



La función de los referentes culturales en la poesía de José Hierro

Jesús Barraión

A pesar de los muchas críticas y las no pocas parodias de las que fueron en su día objeto, el prestigio literario e intelectual de los poetas más culturalistas de la generación del 68 (o del 70, como se prefiera) se alza como un hecho incontrovertible que puede ayudarnos a explicar algunas actitudes de determinados poetas y críticos desde mediados de los años sesenta hasta nuestros días. La altura lírica de poetas como Pere Gimferrer o Guillermo Carnero, su amplísima cultura y su conocimiento de ciertas literaturas foráneas, atrajeron a la crítica del momento, que comenzó enseguida a destacar el papel renovador que sobre la poesía española del momento caracterizaba a estos autores. Para entonces el descrédito de la poesía social era más que evidente (recuérdense las poéticas de los mismos autores “sociales” en la antología *Poesía social*^[1], publicada por Leopoldo de Luis en 1965, en la que un buen número de ellos expresaba su distancia respecto a los planteamientos de la poesía social), y la verdadera fuerza renovadora de los poetas de la generación del 50 no había sido aún reconocida. Esta circunstancia coyuntural acaso pueda aclararnos las razones por las que alguna crítica -a veces, la más influyente- comenzó a desacreditar la obra de estos poetas, pero sobre todo -y es de lo que ahora se trata- a rescatar de entre únicamente a aquellos en los que se adivinaban características coincidentes con los de la estética dominante de la generación del 68. En José Hierro, y a pesar del escaso o nulo interés que los jóvenes poetas declaraban por su poesía, la crítica vio elementos que permitían sacarlo de ese saco de desprecio general en el que -con gran injusticia en muchas ocasiones- habían quedado encerrados otros. Sucede esto sobre todo en los años ochenta y noventa, aunque ya en los setenta se hace palpable lo que digo. Se destacaba, por ejemplo, la presencia culturalista, o, si no se empleaba este adjetivo, el del enriquecimiento de su lírica con el empleo de referentes culturales. Se decía que Hierro anticipaba modos que la poesía posterior ensayaría más adelante y se relacionaba este aspecto de lo “culturalista” con el frecuente contenido metapoético de su obra, otra característica habitual en algunos de los poetas del 70. Siendo ciertas ambas consideraciones, convendría, sin embargo, precisar la distinta motivación y la diferente función con que ambos aspectos aparecen en uno y en otros. Cabría también añadir -aunque no sea asunto que haya que desarrollar ahora- lo injusto de la afirmación que este tipo de consideraciones dejaba implícito: Hierro era un buen poeta porque, a pesar de algunos escauceos en la poesía social, había hecho lo que los más jóvenes habían venido después a llevar a sus poemas. Si embargo, habría que decir que Hierro no es “moderno” porque se parezca a los que en ese momento eran jóvenes poetas, ni porque su poesía incluyera mecanismos de los que estos solían valerse. Las razones son otras y, además, en eso que los une debemos advertir las distintas raíces y la diversa función.

Las referencias culturales en la poesía de Hierro no nacen, como suele señalarse, en *Cuanto sé de mí* (1957), sino antes, como bien indica Gonzalo Corona al afirmar que *Estatuas yacentes* (1954) “se adelanta en una década al culturalismo de la poesía española de las últimas décadas, iniciado por Pere Gimferrer y Guillermo Carnero en los años sesenta”^[2]. Podrían alegarse algunos ejemplos anteriores, tanto en los poemas de juventud de Hierro publicados en 1991 en el volumen titulado *Prehistoria literaria* (1937-1938), como en algunos poemas de *Quinta del 42* (1952), en concreto, “Madrugada entre altos muros”, “Acordes a T. L. De Vitoria” y “Homenaje a Palestrina”. El primero

de ellos es, más que otra cosa, un ejercicio poético en torno a la figura de Fray Luis, en el que, sin embargo, conviene observar una cierta tendencia al preciosismo y la voluntad de recrear el tono lírico del poeta al que homenajea. No deja de interesar que ello aparezca en uno de los libros que contiene los poemas más claramente sociales de su autor y en el que el deseo de este, expresado desde el propio título, es dejar constancia del tiempo personal e histórico en el que le ha tocado vivir. Tanto este como los otros dos poemas aparecen en la parte titulada “Alucinaciones”, lo que indica la conciencia del poeta sobre la naturaleza diversa de los poemas que comentamos. En los poemas dedicados a Vitoria y Palestrina, el referente cultural se limita a la utilización de los nombres de los dos autores y al poder de su música para sugerir la entrada en el terreno del sueño. Como con facilidad se percibe, Hierro ensaya por primera vez el esquema estructural de la alucinación a la que se accede a través de la música, y que desarrollará con gran altura en “Experiencia de sombra y música (Homenaje a Haendel)”, de *Cuanto sé de mí*.

En *Estatuas yacentes*, Hierro inicia también un nuevo modo de utilización de un referente cultural: el de la elección como protagonista del poema de un personaje que no es el hablante, en el que este claramente se proyecta. El protagonista del poema informa de la existencia de la tumba de don Gutierre de Monroy y de su mujer, doña Constanza de Anaya; pasa después a suponer cuál pudo ser su vida, pero, inmediatamente, lo que eran posibilidades se transforman en certezas, hasta el punto de dejarle la voz al personaje para que narre momentos de su propia existencia; a continuación el propio hablante se dirige a don Gutierre y lo interroga, reflexiona sobre la muerte y la vida, y finaliza pensando en un futuro en el que los esposos volverán a encontrarse: “Volveréis a soñar la vida./ Pero la luz será más pura”^[3]. *Cuanto sé de mí* y los siguientes libros de Hierro contienen ya siempre poemas que recurren a este mecanismo de proyección, que no es el único pero sí, quizá, el principal de los empleados por Hierro para ocultar al hablante. Sobre ese asunto tendremos que volver, pero es necesario que ya desde este momento nos preguntemos por la razón de este empleo y su función poética.

Debemos a Carlos Bousoño^[4] iluminadoras páginas sobre cómo un creciente pudor -acompañado a la vez de un cada vez más pujante individualismo- ha ido modificando la expresión de la individualidad en la literatura española de la Época Contemporánea. Si comparamos el grado de ficcionalidad del yo de buena parte de la poesía actual -ya sea en formulaciones teóricas o en los propios poemas-, con el nivel de ocultación de ese mismo yo en épocas anteriores, el cambio es evidente. La poesía de Hierro puede ser presentada como un magnífico ejemplo de esa transformación, que no implica, en su caso, olvido de anteriores modos, sino aparición y crecimiento de los nuevos. Y, así, de los poemas en los que el yo se envuelve en las sombras de una sugerencia simbolista, o en los que se diluye en un nosotros, se pasa, en algunos poemas, a un yo que refiere la individualidad de un otro en el que el yo se proyecta, o refiere la suya propia de manera fragmentada, entrecortada, desde la perspectiva del distanciamiento. El creciente pudor y la crisis de la identidad del hombre contemporáneo, están detrás de esta evolución. Así es también en el caso de Hierro, aunque en el suyo habrá que añadir que esos elementos quedan enfatizados por un hecho que el lector de Hierro percibe: el rechazo de todo sentimentalismo impudoroso. La forma de proyección que nace en *Estatuas yacentes* se presenta de ese modo como una forma eficaz para que la confesión personal que aparece en el poema no derive en impudor, pero, a la vez, para lograr transmitir la emoción que se trata de comunicar.

Independientemente de que este u otros poemas futuros de Hierro puedan recibir el título de “monólogo dramático”, lo cierto es que ya desde *Estatuas yacentes*, se observa algo similar a lo que Robert Langbaum señalaba en la poesía de algunos poetas ingleses del siglo XIX: “Según la interpretación habitual, Browning y Tennyson concibieron el monólogo dramático como una reacción contra el estilo confesional romántico. Y es probablemente cierto”^[5]. Langbaum entiende el monólogo dramático como la composición en la que no sólo el hablante es diferente del poeta, sino

en la que aquel se nos aparece en su interioridad mirado desde cerca por los ojos del poeta. Podría añadirse que el lector de estos poemas lo que capta es la dualidad de un retrato de un otro diverso del poeta y, al tiempo, el de la propia intimidad de este, proyectado en aquel. Quizá no sea posible hablar de “monólogo dramático” sino hasta algunas composiciones de *Agenda* (1991) (“Lope. La noche. Marta”, por ejemplo), pero, en cualquier caso, en *Estatuas yacentes* aparece algo que se le asemeja.

Si me he detenido en este aspecto es porque buena parte de los poemas en los que José Hierro incluye referentes de tipo cultural, lo hacen en esta búsqueda de proyección o, lo que es lo mismo, en este modo de confesión indirecta a través de la vida de otro. Resulta sorprendente que, de esta manera, estemos observando en Hierro elementos tan destacados por la crítica para la caracterización de poetas como Luis Cernuda, tan buen conocedor de la lírica inglesa del XIX; de Jaime Gil de Biedma, que leyó a Langbaum y captó con inteligencia e intuición poética el mecanismo de poetas como Browning y Tennyson; de los poetas del 68, culturalistas o no; de los líricos de los ochenta, denominados con frecuencia bajo el rótulo de “poetas de la experiencia”, y en los que tan habitual resulta este tipo de composiciones. ¿Funciona en todos ellos la utilización del monólogo dramático -o, lo que no es lo mismo, pero sí parecido: poema de personaje analógico, o de personaje interpuesto- con la motivación del pudor y la función de buscar un modo de comunicar una emoción diferente que la que se deriva de un sentimentalismo impudoroso? Probablemente, sí, pero en cada uno observaremos matices diversos.

Ensayado el procedimiento en *Estatuas yacentes*, Hierro lo va a convertir en habitual en sus libros siguientes, sobre todo a partir de *Libro de las alucinaciones* (1964). En algunas composiciones encontramos lo que en ese largo poema, es decir, la proyección del hablante en un personaje distinto del poeta, del que se nos refiere algún momento de su vida. No se trata, claro está, de monólogos dramáticos, sino de algo que se le aproxima en intención. Son poemas como “Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven”, de *Cuanto sé de mí*; “Estatua mutilada”, “La fuente de Carmen Amaya”, de *Libro de las alucinaciones*; “Beethoven ante el televisor” o “Baile a bordo”, de *Cuaderno de Nueva York* (1998). En otros casos, se da un paso adelante al ceder directamente la voz del hablante a un personaje del mundo de la cultura, como sucede en “Brahms, Clara, Schumann”, “Odiseo en Barcelona”, “Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono”, “Don Quijote trasterrado”, “Lope. La noche. Marta”, de *Agenda*; o “Adagio para Franz Schubert (Quinteto en Do mayor)”, de *Cuaderno de Nueva York*. En alguna ocasión, lo que tenemos es un poema que une ambos modos, como sucede en “Ezra Pound”, del último libro de Hierro, en el que unas primera parte y última parte, “Acotación primera” y “Acotación final”, recuerdan diversos momentos de la vida del autor americano, y una central, “Monólogo”, le otorga la palabra. En todos estos poemas se observan los temas y los tonos que Hierro ha hecho habituales desde su primer libro: el tiempo que huye, el recuerdo doloroso de lo vivido, el fracaso que resulta ser el mismo hecho de vivir, el amor a la vida, la conciencia de la muerte. La estatua (“Estatua mutilada”) que fue “carne tibia, vestidura del alma/ y luego piedra silenciosa...”^[6]; la bailaora (“La fuente de Carmen Amaya”) que se acerca a la fuente del arte en el momento en el que la muerte la devuelve a la infancia; el músico sordo (“Beethoven ante el televisor”) que, fuera de su tiempo, recupera por un momento el sonido; el escritor (“Lope. La noche. Marta”) que mira el caos de su vida y le pide a su amante loca que abra sus ojos verdes “que quiero oír el mar”^[7]; el poeta internado en el psiquiátrico (“Ezra Pound”) que escribe “cantos rodados y redondeados por el sufrimiento”^[8]; todos ellos reflejan la misma voz que Hierro elige para sus restantes poemas. Lógicamente, cabe distinguir en ellos las formas diferentes que son esperables en poemas que distan entre sí muchos años. La evolución de la poesía de José Hierro nos lo muestra como un autor con una cada vez mayor conciencia del hecho poético, lo que se traduce en poemas cada vez más complejos, en los que se adivina una poética muy elaborada. Sin embargo, los une esa cercanía sentimental que la poesía de Hierro comunica. Que la elección de un hablante perteneciente al mundo de la cultura se traduce en un primer momento en distanciamiento, es evidente; pero ese

alejamiento en Hierro queda siempre amortiguado por la presencia de su propia voz reflejada en lo que de la vida de ese otro refiere, o en las mismas palabras que pone en sus labios. Similares procedimientos se acompañan en algunos poetas del 68 de preciosismo estético, o de deliberada complejidad formal o dificultad cultural, lo que no sucede en Hierro; como tampoco percibimos en él el claro afán de algunos de los “poetas de la experiencia” por hacer evidente que la poesía es, como los restantes, género de ficción. En Hierro, se percibe de modo claro el pudor que lo conduce a este mecanismo, su huida de lo directamente sentimental, pero, a la vez, la voluntad de ofrecer su retrato, de comunicar una emoción directa.

No todos los poemas en los que aparecen referentes de carácter cultural recurren a este modo recién descrito. Algunos, por ejemplo, se valen de una estructura que es bien frecuente en Hierro, la de la alucinación, es decir, la de la realidad trascendida a partir de un primer momento de realidad. La música de Vitoria o Palestrina conduce al hablante a una circunstancia distinta de la habitual, y eso sucede ya en *Quinta del 42*. En libros sucesivos será la de Haendel, Beethoven, Bach o Schubert. En estos casos, lo que Hierro nos ofrece es una modificación de ese esquema alucinatorio, para el que con frecuencia emplea elementos que poco o nada tienen que ver con lo cultural (“Una tarde cualquiera”, de *Quinta del 42*; “Teoría y alucinación de Dublín”, de *Libro de las alucinaciones*, “Doble concierto”, de *Agenda*), lo que nos hace pensar que en estos casos el empleo de lo cultural es ampliación de las posibilidades del mundo de lo alucinatorio en su poesía. Al igual que en los poemas en los que analizábamos la proyección en un otro, en estos se observa igualmente que la aparición de lo cultural no es nunca el centro del poema, ni siquiera asunto relevante, sino medio para la consecución de otro fin. En algunos de esos poemas, la estructura es similar a la de los ya señalados en *Quinta del 42*: la música oída que conduce al sueño y el retorno a la realidad; es el caso, por ejemplo, de “Experiencia de sombra y música (Homenaje a Haendel)”, de *Cuanto sé de mí*. En otros, la estructura es más compleja, y en ellos se opta por distinguir las partes correspondientes a la música y a las vivencias del hablante, o bien por fundirlas o entremezclarlas; entre estos poemas podemos situar “Retrato en un concierto (Homenaje a J. S. Bach)”, de *Libro de las alucinaciones*, y “Rapsodia en blue”, de *Cuaderno de Nueva York*.

Como en el resto de los poemas de Hierro que se valen de referentes culturales, en estos esas referencias no suponen jamás estorbo alguno para la comprensión del poema, y su empleo, como ya se dijo, no es diferente de cuando el asunto del que nace el poema nada tiene que ver con el mundo de la cultura. Lógicamente su efecto es diferente, pero su comprensión nunca está mediatizada por la utilización de lo cultural. Eso es así, en primer lugar, porque Hierro no opta nunca sino por figuras centrales de la literatura, la música o las artes plásticas; y en segundo lugar, porque su empleo está rodeado de la calidez de su tono poético a través del ritmo del verso y la sencillez de la palabra. Se esquivan de ese modo dos consecuencias habituales de la poesía culturalista: la sensación del lector de que el autor busca evidenciar su superioridad cultural y el distanciamiento que se traduce en frialdad. La motivación de Hierro en estos poemas en los que, a través de una determinada música, el hablante se dirige al mundo de lo soñado, no parece ser sino la de añadir sugerencia e imprecisión a composiciones que se proponen abandonar precisamente el terreno de la realidad tangible para situarse en el del indefinible sueño, en el que, como en la música, todo queda trascendido y la realidad es otra. Su función es la de añadir imprecisión al sueño, inmaterialidad a la alucinación, en la que el tiempo borra sus límites, y pasado presente y futuro son a la vez en un punto del tiempo y del espacio.

No todos los referentes culturales de Hierro quedan encerrados en composiciones como las que acaban de ser comentadas. Son muchos los poemas que incluyen alusiones de carácter cultural, sobre todo a partir de *Libro de las alucinaciones*, y ya de modo sistemático en *Agenda* y *Cuaderno de Nueva York*. En estos casos, resultaría más difícil atribuir al pudor, a la huida de lo sentimental o a la búsqueda de una mayor sugerencia para lo alucinatorio, las razones de su aparición. Es verdad que

aparecen ya en *Cuanto sé de mí* y en *Libro de las alucinaciones*, pero sin duda se acentúan enormemente en *Agenda* y *Cuaderno de Nueva York*, lo que quizá pueda hacernos pensar que en estas ocasiones Hierro se vale de esas referencias por las mismas razones por las que son habituales en toda la poesía española desde los sesenta hasta nuestros días. Si aceptamos esta propuesta, tendríamos en Hierro la misma necesidad que en sus coetáneos -mayores o más jóvenes- de nombrar poéticamente refiriendo lo nombrado a realidades culturales que iluminen las suyas propias. No podemos dar como única -aunque también sea cierta- la razón del prestigio de lo cultural para explicar la acentuación de este hecho; debemos ver más hondo y pensar que existen causas cosmovisionarias que empujan en determinadas épocas a esta inseguridad en la propia palabra poética, de modo que lo que puede ser considerado en primera instancia como un acto de superioridad cultural terminaría por ser entendido como un acto de humildad por el que la tradición artística vendría en nuestra ayuda para dar luz a nuestras palabras. Creo que algo de eso puede verse en la utilización, por poner algunos ejemplos, de un verso de Dante en "Historia para muchachos", de *Libro de las alucinaciones*, en las referencias a Marinetti en "Prólogo con libélulas y gusanos de seda", de *Agenda*, o en las numerosas alusiones culturales que se suceden en *Cuaderno de Nueva York*.

He procurado no emplear a lo largo de estas palabras el término "culturalismo" aplicado a José Hierro, salvo cuando no he podido pasar por otro punto. Si por culturalismo entendemos la inflación de lo cultural en el poema, como sucede entre los "novísimos" en los años sesenta y setenta, entonces evidentemente Hierro no es autor de poemas culturalistas. Sin embargo, si damos a este vocablo el valor de presencia significativa de referentes culturales, tendríamos que acordar que Hierro es autor de algunos poemas de carácter culturalista por cuanto en ellos lo cultural, sin convertirse en centro del poema, resulta imprescindible para comprender la intención del poema. Ni su motivación ni su función coincide con la de los poetas de otras generaciones poéticas españolas, pero lo innegable es que Hierro anticipa modos que otros, más adelante, utilizan, aunque sea otra la manera de realizarlo; y, al tiempo, coincide con sus contemporáneos en la utilización de referencias de carácter cultural como modo de acentuar la relatividad de la propia palabra poética. Que estas sean las causas por las que en algún momento algunos rescataran a Hierro de la mal considerada poesía social o testimonial, no debe impedirnos observar la singularidad de su posición y la novedad de sus planteamientos en el panorama de la poesía española de su tiempo.

Notas

- [1] Reeditada por Júcar, Madrid, 1981.
- [2] "Introducción" a José Hierro, *Antología poética*, edición de Gonzalo Corona Marzol, Espasa Calpe, Madrid, 1993, p. 48.
- [3] *Cuanto sé de mí*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 329.
- [4] Véase, sobre todo, su *Épocas literarias y evolución*, Gredos, Madrid, 1981.
- [5] *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna* [1957 1ª ed., en inglés], Comares, Granada, 1996, p. 156.
- [6] *Cuanto sé de mí*, cit., p. 428.
- [7] *Agenda*, Prensa de la Ciudad, Madrid, 1991, p. 77.
- [8] *Cuaderno de Nueva York*, Hiperión, Madrid, 1998, p. 62.

