernández, Miguel. *Obra completa. I. Poesía* Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Imaz, Eugenio “Grito a mí mismo”, en *Cuadernos Americanos* (III-IV, 1943), 231-242.
- Kennedy, X. J. y Gioia, Dana. *Literature*, New York: Longman, 2009 (undécima edición).

- León Felipe. "Song of Myself" en *Problemas de la Nueva Cultura* (Valencia), I (abril, 1936), 64-68.
- *Antología poética*. Introducción de Jorge Campos. Madrid: Alianza, 1981.
- *Poesías completas*. Edición de José Paulino. Madrid: Visor, 2004.
- *Antología rota*. Edición de Manuel Galindo. Madrid: Cátedra, 2008.
- *Castillo interior*. Edición de Gonzalo Santonja y Javier Expósito. Madrid: Fundación Banco de Santander, 2015.
- *Del éxodo y del viento. Los años de Cornell. Primeras traducciones y cartas a Paul Rogers*. Edición de Gonzalo Santonja y Francisco Javier Expósito. Palencia: Cálamo, 2017.
- León Felipe, Benigno. *Antología del poema en prosa español*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Mourelle de Lema, Manuel. "El otro León Felipe: el traductor, en *Revista de Literatura*, 102 (1989), 533-40.
- Neruda, Pablo. *Obras completas II* Edición de Germán Loyola con el asesoramiento de Saúl Murkievich. Barcelona: Galaxia Gutemberg Círculo de Lectores, 1999.
- Pérez de Ayala, Ramón. *Obras completas. II. Obra poética*. Edición de J. García Mercadal. Madrid: Aguilar, 1965.
- Palomo Vázquez, Pilar. "La fusión bíblica en León Felipe" en su libro *Sobre los textos. Estudios de poesía española contemporánea*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003, 49-74.
- Rius, Luis. *León Felipe, poeta de barro. Biografía*, México: Colección Málaga, 1974, (segunda edición).
- Ruiz Casanova, Juan Francisco. *Ensayo de una historia de la traducción en España* Madrid: Cátedra, 2018.
- Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna* Traducción de Raimundo Lida. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología, 1945.
- Urrutia, Jorge. *El Novecentismo y la renovación vanguardista*. Madrid: Cincel, 1990.
- Vivanco, Luis Felipe. *Introducción a la poesía española contemporánea* Madrid: Guadarrama, 1974. Vol. I. (tercera edición).