

(José Hierro y Blas de Otero sin duda son los más representativos, pero no los únicos) insinúan en sus textos un creciente desencanto, orientando su especulación hacia un momentáneo escepticismo poético, como estrategia global para refuncionalizar la imagen del poeta, poniendo en crisis el paradigma modernista, e inaugurando una retórica contra-moderna desconcertada, ambigua y desacralizadora, cercana a los tonos realistas y conversacionales, desde un perfil de poeta humanizado, portador de un lenguaje familiar y reconocible, explotando los guiños autobiográficos y contextualizando históricamente su escritura. Cuánto deberán tantos poetas de los 80 y 90 a esta matizada reflexión sobre el lugar del poeta en la sociedad y el rol ético de su palabra verosímil, que no renuncia a nada: desde la asunción autobiográfica del nombre propio y las coordenadas de una vida familiar y doméstica a los más complejos canales sociales vistos desde el prisma de la guerra perdida, los amigos muertos, las cárceles y persecuciones sufridas, la censura y las esperanzas fallidas. La singularidad de esta «voz social» que no renuncia a su modulación histórica reside en que, atravesando tópicos y registros colectivos, se modula desde la intimidad de un yo que asume sus contornos ficcionales, que se sabe no idéntico sino desplazado del hombre real que palpita tras la pluma, pero no renuncia a construirlo en una instancia discursiva y apuesta al reconocimiento plural de esa silueta figurada. Procesos de colectivización de la enunciación, fragmentación del sujeto y estructuras dialógicas, asunción de la figura del lector enhebrado en el perfil de la primera persona, son algunas de las estrategias que confirman la lucidez de Hierro —como la de otros tantos poetas de su generación— y su controvertida heterodoxia.

Si analizamos rápidamente el escenario histórico de tránsito entre las vanguardias de los años 20 y la emergencia de estos poetas «sociales» de posguerra en la década del 40, vemos que se colocan en función de gozne o bisagra entre dos formaciones discursivas diferentes, con dos modos diversos de concepción del quehacer poético. La rehumanización iniciada en los convulsionados años 30 (el giro político de muchos poetas antes «deshumanizados» hacia una poesía civil, la agitación cultural de la República de preguerra, revistas como *Octubre* de Rafael Alber-

ti o *Caballo verde para la poesía* de Pablo Neruda y su proclama de una «poesía impura») fueron el fermento para una corriente que se comenzó a cristalizar como poética antagónica en los años 40, con la revista *Espadaña* en León, con Victoriano Crémer y Eugenio de Nora, con los esbozos expresionistas de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, con los debates sobre la poesía como comunicación, con los modelos del social-realismo, etc. Los «hoscos 30», como algunos han llamado a esta década crucial, vieron surgir una serie de acontecimientos que prepararon la disolución del modelo modernista y de las vanguardias deshumanizadas. Se produce un distanciamiento de la paternidad espiritual de Juan Ramón Jiménez, en un clima de fervor y fiebre social que culminará con el asesinato de Lorca, el comienzo de la guerra civil y la progresiva revalorización de la estética temporalista de Antonio Machado, sellada en el homenaje generacional en Colliure.

Una afirmación ensayística de Hierro nos servirá para ilustrar la tensión irresuelta de su poética, que lo transforma por eso mismo en uno de los mejores ejemplos de la complejidad de esta poesía social: «No sé hasta qué punto puede encajar mi poesía entre las sociales químicamente puras. Probablemente parezca *demasiado intimista para ser llamada social*. Pero también es verdad lo contrario: que más de una vez se ha dicho que es *demasiado social para ser intimista*» (el subrayado es mío)⁴. A la luz de esta confesión, es posible «leer» su heterodoxia en cuatro enclaves paradigmáticos, que por razones de espacio no desarrollaré de modo exhaustivo, pero dejaré al menos esbozados.

Su escritura diseña una *figura rehumanizada de poeta*, con la consecuente desmitificación del arquetipo literario y su perfil carismático. El *uso deliberado del correlato autoral* es utilizado como estrategia de identificación del personaje textual con el autor empírico, mediante la ficcionalización del ingrediente biográfico y de la situación contextual de la escritura. Las *modulaciones colectivas de la enunciación* y los sucesivos enmascaramientos permiten complejizar el rol del hablante poemático, que

⁴ J.Hierro: «Poética», en Leopoldo de Luis (ed.) *Poesía española contemporánea. Poesía social*. (Madrid: Alfaguara, 1965, pags. 217-220).

asume otras identidades ficticias y construye un sujeto polifónico en el texto. Finalmente, *la emergencia de un sujeto fragmentario y descentrado*, mediante mecanismos de disociación pronominal, fractura ideológica y figuraciones de la muerte y silenciamiento de la voz, echan por tierra las interpretaciones monolíticas y estereotipadas de la poesía social consagradas por la crítica tradicional⁵.

La consigna «rehumanizadora» presidirá la construcción de la figura del poeta, diseñando una silueta anti-canónica: ni *áristos*, ni vate elegido o superior; este nuevo «poeta» no posee ninguna visión extraordinaria, que le permita develar misterios ocultos, desentrañar enigmas o *crear* realidades autónomas por la palabra, como aspiraban simbolistas y modernistas. Por el contrario, se autodefine como «*tabla rasa*», agente ineficaz para representar con su palabra la complejidad de lo real. Esta ruptura con toda estética trascendente derivará en un creciente escepticismo sobre las posibilidades del lenguaje como instrumento gnoseológico, sólo superado transitoriamente por la creencia en su eficacia prag-

⁵ En cuanto a la crítica especializada sobre Hierro, aproximaciones tematólogicas son las que abundan y de ellas busca diferenciarse este estudio. Su obra ha sido analizada de manera productiva por muchos críticos, desde los años 60 hasta hoy. Mencionemos algunos ejemplos clásicos como José Olivio Jiménez en *Cinco poetas del tiempo* (Madrid: Insula, 1964), Aurora de Albornoz en *José Hierro* (Barcelona: Júcar, 1981), Susan Cavallo en *La poética de José Hierro* (Madrid: Taurus, 1987), Emilio de Torre en *José Hierro: Poeta de testimonio* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1983) o Pedro de la Peña en *Individuo y colectividad. El caso de José Hierro* (Valencia: Universidad, 1978). Nuevos estudios advierten su complejidad, como el de Luce López-Baralt, *Entre libélulas y ríos de estrella: J. Hierro y el lenguaje de lo imposible* (Madrid: Cátedra, 2002), el provocativo prólogo de Antonio Moreiras *La escritura política de José Hierro. Antología* (La Coruña: Esquío Ferrol, 1987) o el más reciente artículo de Luis García Montero («José Hierro y sus circunstancias», *La estafeta del viento* no. 3, primavera-verano 2003, pp. 23-31). Cabe destacar además, dentro de la ya casi inabarcable bibliografía crítica (de la cual esta nota es sólo apretada síntesis), el estudio introductorio de Dionisio Cañas a *Libro de las alucinaciones* (Madrid: Cátedra, 1986, pp. 11-77), el capítulo que le dedica Marta Ferrari en su libro *La coartada metapoética* (Mar del Plata. Ed. Martín, 2001) y el volumen completo compilado por Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega, *Leer y entender la poesía: José Hierro* (2001), del cual hemos destacado el trabajo de J.J. Lanz.

mática. Y esta caracterización se realiza particularmente a través del empleo del paradigma social, donde el poeta es asimilado al obrero, al productor manual, al hombre común con un oficio corriente. Escribir versos se transformará en una artesanía, en una actividad productiva para el entorno social. Además, la emergencia del referente histórico contextualizado, la elaboración de episodios, anécdotas, alternativas de la serie social, que funciona a modo de «supertexto», otorgarán al poeta el carácter de testigo histórico, cronista de las injusticias y muertes acaecidas en España y de la persecución del régimen franquista. Frente a la torre de marfil, opone el testimonio; frente a los universales abstractos, la historia concreta; frente al objeto ornamental un discurso social, una teoría y práctica de la acción: «La poesía dice y hace: hace lo que dice.» En este Prólogo de 1962 se advierte su notable atención a los efectos del poema en el lector y a sus reacciones y comportamiento. Pensando en el lector es que dice seleccionar los materiales y procedimientos adecuados: «Para mí el poema ha de ser tan liso y claro como un espejo ante el cual se sitúa el lector. Del lado de allá está el poeta, al que el lector ve cuando cree que se está mirando a sí mismo. Me importa que un poema mío sea recordado por el lector *no como poema*, sino como un momento de su propia vida...» (el subrayado es mío)⁶. Esta intención de máxima verosimilitud incorpora su proyecto a una aspiración realista o referencial tendiente a explotar la ficción autobiográfica (asimilación autor-hablante) y eliminar la distancia propia de toda ficción (asimilación autor-lector).

En su comentado poema «A un esteta» aflora un concepto instrumental de la palabra como signo referencial y no simbólico, estableciendo una distancia entre las cosas y sus nombres. Las palabras no contienen la realidad ni la instauran (estética nominalista y simbólica), sino que la nombran, son «puentes» que edifican una relación insustituible. Por otra parte, el poeta no se erige en «dueño» de las cosas; no hay tal «propiedad privada de la poesía»; no hay pertenencia sino vínculo: «Nada te pertenece», «te crees dueño, no hermano menor de cuanto nombras» (Q42, 229-

⁶ J. Hierro: «Prólogo» a *Poesías completas. 1944-1962* (Madrid: Giner, 1962, pags.11-18).