HISTORIA DEL HUMANO VIVIR: «TODO EL SABOR AGRIO DE LA VIDA EN LA LENGUA»

Mª Francisca Franco Carrilero
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Al acercarnos a la poesía de José Hierro se nos hace evidente, que si hay una obra poética traspasada por la historia, la circunstancia personal o la preocupación social (socio-política incluso), esa es la de nuestro poeta.

En sus distintas vertientes o facetas (poesía existencial, poesía social, poesía irracional) la obra de José Hierro está plenamente integrada en su historia, su paisaje, en el marco social de la posguerra en que se encuadra y cuya circunstancia asume cuando lo cree necesario. Es Hierro, pues, un poeta circunstancialmente comprometido con su entorno (poesía social, *Quinta del 42).*

Pero hay alguna faceta, que tal vez podríamos destacar de entre las muchas que pululan en este universo poético que es la poesía de Hierro: la cercanía de lo humano que el lector es capaz de perciribr (identificación con el lector con esa poesía), concretado, por ejemplo, en su conmovedora recreación (cuando no «reinvención») de la propia historia personal (amorosa, en ocaciones): «Eras así tan sin palabras...». Y, sobre todo, el vario estilo, del que cabría destacar esa *plástica capacidad de condensación*, ese resumen de su itinerario poético y vital, que evidencia con claridad en el verso: «Todo el sabor agrio de la vida / en la lengua...».

Si entramos más en detalle, comprobamos que su trayectoria poética está marcada por la publicación en 1947 de *Tierra sin nosotros* y la de *Agenda* en 1991, oscilando desde la añoranza (muy patente en la primera época de su producción poética) a la presencia, progresivamente acentuada del tema metapoético o metapoesía, a la importancia otorgada a la palabra poética como ente capaz de aprehender el tiempo, el instante, y consecuemente, de salvarlo.

Pero habíamos hablado de ese sentimiento de cercanía del lector a Hierro, tal vez uno de los motivos de la misma sea la reflexión que el autor nos hace sobre el poema, considerado como una parte íntimamente ligada a una instantánea de nuestra vida, no como algo aislado. Así dice (refiriéndose a sus *Poesías completas):*

> Un poema nuestro es un fotograma. Sólo relacionado con el anterior y el posterior adquiere movimiento. Las obras completas son entonces algo así como una película que se proyecta. La poesía se hace dinámica: hace vivir, en apariencia al

> poeta ante el lector-espectador. Aunque no dé toda la presencia y la verdad del hombre, es la fórmula menos mala para acercarse a este propósito.

De aquí deduciríamos, proviene que el lector, cualquier lector, se sienta en muchas ocasiones identificado con el poeta y su humano vivir, pues éste concibe los poemas como instantáneas vitales, como fotogramas.

El propio autor nos sigue dando la clave de la identificación del lector con su obra poética, hecho muy significativo y que, desde mi punto de vista, salvaría la obra del poeta aunque no tuviera (que los tiene) otros logros. Entre otras razones porque para *lograr* comunicar con el lector son precisas muchas manipulaciones del lenguaje que Hierro no confiesa. Bellamente, por el contrario, describe el poeta la causa de este particular efecto:

> El poeta vive en un medio que es su tiempo histórico. No se limita a darnos un primer plano de su rostro, sino que respira, sufre, piensa y ama rodeado de otros seres con los que tiene mucho en común. Quien lee a un poeta descubre mucho de éste, al tiempo que descubre mucho de sí. Y mucho de su tiempo. Porque el poeta es un hombre sometido a circunstancias temporales, zarandeado por los hechos, igual que los demás hombres. El poeta es una hoja más entre los millones de ellas que forman el árbol de su tiempo. Raíces comunes las alimentan. Por eso lo que dice de sí mismo es válido para los demás, comprensible para los demás. Lo único que distingue al poeta no es su mayor sensibilidad, sino su capacidad de expresión es una hoja que habla entre hojas mudas.[1]

Su *capacidad de expresión*: He aquí el *quid* de la cuestión o la razón fundamental de todo.

Muchas veces se habla de la no conveniencia de tomar a los poetas al pie de la letra cuando hablan de sí mismos. Y ésta es una de ellas. Me estoy refiriendo a las siguientes (interesadas y parciales) clasificaciones que hace Hierro, distinguiendo entre poesía testimonial y poesía cuyo único afán es la belleza:

> Estoy refiriéndome ímplicitamente a un tipo de poesía que desdeña la belleza abstracta, el poema como hermoso objeto fabricado, la evasión de la realidad circundante, y prefiere arraigar en la vida concreta. Una poesía testimonial. El poeta de la belleza es como un perfume, algo de lo que se puede prescindir, lujo o vicio. El poeta testimonial es como un tónico necesario para nuestra salud. El primero es poeta para tiempos felices y descuidados. El segundo, para tiempos dramáticos. Los poetas de la posguerra teníamos que ser, faltalmente, testimoniales. Y ello no significa que, si como creadores estamos condenados a la poesía testimonial, como lectores seamos incapaces de gustar la poesía de la belleza, escrita antes o ahora.

Ya el poeta se traiciona a sí mismo confesando su gusto por la belleza. Y mucho más cuando, adelantándose a la lógica deducción del lector, que con buen criterio le habría encasillado como poeta social, afirma «no entender» qué

---

[1] José Hierro, *Poesías completas*, Madrid, 1962. pág. 6.

quiere decirse cuándo se habla de poesía social. Con ello está intentando establecer una nueva clasificación donde incluirse o encajarse cómodamente sin tener que adoptar el marbete de «poeta social» y, siempre dejando de lado la belleza, disntingue entre el poeta intimista «el que elabora la materia prima de sus experiencias singulares y el poeta social, que interpreta sentimientos colectivos. El poeta intimista despierta en sus lectores el «yo» el social, el «nosotros».

Achaca el poeta, modestamente, a las circunstancias históricas y sociales, las causa de que el lector se identifique con sus temas poéticos:

> ¿Pero hasta qué punto lo individual no viene condicionado por lo colectivo? ¿Acáso no existe un denominador común en cada época? ¿No ocurrirá que si yo hablo de mi amor, de mi alegría o mi tristeza, el lector traduzca nosotros, los enamorados, o los alegres o los tristes? ¿no pertenece mi concepto de las cosas a la misma sociedad que lo conformó? Un noventa y nueve por ciento de lo que pensamos, sentimos o expresamos es patrimonio común: cuando el poeta habla de sí mismo está hablando de los demás, aunque no quiera.

No se trata entonces de que la poesía baraje plurales, sino de la índole de estos plurales...

Estamos, pues, en la característica esencial de la poesía de Hierro: el sentimiento de cercanía al lector, ante el hecho de que el lector haga suyas las añoranzas o melancolías del poeta. No hace mucho le preguntaron a Hierro (en entrevista radiofónica) que definiera con varios términos su poesía: amor, antepasados, añoranza, fue la respuesta; *rezumar* fue la que añadió el entrevistador.

Volviendo a la cita: «La índole de los plurales», el *como* consigue el poeta esa entrañable y esencial comunicación con el lector, tenemos ya dos posibles respuestas: *la añoranza, el rezumar.* La primera es la concreción material de su sentimiento negativo sobre el fluir temporal; La segunda la plasticidad, lo sinestésico de su esencial palabra poética teñida de elementalidad, naturaleza y encarnada en un *ritmo.* Un ejemplo resume esa plasticidad: «No cantaré ya nunca más. El canto / se me ha secado en la garganta / como una rosa». O esta otra aprehensión sensible de lo vivido: «Todo el sabor agrio / de la vida en la len-gua». La palabra seleccionada, justa, situada en un fondo adecuado.

Y retomamos la belleza que teníamos abandonada. Acudiendo al propio José Hierro tenemos[2] que, al cuestionarse sobre si poesía testimonial equivale a poesía que desdeña la belleza formal, se responde categóricamente:

> En absoluto. La poesía verdadera, sea cual sea el adjetivo que la matice, no puede prescindir de la belleza de la palabra. Pero no entendemos por belleza recargamiento, énfasis (imaginería, empleo de materias verbales preciosas) sino precisión poética, adecuación de la forma al fondo. No existen a efectos poéticos palabras bellas y feas, sino palabras oportunas y otras que no lo son dentro del poema...

---

[2] José Hierro, *Antología,* ed. Alberto Corazón, Madrid: Visor, 1980, págs. 33-34.

No hubiera sido precisa su «confesión». Pilar Palomo, al intentar el análisis de «Requiem» (elegido como poema que utiliza la técnica del *reportaje*) va examinando cuidadosamente la rigurosa selección (condensación poética, ritmo) a que Hierro somete a la materia poética. El poema, confeccionado a partir de una esquela de defunción de un diario neoyorquino, posee una gran tensión poética, tras la redistribución métrica y selección de vocablos que el poeta ha realizado. Como bien observa la crítica, ha convertirdo una noticia concreta en un ejemplo simbólico, efectivamente poético:

> Manuel del Río, natural
> de España, ha fallecido el sábado
> 11 de mayo, a consecuencia
> de un accidente. Su cadáver
> está tendido en D'Agostino
> funeral Home, Haskell. New Jersey.
> Se dirá una misa cantada
> A las 9,30, en St. Francis.

Aunque aparente ser una noticia, en realidad Hierro traciona la objetividad informativa al suprimir al máximo datos concretos, contrastanto lo español con la típica acumulación de nombres sajona, haciendo al mismo tiempo de ese desconocido Manuel del Rio, un simbolizador de todos los que mueren lejos de su patria y de sus gentes. Es decir, hay una clarísima selección y eleboración poéticas tras esa aparente técnica de reportaje o asépticamente informativa.

La técnica es similar a la utilizada por Celaya en los poemas que titula «Las madres» (integrado en *Cantos Iberos)*. El tema en sí, o la descripción de la entrañable protagonista poemática, que es la anciana madre de un militante político, hace que el asunto o la simple crónica del suceso: encarcelamiento y muerte del hijo, cobre una trágica y efectiva dimensión:

> Cuando fue a la cárcel después de cien Domingos,
> le dijeron: Su hijo murió el Viernes pasado.
> Domingo tras Domingo lo estaba presintiendo.
> Sabía. No lloró. Y en el primer ribazo
> sacó unas medias negras de su bolsa, y dejó
> la tortilla y la lata que le llevaba al preso.[3]

Esa mujer, protopio de la España de posguerra; Enlutada, pobre, trágica, no tiene credo político, ostenta carácter simbólico, capacidad de representación. La aséptica técnica descriptiva o de reportaje es la misma. Y no es un lenguaje descuidado dentro de su aparente simplicidad. Ha de ser veraz, tan creible como una noticia periodística, como un informativo. Ante una toma de postura previa, el lector se pone en guardia, ante una aséptica descripción o un reportaje no. De ahí su efectividad.

---

[3] Gabriel Celaya, *Cantos íberos*, Madrid: Turner, 1976, pág. 88.

Hemos mencionado, además de su rigurosa selección de la palabra poética, encarnada en un ritmo determinado y un contexto simbólico esencial, elementos como el tiempo, la añoranza, o el amor (además de la alucinación).

El amor, o el intento del poeta de recobrar sus pasados momentos de amor o, lo que es más conmovedor, reinventar lo que pudo haber sucedido y no sucedió, es la forma más común de concretar la añoranza. Decía Hierro que cuando se vive un amor no se escribe sobre él, sino más tarde a modo de catarsis o (con mucha frecuencia en su caso) para recuperar o reinventar un amor.

El poema que abre su primer libro, *Entonces* nos lo muestra con claridad:

Cuando se hallaba el mundo a punto
de que el prodigio sucediese
[...]
Cuando las tardes solitarias
cuando los árboles más verdes
cuando las conchas de colores
a nuestras madres sonrientes
a nuestras novias de ojos grises
como la escama de los peces
[...]
Cuando eran pena y alegría
nuestros amables timoneles
¿Eras así, tan sin palabras
primaverales que te expresen?
[...]
Yo no me acuerdo ya de aquello
un día tuve que perderte
Cuando se hallaba el mundo a punto
de que el prodigio sucediese.
Cuando tenía cada instante
un ritmo nuevo y diferente

Siendo el poema que abre su primera obra, vemos ya reflejados todos los elementos fundamentales que Hierro va a desarrollar: recuerdo o añoranza, recreación poética (reinvención a veces) de lo amoroso: eras así tan *sin palabras* , *inefabilidad del lenguaje* para expresar los sentimientos, para fijarlos en el tiempo. Alegría y pena, o extremos vitales sustituidos más adelante por una pertinaz melancolía que tiñe toda su obra, una *tranquilidad* emocional que, esporádicamente, rompe cuando exclama:

Serenidad tú para el muerto
que yo estoy vivo y pido lucha
serenidad, no te me entregues
ni te des nunca,

aunque te pida de rodillas
que me libertes de mi angustia.[4]

Pero la vuelta a la soledad, a la melancolía es casi inmediata, y esa composición no deja de ser en nuestro poeta una salida de tono, una excepción.

Tras sus añoranzas sentimentales (o de un paisaje, una ciudad que le vio crecer) surge el inevitable paso del tiempo. Raro es el estudioso o crítico que no destaque este aspecto de la poesía de Hierro y, en realidad es un tema fundamental, pero también lo es en Aleixandre (que publica por esas fechas) o en los poetas cercanos a la senectud, o en Bousoño. Lo característico de Hierro es su modo de *concretar* esa preocupación temporal en su *conmovedora búsqueda de amores pasados* (o su reinvención de lo que nunca llegó a suceder), en sus añoranzas o en su preocupación, cada vez más acentuada, por la metapoesía: inspiración, aprehensión de la palabra poética justa, que salve el instante. Es curioso a este respecto que, si no se citan ejemplos poemáticos, cualquier estudio (por ejemplo el que encabeza la antología de José Olivio Jiménez sobre el poeta) podría «servir» para comentar a Hierro o, sin ir más lejos, a Bousoño. ¿por qué? Los elementos: tiempo, nostalgia, dolor, metapoesía son los mimos y aun los recursos (simbología, ciertas expresiones, superposición temporal). Lo diferencial son las realizaciones concretas, los poemas que, a pesar de la afirmación de Aurora de Albornoz (refiriéndose al parecido entre Hierro y Bousoño), no se parecen en nada.

Hay, de todos modos, para finalizar, ciertos «ecos» de Bousoño, que no voy a analizar con el propósito de no alargar la exposición (y aun de Aleixandre) en la poesía de Hierro. Con respecto a Aleixandre, para ser justos, diremos que la coincidencia estriba en utilizar los mismos versos de Darío: «Y no saber adónde vamos, ni de donde venimos» (que cierran su poema «Lo fatal»). Dice así Aleixandre:

SABEMOS adónde vamos y de dónde venimos
Entre dos oscuridades un relámpago.[5]

Y José Hierro, de modo similar:

La poesía es como el viento
o como el fuego, o como el mar:
da *apariencia de vida*
a lo inmóvil, a lo paralizado.
Y el leño que arde,
las conchas que las olas traen o llevan,
el papel que arrebata el viento,
destellan *una vida momentánea*
entre dos inmovilidades.[6]

---

[4] José Hierro, *Antología*, *op. cit.*, pág. 53.
[5] Vicente Aleixandre, *H.ª del corazón*, Madrid: Espasa-Calpe, 1977, págs. 183-86.

Son, de todos modos, ecos inevitables, que tal vez surgen de modo inconsciente tras haber leido con cierta atención un texto, sin que el propio poeta se percate de ello. Acabamos de reflejar un tema esencialmente metapoético o de metapoesía, es decir, de reflexión sobre la poesía desde el propio poema. Incidiendo también en esa «venida de la inspiración», si bien dentro de un contexto irracional, alucinado, como es el de la última obra de Hierro *Agenda*, encontramos un poema titulado «Doble concierto». Hay en el poema, efectivamente, una doble lectura o más bien, para ser exactos, una simbología de tipo heterogéneo. Veamos los fragmentos más significativos:

> Decía que, al alzar la tapa, comenzó a sonar el adagio
> nacido al mismo tiempo que mi hambre
> [...]
> una música que alguien fue arrancándose
> del sufrimiento, creación, ajena, pero que, en cierto modo,[7]
> también era mía, pues yo la había ido sacando del silencio,
> solfeándola torpemente, deletreándola...
> [...]
> (Soy el más sabio, el más experto e imaginativo
> cocinero del mundo. Perdonadme la vanidad:
> [...]
> La obra descubierta y la obra imaginada
> palpitaban fundidas en la orquesta
> de violines, sartenes, oboes, cazos, cuchillos y celestas.
> Una, –lo dije ya– existía antes de mí. La otra
> no existió nunca. Y nunca existirá.

Está, evidentemente, refiriéndose al *concierto de la inspiración,* que le viene de pronto, en la cocina, en las situaciones más inesperadas. Una música que existía, nos dice, *antes de mí.* También con su «experta» obra culinaria que nadie y el *menos que nadie* probará, está aludiendo a un torpe quehacer, a un quehacer trabajoso, como el del que no sabe, como el del ciego de fragmentos anteriores del extenso poema

> Imaginaos al analfabeto a cuyas manos llega una carta de amor,
> y va identificando las letras, casándolas en sílabas,
> hasta entender que aquellos signos reunidos dicen
> A-MOR-MI-O
> O también al ciego que palpa
> silabea, solfea con sus dedos la tibieza de un cuerpo amado,
> lo reconstruye, lo adivina sin poderlo ver...

Son todos ellos simbolizadores de la dificultad de la creación poética. El poeta es como un cocinero, o como un ciergo, o como un «compositor» que re-

---

[6] Fragmento del poema «Teoría», inserto en *Antología* de José Hierro, *op. cit.*, págs. 247-48.
[7] José Hierro, «Doble concierto», en *Agenda*, Madrid: Prensa de la Ciudad, 1991, págs. 27-29.

fleja una música que le viene dada. Tenemos una doble lectura: el protagonista poe-mático tiene hambre y hace una incursión en la cocina. Y otra, la real: en medio de ese contexto absurdo e inadecuado surge la inspiración.

Es manifiesto el carácter material, sinestésico que adopta este tipo de expresión irracional, sobre todo en Hierro, que siempre tiende a la materialidad, a lo elemental natural, y a las expresiones de tipo sinestésico. Aquí vienen dadas por esta doble vía, la del fenómeno simbólico y la del natural quehacer de José Hierro, que concreta y acerca al lector de esa manera su preocupación por el *fugit irreparabile tempus* en dos temas esenciales: la añoranza y la palabra poética.