

Antonio Sánchez Zamarreño

4-52853

*Poética para después de una guerra:
hacia el poeta prometeico*

La guerra civil española arrasó, entre 1936 y 1939, todo lo arrasable: fortunas, proyectos, vidas. Y, desde luego, ese formidable patrimonio cultural en marcha que era, en la época, un brillantísimo obrador literario en el cual operaban cuatro de las más egregias promociones de escritores que ha dado España: por una parte, vivían y creaban los hombres pertenecientes a aquella generación de fin de siglo —llamada, por muchos, del 98— que atisbó, entre las nebulosas de una España que salía, convaleciente, del colapso finisecular, otra España que se precipitaba ya sin remedio hacia los despeñaderos de la intolerancia y de la discordia civil; con su lucidez usual, Antonio Machado escribió:

*Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios.*

*Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios:
una de las dos Españas
ha de helarte el corazón¹.*

En efecto: España, una u otra, helaría corazones tan vivos como los de Ramiro de Maeztu, poderoso ensayista del 98 y fusilado, en el Madrid republicano, al co-

1 *Poesías completas* (Madrid: Austral, 1981, 7ma. edición; prólogo de Manuel Alvar), p. 229.

mienzo de la contienda; el de don Miguel de Unamuno, confinado en su hogar salmantino, que se le paró, repentinamente, el último día del año 1936; o el del propio don Antonio Machado, incapaz de soportar, en febrero de 1939, el exilio recién impuesto. Las dos generaciones siguientes —solemos denominarlas, respectivamente, del 14 y del 27— eran, al estallido de la guerra, las “preponderantes”, esto es, las conformadas por maestros en plenitud de facultades creadoras. De ellas —al margen de un asesinato tan incalificable como el de Federico García Lorca— salieron la mayoría de los poetas de la España peregrina: de León Felipe a Rafael Alberti; de Juan Ramón Jiménez a Luis Cernuda tuvieron que dejar paisajes y certidumbres a cambio de una dignidad para sus vidas que las circunstancias de su país hacían imposible. Por último, la promoción de poetas más joven —que había de llevar en nuestros manuales la marca infamante de Generación de 1936— se mostraba ya inquieta y, con distintos matices ideológicos y estéticos, se presentía fecundísima. También varios de sus miembros, como Arturo Serrano-Plaja, hubieron de partir para el exilio. Miguel Hernández —el más apasionado— agonizaba en las cárceles españolas. Luis Rosales, en fin, que ha liderado en la inmediata preguerra a un grupo de amigos comprometidos con la poesía, sale de la contienda con uno de los desgarros más sobrecogedores que puedan sufrirse: su amigo Federico García Lorca, refugiado por iniciativa de Luis en el domicilio granadino de los Rosales, ha sido arrancado de allí en presencia de las mujeres de la casa y fusilado, horas después, en las inmediaciones de Granada.

Ésta es, en síntesis, la radiografía del arrasamiento. Ciertamente, debía resultar insoportable la espesura del silencio en ese país, donde, de pronto, habían callado voces como la de Unamuno, la de Machado, la de Juan Ramón, la de León Felipe, la de Lorca, la de Cernuda, la de Salinas, la de Alberti. No era extraño, por tanto, que los poetas que permanecieron en España (muchos de ellos deambulando, doloridamente, por los laberintos de un exilio interior) lo hicieran, en principio, atónitos, como desarbolados de su energía profética, sin fuerzas para acerar su voz y acompañarla a la terrible realidad que tienen enfrente. Trae así la primera poesía de la posguerra española un signo deshumanizador. Todo transparenta en ella la unánime voluntad de abstraerse a la historia. Temas, ritmos, léxico configurarán, durante años, esa evasión artificiosa ante el contorno sombrío de las ruinas. “Todo en el aire es pájaro y es pluma”, escribe, por ejemplo, Luis Rosales², como si su mirada poéti-

2 “Retablo sacro del nacimiento del Señor”, en: *Escorial*, 2 (diciembre de 1940), p. 261.

ca temiera contaminarse con esa afilada verdad, que no está, naturalmente, allí, en la geometría del vuelo, sino en la tierra de los hombres, mutilados, ay, y con el alma rasante. Escribe el llorado Emilio Alarcos³:

Era natural que la primera etapa poética después de las hostilidades, como reacción ante una realidad hosca, buscara la tranquilidad de ánimo, el beleño que adormeciera pasiones o rencores. Para ello, nada mejor que el cultivo de una poesía con primacía de lo musical externo, el uso de melodías en que lo de menos fuese la carne de las palabras y lo más el canturreo que pudiera dar sopor a los ojos fatigados por tres años de lucha y reblandecidos por la luz hiriente de una realidad cruda.

No sé —añado por mi cuenta—, no sé si tal asepsia poética era natural; tampoco es deber mío formular, frente a ella, juicios de valor. Pero ciertamente su predominio público, hasta 1944, es un hecho. Así lo atestigua la aparición, entre 1940 y 1943, de dos revistas, *Escorial* y *Garcilaso*, por cuyas avenidas de aligustres poéticos circuló ese viento deshumanizador que petrifica los ojos del poeta para que no puedan fijarse en el hombre sufriente, sino que lo aislen —“sin el gusto del tiempo y de la vida”, quería Dionisio Ridruejo⁴— en la intemporalidad de las estatuas. Es, sobre todo, *Garcilaso*, revista fundada en 1943, la que, por la calidad estética de muchas de sus entregas, representa en la distancia, el estado mayor de aquella poesía desencarnada y hermosa que toma el nombre de Garcilaso en vano, puesto que no asume de él otra cosa que la invocación: la intensidad vitalista de la poesía del gran toledano no se acompasa, en cambio, con la salmodia edulcorada —la rosa y el ruiseñor, la gacela y el ángel, el astro y la espuma— de los nuevos tiempos. Ni que decir tiene que son varias las promociones poéticas que comprometen su palabra (su “voz de arista aguda y fría”, dirá Gerardo Diego⁵) en este ejercicio evasionista. Así, por ejemplo, en el año 1940, aparecen tres libros emblemáticos: *Ángeles de Compostela*, de Gerardo Diego, uno de los maestros del 27; *Retablo sacro del Nacimiento del Señor*, de Luis

3 *Blas de Otero* (Oviedo: Nobel, 1997), pp. 22–23.

4 *Sonetos a la piedra* (1943). Cf. el *Primer libro de amor. Poesía en armas. Sonetos* (Madrid: Clásicos Castalia, 1976; edición de Dionisio Ridruejo), p. 187.

5 *Ángeles de Compostela* (Santiago de Compostela: Ara Solís, Consorcio de Santiago, 1996; introducción de Francisco J. Díez de la Revenga), p. 53.

Rosales, reconocido ya, como poeta, en la preguerra; y *Víspera hacia ti*, de José García Nieto, que presidirá, muy pronto, el cortejo de la poesía garcilasista. Y los tres poemarios coinciden —“Y más ángeles, más, cumpliendo turnos”, escribe también Gerardo⁶— en la rara verticalidad de su belleza, en el casi imposible equilibrio que mantiene la palabra al filo de dos abismos equidistantes: el que pugna por atraerla a la expresión del hombre y el que la paraliza en los arabescos del orfebre.

Muy cerca —pero, al mismo tiempo, qué lejos— hombres como Miguel Hernández están acabando de decirse (esto es, de vivirse) por los penales de España: él ya no tiene tiempo de serenarse en pedrerías; antes al contrario, se desgarrá en la escritura del *Cancionero y romancero de ausencias*, el libro póstumo que acumula, como testamento espiritual, todos los matices del propio holocausto. Con el laconismo de la poesía popular, que le sirve de molde, esta última palabra poética de Hernández se circunscribe a sus límites esenciales, tanto en la forma —textos epigramáticos, arte menor, asonancia— como en el fondo: amor, vida, muerte. Así lo formula en uno de los textos más subyugantes del libro:

Llegó con tres heridas:

la del amor,

la de la muerte,

la de la vida.

Con tres heridas viene:

la de la vida,

la del amor,

la de la muerte.

Con tres heridas yo:

la de la vida,

la de la muerte,

la del amor⁷.

6 *Ibid.*, p. 79.

7 *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias* (Madrid: Cupsa Editorial, 1978; edición, introducción y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia), p. 58.

Sí: amor, vida, muerte. Por la extensión de estas tres heridas se moría a chorros Miguel en una España que agitaba —para nadie— sus muñones “cenicientos”. *Cancionero y romancero de ausencias* es un asedio del poeta a los múltiples filamentos de su tragedia íntima —la cárcel y el recuerdo del hijo muerto; la devastadora frustración pasional, el desmoronamiento de la propia salud que le hace presentir a Miguel (“lejos anda el sol, / cerca la luna”) una muerte muy próxima—, múltiples dentelladas, repito, de una tragedia personal, que se enmarca en el libro —porque el poeta fue siempre solidario— sobre un fondo de indignancia colectiva, sobre un paisaje áspero que entenebrece horizontes de odio. El hombre español despertó un día —como leemos— “con un tigre entre los ojos”: desde entonces sus garras —“¡Cuánto odio!”, dice Miguel— no han hecho otra cosa que despedazar, física y espiritualmente, la identidad de un pueblo que se llamaba, a sí mismo, civilizado. El poeta constata, estremecido, el resultado de tanta obstinación cainita:

La vejez en los pueblos.

El corazón sin dueño.

El amor sin objeto.

La hierba, el polvo, el cuervo.

¿Y la juventud?

En el ataúd.

El árbol solo y seco.

*La mujer como un leño
de viudez sobre el lecho.*

El odio sin remedio.

¿Y la juventud?

*En el ataúd*⁸.

A ese “odio sin remedio” trata de oponerle Hernández, en estos últimos días de su vida, el amor que siente por su esposa, Josefina Manresa, y por el segundo de sus hijos, nacido —porque la vida es implacable— en plena contienda. Ellos iluminan, a trechos, este libro testamentario. En la esposa —“Libre soy. Siénteme libre. / Sólo

8 *Ibid.*, pp. 110–111.

por amor” — evoca Miguel, “animal del mediodía”, como se llamó a sí mismo, el impulso vitalista que rigió toda su existencia; en el hijo — “Rueda que irás muy lejos. / Ala que irás muy alto” — intenta avizorar un futuro en el cual, reducido el tigre español a su habitáculo, regrese la alegría de vivir porque sí y de agotar un destino vinculado — pedía siempre Hernández — a la plenitud del amor. No pudo verlo el poeta y, tal como venía advirtiendo (“Esposa, sobre tu esposo / suenan los pasos del mar”), la muerte lo arrebató el 28 de marzo de 1942, es decir, mucho antes — el *Cancionero y romancero de ausencias* permanecerá inédito un largo tiempo — de que los lectores de poesía española (una poesía perfumada de mentiras piadosas) pudieran enterarse de que, por esos años, por esas cárceles, había otra escritura ahíta de palpitación humana.

Digo mal: no tardarían, de todos modos, en enterarse. He aquí la fecha mítica: 1944, año en que se conmueven los cimientos de la poesía española con algunos acontecimientos que son historia. Dos poetas del 27, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, publican obras — *Oscura noticia e Hijos de la ira*, Dámaso; *Sombra del paraíso*, Aleixandre — que pulverizan la cristalería pertinaz. Tras ellos, ya puede volver a negarse que el mundo esté bien hecho. No, el mundo ha padecido una monstruosa mutilación y el hombre, perdidos los viejos paraísos, vaga y aúlla — dice Dámaso Alonso en *Hijos de la ira* — por los arrabales de una España agriamente real: la de la desolación, la de los bombardeos al amanecer, la del espanto de las multitudes. Leemos, por ejemplo, en “El último Caín”:

He aquí las ruinas.

He aquí la historia del hombre (sí, tu historia)

estampada como la maldición de Dios sobre la piedra.

Son las ciudades donde llamearon

en la aurora sin sueño las alarmas,

cuando la multitud cual otra enloquecida llama súbita,

rompía el caz de la avenida insuficiente,

rebotaba bramando contra los palacios desiertos,

*hocicando como un negruzco topo en agonía su lóbrego camino*⁹.

⁹ *Hijos de la ira* (Madrid: Clásicos Castalia, 1986; edición de Miguel J. Flys), p. 100.

El hombre (repitémoslo: “negruzco topo en agonía”) es el habitante envilecido de los nuevos subterráneos del mundo, de una nueva poesía que recoge, anclada ya en la tierra, el dolor y el horror de esos seres que alimentan —en Guernica y en Auschwitz, en guerras intestinas y guerras mundiales— las estadísticas de muertos: de cadáveres, también (y, acaso, sobre todo) desde el punto de vista moral. Somos, según san Pablo, “hijos de la ira”, y con esa filiación terrible se identifica, como nunca, el hombre contemporáneo. Hijos de la ira propia y de la ira ajena: de mecanismos estúpidos que nos empujan al centro del único destino posible: ser—para—la—muerte. *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, se constituye así en reflexión ineludible para el hombre de hoy. La misma furia que ha hecho saltar al mundo en pedazos parece dotar a esta palabra de una tensión nueva, como si quisiera recoger en su trazo, en su ritmo, en su semántica, todo el sobrecogimiento de la destrucción. Cadáveres y perros enfurecidos, putrefacciones y simas, blasfemias y azufres, dentelladas y zarpazos, y chacales, hienas y lobas, y “una agonía de enterrados que se despiertan a la media noche” y pesadillas “de agua negra”: tal es el panorama que se abre a los ojos del lector. En vano, ese “amarillo ciempiés” que es el hombre clama hacia Dios “con todos sus tentáculos enloquecidos”. En vano, sí, pues Dios —“¡Se te ha podrido el amo en noches hondas, / y apenas sólo es ya polvo de estrellas!”—, Dios ha muerto también y, también como el hombre, rueda, apenas ya polvo de estrellas, por los desfiladeros de un universo sin luz.

Hay en *Hijos de la ira* un poema, “Mujer con alcuza”, que sintetiza, de modo magistral, todas sus claves desoladoras. El punto de partida es una calle de Madrid, por la cual —“arrastrando los pies, desgastando suela, desgastando losa”— avanza una mujer con esa alcuza o vasija de hojalata que se utilizaba —en mi niñez, yo mismo caminé hacia la tienda con ella en la mano— para guardar aceite: alcuza que, a lo largo del texto, permanecerá vacía. Nadie, pues, colmará la esperanza del hombre contemporáneo, nadie remediará su necesidad de luz, su apetencia de paz. Porque, de pronto, esa mujer asume, simbólicamente, el desamparo común. Estábamos equivocados, dice el poeta, y “esta mujer no avanza por la acera / de esta ciudad”, sino que transita, enloquecidamente, por un páramo de tumbas (“entre zanjas abiertas, zanjas antiguas, zanjas recientes”, seguimos leyendo), conducida por un tren “muy largo”, en un viaje sobrecogedor, del que sólo recuerda la náusea, el frío, el miedo, la oscuridad y ese monótono traqueteo de las ruedas que la arrastra, “aún mareada por el humo del tabaco”, a un estado de duermevela, agitado por fragmentos de pesadilla y por una voluntad turbia “de bajar ella también”, de detenerse ella también, defini-

tivamente, en una de aquellas tumbas que bordean los raíles. Pero será luego, al despertar en la alta noche, cuando adquiera conciencia exacta de su indigencia radical, del topetazo del absurdo, del sinsentido de un universo al que nadie ha programado y del que nadie —porque Dios ha muerto y el hombre es un pulso errático— puede esperar coherencia alguna.

Cito ese fragmento angular como núcleo de *Hijos de la ira*, como sustancia de la reflexión poética de Dámaso Alonso y como paradigma de un sentimiento filosófico —el horror de vivir, la deserción de Dios, la náusea, el suicidio— que ha concentrado en la amargura su razón de ser:

*Y esta mujer se ha despertado en la noche,
y estaba sola,
y ha mirado a su alrededor,
y estaba sola,
y ha comenzado a correr por los pasillos del tren,
de un vagón a otro,
y estaba sola,
y ha buscado al revisor, a los mozos del tren,
a algún empleado,
a algún mendigo que viajara oculto bajo un asiento,
y estaba sola,
y ha gritado en la oscuridad,
y estaba sola,
y ha preguntado en la oscuridad,
y estaba sola,
y ha preguntado
quién conducía,
quién movía aquel horrible tren.*

*Y no le ha contestado nadie,
porque estaba sola,
porque estaba sola.*

*Y ha seguido días y días,
loca, frenética,
en el enorme tren vacío,*

donde no va nadie,
que no conduce nadie¹⁰.

En las postrimerías del libro, concretamente en su texto final —“Pero ya estoy mejor. / Tenía que cantar para sanarme” — alude Dámaso Alonso a la poesía como a un ejercicio de catarsis. *Cantar* es, en 1944, sajar la inmensa bolsa compartida de pus, para que mane, largamente, la podredumbre acumulada. El lector y el poeta coinciden así, a la intemperie, con la alcuza en la mano, no ya para llenarla, como querían los garcilasistas, con esquirlas de luz, sino para depositar en ella unas cuantas palabras angulosas y veraces, maltratadas por la pesadumbre común, pero, por eso mismo, portadoras de solidaridad y de tensión humana. Era, sí, el nuevo signo de los tiempos: la poesía de los hombres y de las mujeres contemporáneos de Guernica, de Auschwitz, de Dachau. Una revista —y su salida a la calle es otro de los grandes acontecimientos poéticos de 1944— canalizará, en España, esta atormentada forma de entender y de hacer la poesía. Me refiero a *Espadaña*, fundada, en la ciudad de León, por el diligente crítico Antonio García de Lama y por los poetas Eugenio de Nora y Victoriano Crémer. Hasta 1950, cristaliza en sus páginas, como he dicho, ese impulso existencialista —“poesía desarraigada” la llamó Dámaso Alonso— que ahonda, con crispación creciente, en las heridas, en las carencias, en las lacras del hombre. Es imposible reproducir aquí la nómina de colaboradores ilustres, pero quizá no falte ninguno de cuantos poetas, entonces, hambreadon de Dios o rozaron la nada y el hastío: desde José Luis Hidalgo hasta Vicente Gaos; desde José Hierro hasta Blas de Otero; desde Rafael Morales hasta Gabriel Celaya.

Claro está que todos estos acontecimientos del 44 no son fortuitos: cinco años de silencio o de susurros estallaron entonces y la poesía española —el “nadie sabe cómo ha sido” que diría don Antonio Machado— cambió rotundamente de dirección. Se multiplican los libros que aportan una visión desolada del hombre, abocado a la muerte y extrañado del júbilo cósmico. Cunden los títulos reveladores de esa tensión estremecida: *Poemas de dolor antiguo*, *Más allá de las ruinas*, *Mujer sin Edén*, *Sobre la tierra*, *Los muertos*, *Huésped de un tiempo sombrío*, *Ángel fieramente humano*, nombran, respectivamente, a libros suyos de esta época Ildefonso Manuel Gil, Germán Bleiberg, Carmen Conde, Vicente Gaos, José Luis Hidalgo, Leopoldo de Luis y

10 *Ibid.*, pp. 110–111.

Blas de Otero. Eugenio de Nora, por su parte —“es tiempo de no plantar rosales, iacordaos!”—, rechazará para siempre el culto a la “lejana e impasible belleza” (es expresión del propio Nora) al frente del primero de los suyos, *Cantos al destino*, de 1945. Añade:

*iNo, ya nunca,
nunca más, aterido por el claro lunar,
por el gentil atardecer o el majestuoso firmamento,
olvidará el poeta, rechazará a sus vivos y a sus muertos!
Abrió los ojos y vio el mundo terrible
De los hombres de carne, sólo eso:
dolor frente a la muerte¹¹.*

Pero la concentración de la poesía en la oquedad fija y terrible del hombre, en su desamparo cósmico, tenía que llevar, por fuerza, a los contenidos sociales. Negada la posibilidad de perduración personal y reducida la propia conciencia, con lucidez pavorosa, a constatar la entrada, en todos sus ámbitos, de los agentes corrosivos, el poeta ha de buscar trabazón humana, compañía, firmeza en otros seres, como él, desarbolados de certezas. Y lo que había sido búsqueda de una trascendencia problemática —porque el silencio de Dios se cernía, insistente, sobre los escombros— se transforma ya en horizontalidad protectora: vendrá la muerte, es cierto, pero resonaremos en los otros, en sus claroscuros, en sus palabras, en sus empeños históricos. La muerte de Dios y la resurrección del hombre, los impulsos nihilistas y las energías reconstructoras, las referencias sobrenaturales y el anclaje en la inmanencia se suceden así, en la poesía española, sin solución de continuidad. “Definitivamente, cantaré para el hombre. / Yo doy todos mis versos por un hombre en paz”, escribe, por ejemplo, Blas de Otero, una de las personalidades más atormentadas del desarraigo, después de transitar, agotadoramente, por laberintos espesísimos. En efecto, sus dos conjuntos iniciales, *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*¹² —la primera sílaba de uno y la última del otro darán título al ciclo: *Ancia, ansia* en el español

11 *Poesía. 1939–1964* (León: Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1975).

12 *Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia* (Buenos Aires: Losada, 1977; tercera edición). Las citas que siguen corresponden, respectivamente, a las páginas 28, 82, 11 y 80.

del seseo: ansia de luz, de Dios, de eternidad, de respuestas—; *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, pues, habían costado la tiniebla, siempre batidos, como dice el poeta, “por el hambre mortal de Dios”, siempre amenazados —“Oh Capitán, mi Capitán, Dios mío”— por el naufragio inminente de un universo —“Un mundo como un árbol desgajado”— que, sin Él, sin su providencia, cabecea a la deriva. “Mira, Señor, qué solos. Qué mortales”, escribe Blas de Otero antes de convertirse, en libros posteriores como *Pido la paz y la palabra*, a la fe del hombre, al dinamismo redentor de la solidaridad intrahistórica.

Intrahistoria: he aquí el concepto fundamental (horizontalidad, dije antes) que ha de alentar, en lo sucesivo, al fondo de todos los mensajes sociales. Su entramado, en efecto, debe iluminar ahora cada una de las palabras de un poema y prestigiar, éticamente, el pulso que las traza. Surge así, en tiempos tan menesterosos, la máxima interacción entre el poeta y su tribu. Vuelva aquél a investirse del ministerio profético, que la anterior residencia en torres de marfil le había arrebatado. No renuncia, entiéndase bien, al rigor estético, ni al compromiso con sus claves más íntimas, ni a la espesura imaginativa. Pero estos aspectos, por sí solos, no hacen grande a un poeta, si no se incardinan en esa dimensión comunitaria, que sancione —haciéndola inexcusable— su voz.

Ejemplar en este sentido —junto a la del mencionado Blas de Otero— resulta la trayectoria poética de un hombre, que, durante toda su vida, ha venido sosteniendo, de palabra y de obra, la dignidad de muchos. Me refiero a José Hierro, cuya preeminencia poética parece hoy en España indiscutible, al haber sabido canalizar, con una suma elegancia ética y estética, anhelos, pesadumbres, esperanzas o negaciones de todos. A bosquejar su identidad creadora, paradigmática en muchos aspectos, dedicaré estos últimos, lacónicos minutos de mi intervención ante ustedes. Porque pocas veces, en efecto, un poeta se habrá identificado tanto con un tiempo y con los habitantes de ese tiempo. Y pocas veces una palabra se habrá dilatado tanto, a la vez que en los ámbitos del espíritu, en los ámbitos —con frecuencia tan impenetrables— de la Historia.

Con entereza, con seguridad, la vida de José Hierro, nacido, en Madrid, el año 1922, ha ido fraguando, debido a sus peculiaridades excepcionales, un compromiso indisoluble con su poesía. Escribir, para él, es vivir, con intensidad redoblada, fragmentos de una vida que se roza con la nuestra y que, por eso mismo, tiene nuestro calor y se corresponde con el perfil de nuestras almas. Tal es su poética: sólo de la rozadura con el hombre surgirá el fuego de la poesía sin trampa. Sólo lo que interese

al hombre, lo que le queme las manos en el ejercicio de su búsqueda, será canto de ley. Y lo demás, dijo Hierro un día¹³, “y lo demás palabras, palabras y palabras. Ay, palabras maravillosas”.

Nada extraño, en resumidas cuentas, para quien, como él, como tantos de sus coetáneos, se sintió —recuerden la acuñación de Leopoldo de Luis— “huésped de un tiempo sombrío”. En él, en este tiempo resquebrajado y común, huésped —no sólo metafórico— de cárceles y paisajes en ruinas y proyectos arrasados por la larga internada (“ojú qué frío”, decían, en el penal que compartían con el poeta, los compañeros venidos del sur) en este tiempo lúgubre fue ahondando José Hierro sus palabras, templándolas como metales (ningún lema mejor que su apellido), afilándolas con la pasión de la flecha. Supo, muy joven, de la muerte, y volvió, como Orfeo, rico en sabidurías esenciales. Por eso, sus dos primeros libros¹⁴, *Tierra sin nosotros* y *Alegría* (ambos de 1947), presentan la extraña madurez de quien ha avizorado, largamente, en las sombras. Cuando los escribe, sabe ya José Hierro lo que debe saber un poeta llamado a perdurar. Por ejemplo, sabe que el ritmo es la ligazón mágica de la poesía con la luz primigenia. Que sin él —sin el ritmo— quedaría interrumpida la cadena misteriosa que vincula las palabras con los ciclos del cosmos. Que los ritmos expresan, además de una personalidad, la vieja música comunitaria que nos fija al origen. Por eso, desde el principio, la poesía de Hierro se perfiló en sus ritmos, haciendo de ellos contraseña, donación y conjuro. Se trata, en definitiva, de una concepción prometeica de la palabra. Porque en tiempos sombríos debe ser el poeta una referencia ética, un modelo de coraje reconstructor. Y su poesía, la hoguera donde un cerco de manos pueda defenderse de la intemperie y de la mordedura de la soledad. “Sobre nuestras espaldas”, escribía Hierro en *Tierra sin nosotros*, “sobre nuestras espaldas pesan mucho los muertos”. Todo, en efecto, se ha desmoronado: los hombres y las cosas, las referencias, los paisajes, la identidad, los vínculos: “Nada en orden. Todo roto...”, escribe Hierro y se propone reconstruir hitos de luz en el centro de tanta sordidez. “Me muevo, vivo. Me llamo / José Hierro”, proclama el poeta como primera reconquista de sus claves perdidas. Desde ellas, y lejos de todo revanchismo, acudirá a los otros y a lo otro para cerrar, con delicada sutura, los inquietantes boque-

13 *Quinta del 42* (San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular, 1991 [1953]), p. 15.

14 Ambos aparecieron compilados en *Poesía del momento* (Madrid: Afrodísio Aguado, 1957), edición a la que pertenecen los textos citados más abajo, que corresponden, respectivamente, a las páginas 60, 251–252, 61, 86.

tes de sombra. He aquí la lección, bien aprendida, de quien regresa de su viaje a los infiernos: la vida, el valor primero del superviviente, debe cargarse de sentido solidario. Ya no existimos sólo en nombre propio. Otra avidez vital, un nuevo dinamismo nos impulsa a asumir vidas ajenas que quedaron frustradas en el camino. El "hondo grito" (es expresión suya) de esas vidas fallidas le exige al poeta vivir con la prisa, con la intensidad y con el gesto sagrado de quien debe completar tantos proyectos decapitados por la muerte.

Semejante apremio ético sacude espiritualmente al poeta y lo alza de su abatimiento. Es hora de buscar la alegría (así se titula el segundo de sus libros), de donarse, prometeicamente, a los acongojados en la sombra. Como otros poetas de su estirpe — Fray Luis de León, Miguel de Unamuno —, con quienes comparte una actitud vital que lo hace crecerse ante las adversidades, José Hierro se afirmará desafiante en el territorio de la hombría y reclamará aire, canto, vida, tal como lo expresa, también, en *Tierra sin nosotros*:

*Serenidad, tú para el muerto,
que yo estoy vivo y pido lucha.*

Esta tensión vital y verbal hará de José Hierro un poeta grande porque su desasosiego lo llevará al encuentro de todas las preocupaciones humanas. Cumple así con el triple compromiso que debe asumir todo poeta intemporal, esto es, de perenne vigencia: compromiso consigo mismo, ante todo; compromiso, luego, con los demás, y, siempre, compromiso con la poesía. De ahí que la hondura de su reflexión existencial (el ser, el tiempo, la muerte) no empañe nunca la vertiente comunitaria de una voz que ni quiere, ni puede, ni sabe cantar a solas. Tenemos paradigmas de ese canto coral en libros tan hermosos como *Quinta del 42* (de 1953) o *Cuanto sé de mí* (fechado en 1957). A través de algunos de sus poemas, y haciendo caso omiso a lo anecdótico, se sitúa Hierro en el espesor de la historia, allí donde la mirada se desentiende de lo trivial y accede a la categoría. Esa es la clave de su poética solidaria. Instalado en lo que vengo llamando — con Unamuno, la intrahistoria, ahonda Hierro en el ser español y perfila — con prodigiosa exactitud — sus luces y sus sombras. Pocos poetas, en efecto, habrán ido tan certeros a la esencialidad de lo que somos. En unos cuantos trazos elementales y purísimos, ha dibujado Hierro nuestras contradicciones y apetencias, nuestros desgarros y oquedades, la grandeza, sin par, de nuestra melancolía. A esta nítida sobriedad quiero achacarle la paradoja siguiente: que no siendo la de

Hierro, en ninguna de sus etapas, arquetipo de lo que suele entenderse —en el sentido más combativo— por poesía social, haya quedado fijada, en la memoria del pueblo culto, como una de las que supieron iluminar, de forma eminente, la problemática convivencia contemporánea. Tomemos, por ejemplo, a Manuel del Río, el emigrante español muerto, fuera de su patria, en accidente rutinario, y que protagoniza el poema “Réquiem”, de *Cuanto sé de mí*. Su cadáver, tendido en un velatorio estadounidense, entre flores de plástico y cirios eléctricos, refleja la vulgaridad del español actual y evidencia la muerte, sin gloria, de don Quijote en el corazón de sus compatriotas. Explica Hierro¹⁵:

*Él no ha caído así. No ha muerto
por ninguna locura herniosa.
(Hace mucho que el español
muere de anónimo y cordura,
O en locuras desgarradoras
entre hermanos: cuando acuchilla
pellejos de vino derrama
sangre fraterna). Vino un día
porque su tierra es pobre. El mundo
Liberami Domine es patria.
Y ha muerto. No fundó ciudades.
No dio su nombre a un mar. No hizo
más que morir por diecisiete
dólares (él los pensaría en pesetas).*

Sí, este desventurado Manuel del Río —“Manuel del Río, natural / de España, ha fallecido el sábado / 11 de mayo, a consecuencia / de un accidente”...—, este Manuel del Río está tan vivo en la entraña histórica como puedan estarlo Lázaro de Tormes, o Sancho Panza o el san Manuel Bueno, Mártir, de Unamuno. Todos siguen ahí, continúan perteneciéndonos porque ninguna de las claves de su ejemplaridad ha perdido —ni perderá— frescura. No es por tanto, profeta, no es, por tanto, poeta, el que agita en el ágora sus proclamas partidistas, sino el que dona a la comu-

15 *Cuanto sé de mí* (Madrid: Ediciones La Palma, 1992), pp. 27–28.

nidad un legado de palabras que le pertenecieron en los orígenes y que ahora, al recobrarlas impolutas de labios del poeta, quien las ha vuelto a encender por dentro, las reconoce y reconoce en ellas el alma de la aldea. He aquí, a mi juicio, el exacto sentido de la poesía que llamamos (de alguna forma hay que llamarla) social. En ella perduran Hierro y algunos otros poetas. Los demás —la legión de los arribistas— hicieron ruido, polvo, bulto, y pasaron, para nunca más volver, sin haber podido fijar su nombre en el frontispicio de la poesía española.

Y quisiera subrayar, en lo que vale, esta disidencia de Hierro con respecto a la poesía, con frecuencia angulosa y avulgarada, de los años cincuenta. Ciertamente, también para él, la escritura se presenta como imperativo ético. Hechicero en una tribu con las raíces al aire, su palabra debe portar —sagrada y sobriamente— todo el sobrecogimiento de su época. Precisaría Blas de Otero¹⁶:

Un mundo como un árbol desgajado.

Una generación desarraigada.

Unos hombres sin más destino que

apuntalar las ruinas.

Pero Hierro está alerta: muchos poetas —declaró más tarde—, “por estar al día, hicieron malos poemas sociales cuando pudieron haber hecho buenos poemas a la rosa”¹⁷. Es que, en efecto, la condición del taumaturgo no es la frontalidad. Hable de lo que hable, la palabra poética, cuando lo es de veras, pernocta en islas lejanísimas (de ínsulas extrañas, hablaba san Juan de la Cruz), se desliza por pasadizos de penumbra y nunca señala a las cosas, sino a la sombra de las cosas. Lo advierte el poeta al frente de *Quinta de 42*, en un poema titulado, precisamente, “El libro”:

Irás naciendo poco

a poco, día tras día.

Como todas las cosas

que hablan hondo, será

16 Ángel fieramente humano..., op. cit., p. 11.

17 Leopoldo DE LUIS, *Poesía social. Antología* (Madrid, Barcelona: Alfaguara, 1965; colección La Palma de la Mano), p. 196.

tu palabra sencilla.
A veces no sabrán
qué dices. No te pidan
luz. Mejor en la sombra
amor se comunica.
Así, incansablemente,
*hila que te hila*¹⁸.

Es cierto: todo el texto plasma —“poco a poco, día tras día, hila que te hila”— el compromiso innegable del poeta con la entraña intrahistórica —la “palabra en el tiempo” que quería don Antonio Machado—, pero, simultáneamente, apunta hacia el origen de su revelación: no de la luz, sino de la tiniebla han de emerger las intuiciones fundamentales de la poesía, su lucidez sobrecogedora. En consecuencia, resbala Hierro hacia otra dimensión comunicativa. De ahí que, como todo lenguaje no referencial —“todas las cosas que hablan hondo”, dice el poema—, también esta escritura —“será tu palabra sencilla”, hemos leído— se presenta en su elemental desnudez. Así lo hizo, por ejemplo, la mística al depurar hasta el extremo un lenguaje que perseguía, más allá de las fórmulas retóricas, instalarse en lo esencial del ser. Que el signo, pues, sea transparente, que deje ver lo lejano, que se entregue a la revelación de otra música que sobrepasa la materialidad del poema. Y es que, sin menoscabo de las dos anteriores —la existencial y la social—, puede decirse que la lealtad última de Hierro, la más indeclinable, ha sido siempre hacia la poesía, entendida como zona fronteriza, como hilo conductor de fuerzas crepusculares. Ahí radica su poder de seducción: al otro lado de la palabra, en su costado de sombra, es donde se configura la mirada en plenitud, ahí reside el milagro: “Yo mismo”, alude el poeta a las palabras en *Cuanto sé de mí*¹⁹, “yo mismo no comprendo qué es lo que dejo en ellas”. Tales son, efectivamente, la esclavitud y la realeza del ministerio profético: sentirse portador de enigmas que serán desvelados, quizá, en la profundidad de conciencias lejanas, cuando ya no esté el mensajero.

“Cuando ya no esté el mensajero”... He aquí la clave última de la poesía que analizo, su identidad (el fuego que sobrenada al frío y a los escalofríos de quien lo robó),

18 *Quinta del 42, op cit.*, p. 13.

19 *Op. cit.*, p. 15.

su identidad, sí, prometeica. Y en esto veo una de las constantes más dolorosas del ejercicio poético contemporáneo: la que marca la diferencia entre el poeta dionisiaco (perenne aspiración del cantor) y el prometeico. Porque, efectivamente, pareció un día, allá por los comienzos de siglo, que el poeta de la nueva era estaba invitado, sobre todo, a la celebración de un mundo cuyos poderes inquietantes habían sido controlados por el hombre. Los progresos técnicos —la velocidad, el cine, la energía eléctrica, la penicilina— nos hermanarían (se pensaba) en un vitalismo cosmopolita —“gozadores perpetuos del marfil de las cosas”, pedía Gerardo Diego²⁰— que abominara, en lo sucesivo, del culto a la destrucción y a la muerte. Lo que llegó después es bien notorio: violencias huracanadas como jamás había registrado, hasta el momento, la historia. Y aquel poeta de vocación dionisiaca —el del vino como expresión de lo sagrado, el del júbilo, el de la palpitación coral— tuvo que convertirse, por exigencias de la ética, en poeta prometeico, esto es, en atormentado buscador de luz para los hombres de un tiempo cada vez más necesitado de ella. No otra cosa es, en efecto, Prometeo. Surge en momentos de penuria y sobreexcede a todos en la intensidad de su patetismo. Constituye la conciencia de la tribu, su autenticación martirial. Busca por todos, se arriesga por todos, entrega a sus hermanos unas palabras luminosas y sufre por ello (porque la luz es patrimonio de dioses) un castigo terrible: encadenado a la roca del Cáucaso —explica la leyenda—, un águila le devora el hígado, que vuelve, sin cesar, a regenerarse, para que el suplicio no tenga fin. Miguel de Unamuno insinuaba, con grandeza, una adaptación del viejo mito a las exigencias poéticas de hoy: atado a la escritura, entero todo en ella, se presenta el poeta, indefenso, a sus lectores, que se alimentan ávidamente de sus entrañas. Tal es, también, el destino de José Hierro y el de tantos creadores del siglo XX. “Me trajisteis aquí”, escribió León Felipe²¹, otro poeta del éxodo y del llanto, “me trajisteis aquí para cantar en unas bodas. / Y me habéis puesto a llorar junto a una fosa”. Una impresión parecida —y voy acabando— asalta, muchas veces, al autor de *Quinta del 42*. Poeta de voluntad dionisiaca —“multiplicó su cuerpo; le embriagaban maravillosos vinos”, dice en el poemario que acabo de citar²²—, Hierro (“sentí la creación en mi alma”) ha experimentado, como pocos, la urgencia de la vida, su plenitud centelleante:

20 *Poesía de creación* (Barcelona, Caracas, México: Seix Barral, 1974), p. 133.

21 *Nueva antología rota* (Madrid: Visor, 1981), p. 175.

22 *Op. cit.*, pp. 47 y 42, respectivamente.

*Pero yo que he sentido una vez en mis manos temblar la alegría,
no podré morir nunca.*

*Pero yo que he tocado una vez las agudas agujas del pino
no podré morir nunca.*

*Morirán los que nunca jamás sorprendieron
aquel vago pasar de la loca alegría.*

*Pero yo que he tenido su tibia hermosura en mis manos
no podré morir nunca*²³.

Mas, como dije, todo quedó arrasado y, sobre la ruina, surge la necesidad del poeta prometeico y de su doble misión: por una parte, debe dar a los hombres razones para vivir, señalarles, trabajosamente, puntos de luz en la tiniebla; por otra, debe alimentarlos —como Prometeo al buitre— con trozos de sus entrañas, esto es, con una poesía (defino la de Hierro, la de Blas de Otero, la de León Felipe, entre otros) arraigada en lo humano, dolorida, cordial. Quienes solemos acudir a ella hemos sentido revigorizados estadios de conciencia que iluminan nuestra relación con el mundo. Hacia adentro, se nos perfilan claves de identidad que aparecían borrosas; hacia fuera, vemos prolongada nuestra finitud en el espejo de los otros, en el espejo de lo otro, y sentimos la solidaridad como una fuerza creadora que nos conecta al corazón del Universo, da un nuevo sentido a los trabajos y los días y nos alienta en la esperanza. Para esto se nos otorgan los poetas en tiempos de penuria: para encender hogueras en cuyo alrededor podamos los hombres rememorar, en lo más cerrado de la noche más fría, la dignidad de nuestra estirpe. José Hierro y otros poetas prometeicos como él han encendido, con sus libros, algunas de las más memorables del siglo que acaba. Que vengan los dioses, los encadenen a sus poemas y les desnuden —todavía más— el pecho: seguimos teniendo necesidad de alimentarnos en ellos.

23 Cf. *Alegría* (Madrid: Colección Adonais, 1947), pp. 21–22.