

INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

University
Microfilms
International

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

7923718

DE TORRE, EMILIO EDWARD
EL COMPROMISO EN LA POESIA DE JOSE HIERRO.
(SPANISH TEXT)

CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, PH.D., 1979

COPY, 1979 DE TORRE, EMILIO EDWARD
University
Microfilms
International 300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106

© 1979

EMILIO EDWARD DE TORRE

ALL RIGHTS RESERVED

EL COMPROMISO EN LA POESIA DE JOSE HIERRO

de

EMILIO E. DE TORRE

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1979

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

5/31/79
date

Ildefonso Manuel Gil
Chairman of Examining Committee

5/31/79
date

Martin Nozick
Executive Officer

Andrés Franco

Prof. Ildefonso-Manuel Gil

Prof. Martin Nozick

Prof. Andrés Franco
Supervisory Committee

The City University of New York

CONTENIDO

INTRODUCCION	1
I. <u>GARCILASO Y ESPADAÑA</u>	6
II. <u>PROEL</u> : LA PRIMERA EPOCA	28
III. <u>PROEL</u> : LA SEGUNDA EPOCA	57
IV. JOSE HIERRO: EL COMPROMISO POETICO	122
La poética en verso	171
V. JOSE HIERRO: LOS TEMAS	197
El momento vital	215
CONCLUSIONES	257
BIBLIOGRAFIA	265

INTRODUCCION

La brusca y repentina confrontación que experimenta el español de postguerra con la realidad que lo cerca, da expresión variada a la poesía. Algunos poetas persiguen una expresión ligada a la búsqueda de la belleza. Por lo general, éstos estaban en el campo de los vencedores, cuya poesía será una forma de evasión, un esteticismo clasicista. Otros intentarán expresar una angustia existencial o metafísica, cuyo resultado será la poesía social y gran parte de la poesía religiosa y de denuncia. El primer grupo está representado por la revista Garcilaso y el segundo por Espadaña.

Pero había otro grupo que se formó bajo el estandarte de otra revista poética: Proel de Santander. El grupo fue variado en su formación: incluía a vencedores y vencidos, igualmente; había poetas, críticos, pintores, ensayistas, filósofos, hombres de todas las artes. Individuos de diferentes conocimientos y gustos, pero todos aparentemente unidos por el mismo deseo. Buscaban fundir el arte y la ética para volver a formar al español, como hombre de espíritu y significado, integrado en su tiempo. No querían permitir que se hiciera del hombre un ser unidimensional. No se limitó la actitud proelista ni a un partido ni a otro; dieron su voz a lo que tenían en común con los

coetáneos—hombres del mismo momento histórico, con el mismo pasado y, probablemente, con el mismo futuro. Sin embargo, aunque dieron tanta importancia a lo que querían comunicar a los hombres de su tiempo, no se olvidaron del estilo de la comunicación. De los de Proel hemos escogido a José Hierro como el mejor exponente de esas actitudes poéticas e histórico-vitales que los reunieron a todos.

Rafael Alberti, en 1931, declaró que desde ese momento ponía su creación poética al servicio de la revolución; actitud parecida adoptaron otros poetas: Cernuda, Prados, García Lorca.¹ Sin embargo, nuestro estudio ha de partir de la postguerra y no de la posición adoptada anteriormente por los poetas citados, ni de la producción poética de los exiliados españoles. Situamos la obra de Hierro en el contexto de la poesía escrita en su tiempo por poetas residentes en la península.

Nuestro estudio empezará con una historia concisa de Garcilaso y Espadaña, que servirá de introducción y trasfondo a la época. A continuación desarrollaremos un análisis de los números de Proel aparecidos en sus dos épocas de publicación; tratando de establecer la ideología del grupo editor y los temas más centrales a la promoción. Después analizaremos la obra completa de José Hierro, objetivo principal de nuestro trabajo, atendiendo especialmente a su sentido testimonial, dentro del momento histórico.

Teniendo en cuenta la severidad de la censura durante esa época, veremos con cuánta sutileza y destreza

los de Proel pudieron expresar el compromiso que sentían respecto al hombre situado en el espacio peninsular y en el tiempo de la postguerra civil. La promoción proelista, en particular la poesía de Hierro, no fue un inconformismo de denuncia ni tampoco un compromiso puramente social, sino un compromiso humanístico-vital. Es decir, él y los demás proelistas no atacaron exclusivamente la injusticia política, ni la económica, ni la de clases sociales, como era común. Los proelistas mantuvieron al hombre, como persona e individuo, en el centro de su enfoque. Dieron testimonio de la persona en acción recíproca con su circunstancia, con su momento específico histórico-vital. Los proelistas no deshumanizan ni despersonifican al ser. Al contrario, ligan la poesía de postguerra a las más humanísticas y vitales tradiciones españolas.

En Hierro veremos cómo él se hace portavoz de lo que hay de común en los hombres de su tiempo. Este desdoblamiento del "yo" hacia el "nosotros" vale para resaltar la comunidad del hombre y llevarle desde la realidad interior hacia la realidad exterior, cuya existencia independiente se ha impuesto en ese momento de postguerra. La estrecha relación entre vida y creación en Hierro pondrá de relieve lo testimonial de su poesía, y la objetivación de ésta hará del hombre copartícipe de la obra. Veremos el empeño artístico que esa realidad impone a Hierro, tanto como los temas principales que él selecciona y sus modas expresivas. También indicaremos cómo este compromiso es

intencionado y continuo a través de toda la obra de José Hierro.

NOTAS

¹Johannes Lechner, "La Generación de 1927," en El compromiso en la poesía española del siglo XX, parte primera de la Generación de 1898 a 1939 (Pers Leiden: Universitaire Pers Leiden, 1968), págs. 64-79.

Max Aub, "La 'nueva' poesía," en Poesía española contemporánea (México: Ediciones Era, S.A., 1969), págs. 109-134.

CAPITULO I

1944, GARCILASO y ESPADANA

En los primeros años de la postguerra española nacen dos revistas que representarán dos formas distintas de entender la función de la poesía y del poeta:

Garcilaso (Madrid): fundada por Pedro de Lorenzo, Jesús Revuelta, Jesús Juan Garcés y José García Nieto y

Espadaña (León): fundada por Victoriano Crémer, Eugenio de Nora y el sacerdote Antonio G. de Lama.

Para entender el desarrollo de Garcilaso hay que partir de la revista Juventud, "Semanario de combate del S.E.U." Esta fue dirigida por Jesús Revuelta y en ella colaboraron también los otros componentes del grupo fundador de Garcilaso. En esa revista oficial, tuvieron la oportunidad de formar la base sobre la cual se edificaría la nueva revista. En efecto, en Juventud aparecen los primeros manifiestos del grupo. En el número del 22 de octubre de 1942 leemos un artículo de José García Nieto, "Manifiesto urgente a los poetas," donde se dice:

Sin ir contra esto ni contra aquello por sistema, para no dar entrada al tópico de la rebeldía que hemos detenido a golpe de servicio y obediencia, sin desviar actitudes y atender ocios de los que no disfrutamos porque el trabajo y la acción nos quemán en las entrañas.

Vislumbramos una poesía dedicada a la acción y al servicio del gobierno sin pretender ninguna rebeldía ni oposición. Faltar a la autoridad, entregarse a rebeldía y ocio, eran atributos románticos que se habían de rechazar por decadentes.

En otro número de la misma revista, 21 de enero de 1943, García Nieto dice que la seguridad y el coraje están enfrentados a lo decadente y teme que "nuestra poesía actual no responda 'todavía' a la época en que vivimos y a la esencia que por nosotros corre." Aparentemente, quiere ser hombre de acción, comprometido, y está deseoso de cambiar la poesía del día para poder, a través de ella, exaltar la España franquista.

Jesús Revuelta, por su parte, también afirma la necesidad de compromiso político para el grupo de Garcilaso. En El Español del 17 de abril de 1943 dice: "Como fidelidad a un tiempo decisivo y diferenciado, a unas vivencias sugerentes de posibilidades artísticas y a una misión nacional alineada exactamente entre el pasado y el futuro, pretendo destacar esta necesidad de lo político en nuestra literatura."

Sin embargo, Garcilaso no reflejará la voluntad de acción de García Nieto ni seguirá el camino tan determinadamente político que le designaba Revuelta. Pero sí rechazó lo "decadente," incluyendo en él todo cuanto significara angustia humana, y se dejó hundir en un optimismo estéril. En Garcilaso, a pesar de los manifiestos y edito-

riales que precedieron el nacimiento de la revista, se buscó una poesía formal, aséptica, estéticamente acogida a un excelente modelo: Garcilaso de la Vega.¹ La "Juventud Creadora," como fue bautizado el movimiento por García Nieto basándose en el título de la revista falangista Juventud, antecedente directo de Garcilaso, vino a representar la perfección retórica y tradicional no-comprometida. En un artículo de Charles David Ley titulado "Some Spanish Poets of Today," de enero de 1945, leemos: "The fault of many of these young poets is too great a preoccupation with form rather than with content, or more explicitly, with emotion. Góngora will probably always be a stumbling-block to Spanish poets."² Víctor García de la Concha al hablar de García Nieto dice: "Para éste, Garcilaso debía ser tan sólo el impávido modelo de serenidad y elegancia espiritual en medio de la turbulencia."³

No se echa en cara a Garcilaso el haber querido volver a una estética formal y moderada, sino el abuso que se hizo de ello. En una época de postguerra nacional y en plena guerra europea, los "garcilasistas" no se permiten abordar el sufrimiento y la ansiedad de la vida no afectiva; no se habla de bombardeos, represiones, incendios ni hambre.

Félix Grande al comentar el "Garcilasismo" escribe:

Pienso que con muchos sonetos de Quevedo, y también muchos de Garcilaso, se puede dialogar, se puede discutir. Pero no es difícil encontrar abundantes sonetos en aquella revista [Garcilaso] que a este respecto son completamente invulnerables, completamente impávidos.

De este tipo de soneto, carente de conflicto humano y con un alcance cordial muy gaseoso, hay en Garcilaso (revista) una verdadera invasión.⁴

Johannes Lechner, el hispanista holandés, hace la siguiente caracterización de Garcilaso en la parte segunda de su estudio, El compromiso en la poesía española del siglo XX:

Aunque, por supuesto, los criterios de publicación de la revista suponen una norma y una selección, se sabe que Garcilaso no se ha ocupado en tratar de evaluar mediante artículos críticos el desarrollo de la nueva poesía española dentro del país. La poesía que se publicó en sus 36 números es, en general, de tono arcádico, idílico.⁵

En 1947, Concha Zardoya escribe:

La revista Garcilaso parecía abrir—o continuar—un movimiento de tendencia neoclásica, neorrenacentista, seguidor del poeta toledano. ... Nieto ha abogado por la vuelta a la forma, a la belleza de la dicción; se ha inclinado al sosegado amor, a la contemplación deleitosa, a la delicada tersura Y, justamente a causa de una especie de 'dolce stil nuovo,' a pesar de lograr prodigios de delicadeza, los poetas garcilasistas han caído muchas veces en empalagosa pulcritud, en blanca escayola o en pura orfebrería, atentos sólo a lo externo.⁶

Zardoya parece ser uno de los primeros críticos en aplicar el término "neoclásico" a este estilo poético, pero no por creerlo emparentado con el neoclasicismo del siglo dieciocho, sino para subrayar su confesada relación con el clásico de nuestra literatura, Garcilaso de la Vega, y el nuevo (neo-) tratamiento que reciben las formas y temas de éste en esos años de la postguerra.⁷

Este "neoclasicismo" que comienza en las páginas de Garcilaso se extiende rápidamente en la obra de muchos jóvenes poetas de la época y aun se encuentra entre algunos

que se consideraban opuestos al garcilasismo. ¿Cuáles serían las razones del "neoclasicismo" deseado de este período, por lo menos en esos comienzos filosóficos que engendran los movimientos abanderados por Garcilaso y Espadaña? Como veremos, hubo diferencias no sólo entre las dos revistas, sino también dentro del grupo formador de Espadaña. Pero estas diferencias no impidieron la colaboración de los de un bando en la revista de los del otro. En realidad, los espadañistas que aparecieron entre las páginas de Garcilaso lo hicieron acercándose al tono de esta revista, mientras que los garcilasistas permanecieron fieles a su poética y no se hicieron menos idílicos ni más comprometidos al aparecer en Espadaña.

En una entrevista con Francisco Umbral para Poesía Española, José García Nieto dice: "En cuanto al grupo de Espadaña, revista 'antípoda' de la nuestra, no diremos que se pasó con armas y bagajes a Garcilaso, pero sus nombres más significativos: Nora, Crémer, Anglada, pronto fueron habituales entre nosotros."⁸ En la misma revista escribe Victoriano Crémer que, "... la verdad era que tanto en Espadaña como en Garcilaso publicaban todos los poetas en ejercicio ...,"⁹ afirmación que desmiente el examen de las listas de colaboradores. Más detallada es la información dada por Lechner cuando indica que:

Poetas conocidos más tarde por su compromiso colaboraron también en Garcilaso, siguiendo la tendencia general de la revista. Leopoldo de Luis publicó unos poemas romántico-mitológicos, Sonetos de Ulises y Calipso (núm. 15, de julio de 1944), y siete sonetos

más en otros dos números (2 en el núm. 17, de septiembre de 1944, y 5 en el núm. 20, de diciembre del mismo año), de puro corte garcilasista estos últimos. De Gloria Fuertes hay un "Poema amoroso, lleno de perfumes, rosales, luna, mar y arpas y dedos de ángeles (núm. 15, de julio de 1944); téngase en cuenta que los primeros poemas comprometidos de Leopoldo de Luis y de Gloria Fuertes datan de 1951 y 1962 respectivamente). José Hierro figura con "Noche final" (núm. 27, de julio de 1945) y "Oración primera" (núm. 28, de agosto de 1945), incorporados en su libro Tierra sin nosotros, de 1947; el último de los dos poemas alude a los caídos. De Eugenio de Nora hay una composición amorosa según el tipo de los demás poemas de la revista, titulada "Elegía de la belleza exterior" (núm. 34, de febrero de 1946), que forma parte del libro Amor prometido, de 1946.¹⁰

Según entendemos esta cita de Lechner, el único de los "comprometidos" que publicó algo en Garcilaso que fuera más allá del "garcilasismo" es José Hierro. Lechner hace bien en señalar que "Noche final" alude a los caídos, pero no menciona que también alude a los exiliados y que "Oración primera" representa un sentimiento parecido al de Dámaso Alonso en Hijos de la ira o al de José Luis Hidalgo en Los Muertos. En este poema, Hierro nos presenta al hombre rebelde contra la muerte y un final sin promesa de eternidad. Por consiguiente las dos obras de Hierro publicadas en Garcilaso son comprometidas y nada idílicas, separándole así del movimiento garcilasista. Otros poetas, no obstante, se permiten seguir la tendencia garcilasista-neoclásica antes de encontrar su voz comprometida o, a lo menos, a despecho de ella, aunque no estuvieran completamente de acuerdo con esa estética; tal es el caso de Eugenio de Nora, a quien estudiaremos más adelante al hablar de la revista Espadaña.

Por lo tanto, existirían entre ellos no sólo diferencias, sino también algún campo común, y éste se ha identificado por la crítica estudiosa de los años 1940-1943 como "neoclasicismo." Charles David Ley razona la existencia del neoclasicismo de esta época:

There were two main reasons for the excessively traditional nature of the poetry written in Spain in the years immediately after 1939. First, a war (and particularly a civil war) blunts people's sensibilities and makes them suspicious of anything which appears unconventional. Secondly, many young men of the new generation, whose first contact with the adult world had been the Civil War, were very well satisfied with the new Government's religious and social policy. If they were poets, they did not feel called upon to guide their readers at all on, say, theological, philosophical or social questions.¹¹

Son razones muy válidas hasta cierto punto, pero no toman en consideración que los manifiestos de la "Juventud creadora" anteriores al primer número de Garcilaso expresaban el deseo de fundar una revista que postularía una filosofía y un arte vitales. Aunque después cambiase la filosofía de Garcilaso, en sus comienzos el grupo fundador había sido políticamente militante, a la sombra del régimen.

Las razones que Ley propone como causas de la influencia del neoclasicismo dan a entender que todos los jóvenes poetas de la época fueron escapistas de las realidades de las guerras. Ley no se explica lo político que evidenciamos en los primeros manifiestos de Garcilaso. Y tampoco toda la poesía de la postguerra era neoclásica. Parece olvidarse la pugnacidad social de Espadaña. También

se olvida Ley, como muchos, de que hubo en los años anteriores a la guerra, un movimiento neorromántico, en el que la poesía española se esfuerza por comunicar un pensamiento, un concepto, un sentimiento, una experiencia. En el simposio que se dedicó a la Generación del 36, en la Universidad de Syracuse, E. Inman Fox comenta:

... we can detect a general framework which might be used to characterize the poetry of the group of 1936. With them the return to 'humanized' poetry in Spain becomes solidified. They are all love poets, but the paradoxical and antithetical conditions of the amorous experience only force a confrontation with the meaning of existence. The omnipresence of death, which they see as the ultimate meaning of life, runs throughout their poetry. It is the temporal condition of man, the fear of being lost and forgotten—'náufragos,' all of them, as they reiterate time and time again—that most characterizes their lyric expression.¹²

Es esto mismo lo que destacamos antes como algo que le faltaba a la poesía neoclásica de Garcilaso. Pero antes de 1936 se había producido la rehumanización de la poesía. Dámaso Alonso fue el primero en señalar este fenómeno, en 1932, con motivo de un comentario a Espadas como labios de Aleixandre:

Asistimos, pues, a un movimiento que podríamos calificar de 'neorromántico,' por lo que tiene de reacción contra la contención inmediatamente anterior, pero sin atribuir a tal palabra nada de precisión cualitativa ni cuantitativa.

Nadie podrá negar ahora 'humanidad' a la poesía nueva. Y admitida su profundidad humana, habrá que omitir la acusación de vacío y palabrería.¹³

José Luis Cano, en 1974 hace eco a Dámaso Alonso al comentar el libro de V. García de la Concha sobre la poesía española de posguerra, y agrega: "En 1930, en efecto, es

ya visible la derrota del purismo patrocinado por Juan Ramón Jiménez, y la aparición de corrientes poéticas más cálidas."¹⁴

Luis Jiménez Martos comenta al hablar de la Generación del 36¹⁵:

En algún momento me he referido al vitalismo transpirable en algunos de estos poetas, ese vitalismo que, no obstante ser consciente del hecho dramático que es la vida, la acepta y renuncia al grito (el grito, que es, precisamente, una de las características de la promoción posterior), a la desesperación romántica.¹⁶

Sucede que la poesía neorromántica anterior a la guerra era más bien intimista, no aparecía como representativa del hombre que sufre por razones vitales más allá del amor. No parece darse cuenta Jiménez Martos de que lo que permite a la poesía de postguerra lograr este vitalismo existencial es en efecto esa misma guerra durante la cual ha existido y sufrido el poeta como hombre y como poeta. A causa de la guerra, ha podido enfrentarse con su existencia y la del hombre en general para llegar a una tentativa filosófica de resignación o de compromiso, según su experiencia particular. Así pues, no es que la Generación del 36 renuncie al "grito" existencial sino que era el momento de preparación de la poesía para ese "grito." El mismo Jiménez Martos parece intuirlo al referirse al "Vitalismo transpirable en algunos de estos poetas," pero se le escapa el hilo y lo abandona ante su teoría de la renuncia.

La Generación del 36 rendía homenaje a Garcilaso, pero ya Rafael Alberti se había adelantado con dos poemas:

"Si Garcilaso volviera . . . ," núm. 35 de Marinero en tierra (1924), Obras Completas, (Madrid: Aguilar, 1972, 80) y "Elegía a Garcilaso" de Sermones y moradas (1929-30), Obras Completas, 407-408.

Los garcilasistas de postguerra no siguen al Garcilaso de Alberti ni al de los del 36, sino que crean un mundo aséptico, bucólico y arcádico, como venimos diciendo; en esto, pues, vemos que los poetas de preguerra que reconocieron a Garcilaso, conocidos más tarde como Generación del 36, no renunciaban a, ni rechazaban, la realidad. Mientras que los de la postguerra que reconocieron a Garcilaso, conocidos como garcilasistas, sí escapaban de la realidad y creaban un mundo que volvía a lo idealizado y no a lo vital.

Al hablar de la poesía que se publicaba en Garcilaso, Lechner dice:

Lo que en la mayoría de los casos, para no decir en todos, se echa en falta es tensión, dramatismo, o bien su polo opuesto: el sosiego y el equilibrio de las grandes creaciones, conseguidos como resultado de la constante lucha contra el caos. Se queda en una medianía que tiene mucho de rutina y que precisamente por ello no merece el epíteto de 'dorada.'¹⁷

Los garcilasistas de postguerra crean un mundo sentimental sin problemas vitales. Ese mundo aséptico es el que observa Lechner en su comentario, y es el mismo que separa a los garcilasistas de postguerra de los de la preguerra; éstos habían empezado de igual manera, pero evolucionan hacia una poesía más comprometida, mientras que aquéllos no evolucionan.

Fanny Rubio hace el siguiente comentario en un artículo sobre la poesía en el marco cultural de los primeros años de postguerra:

. . . en este horizonte de influencias, y como típico exponente de una cultura autárquica, encontramos la llamada 'generación de 1936,' . . . de los que Gerardo Diego, en su artículo ya citado "La última poesía española," decía: "aparecieron cobijados bajo la enseñanza de Garcilaso, a la que siguieron o acompañaron desde su arranque las del divino Herrera y el heráldico Quevedo," aludiendo a la trayectoria poética que habrían de recorrer partiendo de posiciones esteticistas hasta llegar a actitudes más realistas y críticas.¹⁸

Nos hemos servido de esta cita para mostrar que dos críticos de categoría, especialmente Diego que vivió la época y conoció de primera mano los movimientos poéticos, hacen hincapié en los dos momentos evolutivos de la Generación del 36.

Ahora bien, la mayor parte de los poetas de la Generación del 36 participaron activamente bajo un ideal u otro durante el conflicto bélico que estuvo a punto de destruirles. Muchos escribieron propaganda para su partido, y todos sufrieron como testigos de la destrucción y el sufrimiento que es el vitalismo negativo de una guerra. Por eso durante ella y después que hubo acabado, el sentimentalismo se vuelve en humanismo y angustia vital en algunos del '36, poetas que empezaron a escribir antes de la guerra pero que maduraron durante ella.

E. Inman Fox escribe:

The post-war garcilasista movement which dominated Spanish poetry from 1940 until 1943 was inspired, in the garcilasismo of the poetry of 1936, but neither the

poets of the earlier expression nor the spirit of their work participated in this inauthentic and escapist moment of the history of Spanish poetry. The poets of the review Garcilaso converted Garcilaso, the symbol of love and death of 1936, into the poet representative of Spanish imperialism resuscitated amidst Franco's regime's preoccupation with Gibraltar, Jamaica [sic], and other lost possessions.¹⁹

En esto, aunque haciendo la debida distinción entre los dos brotes del garcilasismo, coincide con Ley al explicar la causa de la existencia del neoclasicismo del grupo de post-guerra: el escapismo.

Víctor García de la Concha²⁰, al comentar la poesía publicada en esos años, destaca tres temas principales: Amor, religiosidad e imperio. Y se desconcierta al ver que los jóvenes poetas que han "vivido el asedio de Madrid," que están "entre las ruinas humeantes" donde está "cálida aún la sangre derramada," puedan publicar libros de poesía que no se enfrentan con la realidad tal y como era. Al preguntarse cómo pudo ser posible tal hecho, da con esta solución:

La respuesta más generalizada hasta ahora ha buscado la explicación en un propósito consciente de trascender en el olvido evasivo la pesadilla de la guerra. Con la publicación de tales libros se pretendería, según eso, establecer, por encima de la lucha, un puente de enlace con el pasado.²¹

José Luis Cano al comentar el libro de García de la Concha observa que el escapismo como explicación del neoclasicismo "parece ser la opinión del autor." y añade por su cuenta algo olvidado por la crítica: "Pero, por otra parte, teniendo en cuenta la censura férrea de entonces, era difícil que se tocara en sus páginas [Garcilaso] el

drama de la guerra civil y sus consecuencias, si no era en tono triunfalista. Juan Aparicio declaró al autor²² que Garcilaso fue una operación política que salió de su despacho oficial."²³

Vemos aquí una explicación más lógica de la existencia del neoclasicismo en el período 1940-43. Es difícil aceptar que toda una generación poética fuera escapista, pero sí es seguro que Garcilaso lo fue. Lechner, uno de los pocos críticos que hacen referencia a la censura, comenta:

Después de 1939, la censura cubre todo el terreno de la palabra impresa y hablada en público y es evidente que los que más han sufrido por esta situación han sido los escritores inconformistas. La literatura adquiere, además, una función que no es primariamente la suya, la de medio de comunicación escrita y de representación de la conciencia política de una parte de la nación.²⁴

Siendo tales las circunstancias y habiéndose fundado Garcilaso como operación política, ¿cómo se podía esperar que se publicara poesía comprometida en sus páginas? El único compromiso que tenía Garcilaso era el de ensalzar los sentimientos y la filosofía de los vencedores.

La revista de los sedicentes 'jóvenes creadores' se distingue, pues, por una postura escapista que refleja el mundo de los que ganaron la guerra. Su compromiso, por lo tanto, no es social, sino formal, para poder ser meramente elusivo de la auténtica realidad. Es decir, en Garcilaso se evade la confrontación con la realidad postbélica y se elige el equilibrado y pacífico mundo neoclásico.

García Nieto, el director, admitía a poetas de todas las tendencias, pero, juzgando por lo publicado sólo si seguían los indicios del bienestar público que pregonaba Garcilaso. La otra cara de la realidad no se revela hasta publicarse Espadaña.

Esta fue fundada por el sacerdote D. Antonio González de Lama, Eugenio García de Nora y Victoriano Crémer. Los tres eran leoneses y contertulios en la biblioteca Azcárate, de León al cargo de la cual estaba don Antonio G. de Lama.

La posición mantenida por Espadaña tuvo su antecedente en la revista Cisneros, que comenzó a publicarse en enero de 1943. Es entonces cuando los tres amigos empiezan la polémica con Garcilaso que hace posible la división de la poesía de postguerra en los dos campos. Fanny Rubio, en su libro, al hablar de Cisneros y Garcilaso observa:

Su saludo al primer número de Garcilaso, con exigencia y brío estudiantil, . . . fue éste:

"No se perciben las cualidades exigibles a cualquier grupo de jóvenes: afán de renovación y superación, apasionamiento, desdén hacia cualquier forma de virtuosismo artístico. Al contrario, justamente en eso—en virtuosismo—se quedan casi todos los sonetos que publica Garcilaso, y lo que no son sonetos, como, por ejemplo, las 'Décimas al amor' de la página central." 25

No cabe duda de que la filosofía poética del grupo fundador de Espadaña era por completo opuesta a la de Garcilaso. Se sobrentiende también lo que los espadañistas van a exigir de los de su grupo: "afán de renovación y superación, apasionamiento, desdén hacia cualquier forma de

virtuosismo artístico."

Lechner nos presenta así la actitud de España:

La postura de la redacción era de bastante amplitud de miras: quería acoger a los nuevos poetas y evitar que sólo determinado tipo de poemas pudieran publicarse en sus páginas. Crémer subraya el hecho de que la redacción se niegue a llevar ningún estandarte poético particular y que rechace cualquier etiqueta con que se la pudiera encasillar ("Tabla rasa," núm. 16).²⁶

España era el resultado de la estrecha colaboración de grupo, pero respetando la individualidad de sus componentes. Ahora bien, los tres directores comparten tres filosofías diferentes y a la vez parecen exigir de otros poetas que sigan los objetivos españaístas, es decir, la renovación y rehumanización de la poesía. En España se publican los primeros editoriales de postguerra pidiendo más humanidad en la poesía:

Al cumplir su primer año de vida, en la sección titulada "Tabla Rasa," los españaístas confiesan: "Nos consideramos necesarios para intentar dotar a la poesía de nuestro tiempo del tono humano que postulamos . . . Aspiramos—nos dijimos—a influir en la actual y futura poesía de España. Queremos encauzar la poesía en un sentido humano y profundo, y medir los poetas por la talla del hombre que llevan dentro."²⁷

Y, en "Poesía y vida" del núm. 19, se dice de España que es:

. . . país pobre, de recursos no utilizados aún, y única o principalmente del espíritu y del verbo podemos esperar hoy el vigor necesario para subsistir. . . . Para nosotros, habituados a mirar cara a cara lo que hay; a no eludir ni poner disfraz a nada, la Poesía es, entre otras cosas, con todas sus consecuencias, un modo de atestiguar y asegurar la existencia y persistencia de un pueblo silencioso. Y en modo alguno somos los epígonos, los decadentes de una civilización que agoniza. Nuestra voz es, quiere ser, el mensaje de la vida que llega. . . .

Lechner, comentando este texto, dice, "Apenas se puede formular más explícitamente la voluntad de testimoniar, y de hacer testimoniar, en un ambiente sumido en el silencio"²⁸

Espadaña quiso ser la revista de la poesía social y comprometida, liberal y menos convencional. Sin darse por completo a ningún "ismo" buscaba la renovación de la poesía. Según esto, esperaría el lector de la revista toda clase de experimentación poética, pero no a costa del tema—el cual sería político-social. García de la Concha en un artículo sobre Espadaña comenta:

. . . no . . . desprecian el plano estilístico formal: lo subordinan . . . a un objetivo más urgente de interés social-poético, la rehumanización. Pero en el editorial del número 38 se advierte el peligro de que, huyendo del idealismo de la poesía pura, se caiga en "la realidad bruta, desprovista de poesía. En verdad la realidad es indiferente, prosaica o poética, según el que la mire y la caute." De ella no se saca verdadera poesía cuando el poeta abdica de su rango de creador para limitarse a ser un reflejo fiel, espejo plano; la palabra pierde en ese caso la fuerza creadora de donde brota el relieve estético emocional y es, cuando más, mero documento periodístico de una situación real.²⁹

Espadaña buscaba lo que Garcilaso trataba de soslayar: expresar el destino del hombre. Aquí tendríamos el enlace con los del '36 que habían empezado la rehumanización de la poesía. Esta hubiera sido la verdadera lección que los poetas deberían haber aprendido del maestro Garcilaso; José F. Montesinos lo ha señalado: "La gran enseñanza que Garcilaso aprendió de Petrarca iba mucho más allá de los meros logros técnicos; el descubrimiento de la propia conciencia fue mucho más importante que el descubri-

miento del endecasílabo. . . ."30

Los editores de Espadaña negaban cualquier intención de tratar de influir en otros poetas, sin embargo atacaban a los garcilasistas y apoyaban la renovación poética con la misma exigencia que reprochaban en los editores de Garcilaso. Por ejemplo, en la introducción a la Antología parcial de la poesía española, 1936-1946 realizada por el equipo de la revista, se dice:

Esta antología es parcial, está hecha con espíritu partidista. . . . Espadaña fue siempre partidista y apasionada. . . . El punto de vista en que Espadaña se coloca está claro en toda su trayectoria. No abdicamos de él. Aunque en algún momento nos mostremos un poco transigentes. Porque los apasionados también pueden en algún caso ceder a la tentación de ser transigentes, sobre todo cuando, como aquí y ahora, lo exigen circunstancias de todos conocidas que no vamos a enumerar. Pero conste que la transigencia es mínima. Más queremos que se nos tache de exigentes que de frívolos.³¹

Espadaña nació como una oposición a Garcilaso, colocándose a la izquierda de la revista de García Nieto; pero fue revista comprometida en sus manifiestos editoriales más que en los poemas publicados en ella. Recuérdese que la revista no era representativa de un solo "grupo", sino que se admitían colaboraciones de poetas de distintas tendencias, incluso garcilasistas. Como consecuencia, el balance no mostraba que la voluntad de compromiso se cumpliera íntegramente. Lechner resume:

En cuanto al número de poemas comprometidos, no se puede decir que sea abundante. En los 48 números de la revista hemos encontrado 26 poemas que podrían clasificarse como tales. . . .

. . . la mayor parte fue escrita por sólo dos poetas: Crémer, que publicó 8, y Nora, a cuya pluma se deben 10. . . . Difícilmente se puede hablar, pues,

de Espadaña como de una revista en que participara una amplia muestra de poetas comprometidos con un número considerable de poemas. . . . hay que tener en cuenta que la colaboración en este terreno de sus representantes cuantitativamente más importantes es sólo parte de su producción total dentro de la revista: en el caso de Crémer, 8 sobre 32; en el de Nora, 10 sobre 32, también.³³

Hemos trazado, pues, una línea, desde la anteguerra hasta la postguerra, que nos demuestra la presencia de preocupaciones socio-vitales en la poesía.

Ni Garcilaso ni Góngora, propugnados como modelos de los neoclásicos de esa época, muestran la intensidad religiosa y vital que evidenciamos en Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, o en Victoriano Crémer, Blas de Otero, y otros de los jóvenes. Preocupaciones que son consecuencias tan naturales de una guerra civil, como el "escapismo" de los neoclásicos.

En cierto modo Garcilaso y Espadaña continuaban la dualidad que vislumbramos en la Generación de 1936; en cierto modo también, continuaban la escisión de la Guerra Civil en su postrera agonía, cuando ya era imposible identificarse con un ideal y lo necesario era obrar en conjunto para salvar al país y al hombre. Este sí que sería un ideal romántico. José Batlló en 1968 se refiere a esta división en la página 12 de su Antología de la nueva poesía española, al decir que los que nacieron después de 1935:

. . . Se vieron arrojados a un país en el que durante muchos años—aún hoy la situación no ha cambiado sensiblemente—lo decisivo era el lado en el que se había hecho la guerra. El primer rasgo común de los poetas que escriben verdaderamente una "nueva" poesía es la voluntad, imperiosa en el grado a que obliga el

temperamento y la circunstancia personal de cada uno, de superar esta división. Hay que tener presente que el lado en el que se estuvo no afectaba tan sólo a los combatientes, como hubiera sido hasta cierto punto lógico, sino que como una extraña enfermedad hereditaria se transmitía a todos sus descendientes.

Ildefonso-Manuel Gil en un simposio de 1968, dedicado a la Generación del 36 atestigua ese mismo problema diciendo que: "La historia de la literatura española contemporánea se está haciendo por sistemas de banderías en unos casos o de amistades personales en otros." Más adelante Gil explica desde su personal experiencia el humanismo de la Generación del 36 y el de la poesía comprometida de la postguerra, afirmando a la vez que sólo con un compromiso sincero y auténtico se podrá salvar España:

. . . no es de nuestro destino personal del que nos ocupamos, sino del destino de cada español. Cuando, por ejemplo, nuestra poesía se ahondó en memorias de la infancia, en exaltación de la vida familiar, apuntábamos a los únicos valores humanos que habían quedado en pie. En vez de aplicar la duda metódica, aplicábamos la fe metódica: creer y hacer creer en unos valores básicos sobre los que podría hacerse más tarde, paso a paso, la reconstrucción de un español no aniquilado por la vergüenza, ni descerebrado por la propaganda oficial.³⁴

Pero, estas interpretaciones no se publican hasta 1968; nada de esto se había visto en Garcilaso, y poco en Espadaña, a despecho de los deseos del grupo fundador. ¿Había una revista que representara al hombre en su lucha con la vida, con su existencia?

NOTAS

¹Charles David Ley, Spanish Poetry Since 1939 (Washington, D.C.: The Catholic Univ. Press, 1962), págs. 67-68.

²Charles David Ley, "Some Spanish Poets of Today," Bulletin of Spanish Studies núm. 85 (enero, 1945): pág. 72.

³Víctor García de la Concha, La poesía española de posguerra: teoría e historia de sus movimientos (Madrid: Editorial Prensa Española, 1973), pág. 208.

⁴Félix Grande, Apuntes sobre poesía española de posguerra (Madrid: Taurus, 1970), págs. 13-14.

⁵Johannes Lechner, El compromiso en la poesía española del siglo XX: parte segunda de 1939 a 1974 (Pers Leiden: Universitaire Pers Leiden, 1975), págs. 23-24.

⁶Concha Zardoya, "Panorama de la poesía española actual," Revista Hispánica Moderna núm. 3-4 (julio y octubre, 1947): pág. 267.

⁷Ley, Spanish Poetry Since 1939, pág. 52.

⁸Francisco Umbral, "Garcilaso, en diez preguntas a José García Nieto," Poesía Española núm. 140-141 (agosto-septiembre, 1964): pág. 18.

⁹Victoriano Crémer, "Nota para una biografía de Espadaña," Poesía Española núm. 140-141 (agosto-septiembre, 1964): pág. 17.

¹⁰Lechner, Compromiso: parte 2^a, págs. 28-29.

¹¹Ley, Spanish Poetry Since 1939, pág. 52.

¹²E. Inman Fox, "The Poetry of the Generation of 1936," en Spanish Writers of 1936, ed. Jaime Ferrán y Daniel P. Testa (London: Tamesis Books, Ltd., 1973), págs.

66-67.

¹³Dámaso Alonso, Poetas españoles contemporáneos (Madrid: Editorial Gredos, 1969), pág. 270.

¹⁴José Luis Cano, "Un libro sobre la poesía española de posguerra," Insula núm. 329 (marzo, 1974): pág. 9.

¹⁵Venimos empleando el nombre "Generación de 1936" por ser el utilizado por Luis Jiménez Martos y otros críticos de gran prestigio; aunque debemos indicar que uno de los que más propugnaron su existencia, la rechaza ahora: Ricardo Gullón. En el artículo, "La generación de 1936," recogido en La invención del 98 y otros ensayos (Madrid: Gredos, 1969), 162-177, Gullón precisa su concepto de esta "generación." Sin embargo en una entrevista hecha por Arturo del Villar de La Estafeta Literaria se cita:

—El nombre de Ricardo Gullón está vinculado al de la llamada generación del treinta y seis, formada en su mayor parte de poetas.

—El concepto de generación es anticuado; sólo se usa en España y tal vez en algún país africano. Si hay algo seguro es que no existe una generación del treinta y seis.

—Pues si existen unas antologías de la generación del treinta y seis.

—Porque no se cuenta con una crítica seria; ese concepto ya no lo utiliza nadie. Eramos un grupo de amigos, y resulta deplorable que la crítica española le aplique el nombre de generación.

[La Estafeta Literaria, núm. 641-642 (1-15 agosto 1978), 25.]

¹⁶Luis Jiménez Martos, La generación poética de 1936 (Barcelona: Plaza y Janés, S.A., 1972), pág. 40.

¹⁷Lechner, Compromiso: parte 2ª, págs. 25-26.

¹⁸Fanny Rubio, "La poesía española en el marco cultural de los primeros años de posguerra," Cuadernos Hispanoamericanos núm. 276 (junio, 1973), pág. 456.

¹⁹Inman Fox, "Generation of 1936," pág. 51. [El Tratado de Madrid de 1670 le cedió posesión legal de Jamaica a Inglaterra.]

²⁰G. de la Concha, Poesía española de posguerra, pág. 118.

- ²¹Ibid., pág. 119.
- ²²G. de la Concha cita una entrevista que le hizo a Juan Aparicio el 7 de septiembre de 1972, en Poesía española de posguerra, pág. 202.
- ²³Cano, "Libro sobre la poesía," pág. 9.
- ²⁴Lechner, Compromiso: parte 2^a, pág. 52.
- ²⁵Fanny Rubio, Las revistas poéticas españolas (1939-1975) (Madrid: Ediciones Turner, S.A., 1976), págs. 258-259.
- ²⁶Lechner, Compromiso: parte 2^a, pág. 52.
- ²⁷Víctor García de la Concha, "Espadaña (1944-1951): Biografía de una revista de poesía y crítica," Cuadernos Hispanoamericanos núm. 236 (agosto, 1969): pág. 384.
- ²⁸Lechner, Compromiso: parte 2^a, pág. 52.
- ²⁹G. de la Concha, "Espadaña: Biografía," pág. 385.
- ³⁰G. de la Concha, Poesía española de posguerra, pág. 187.
- ³¹Rubio, Revistas poéticas, pág. 268.
- ³²G. de la Concha, "Espadaña: Biografía," pág. 388.
- ³³Lechner, Compromiso: parte 2^a, pág. 37 y 46.
- ³⁴Ildefonso-Manuel Gil, "Sobre la Generación de 1936," en Symposium (N.Y.: Syracuse Univ., 1968), págs. 107 y 110.

CAPITULO II

PROEL: LA PRIMERA EPOCA

En Santander en abril de 1944 sale por vez primera la revista Proel. El Ateneo de Santander apoya a unos jóvenes poetas santanderinos que ya habían intentado fundar otras revistas literarias, pero sin éxito. Formaban este grupo: Carlos Salomón, Enrique Sordo, Carlos Nieto, Guillermo Ortiz, Luis Jesús Reina, Marino Sánchez, Marcelo Arroita Jáuregui, y Leopoldo Rodríguez Alcalde. Ellos tenían talento y decisión para lanzar la revista, pero les faltaban protección y capital para que no se hundiera en su primer viaje. Acudieron al Jefe Provincial del Movimiento, don Joaquín Reguera Sevilla, que era conocido de Enrique Sordo. No se sabe si por amistad con Sordo o porque vio el valor de la revista, desde el principio Joaquín Reguera adopta al grupo y Proel tiene el patrón ideal. La única condición que les impone es nombrar él mismo al director de la revista. Nombró a Pedro Gómez Cantolla, subjefe provincial del Movimiento. Lo increíble del caso es que jamás ejercieron estos señores la menor influencia sobre el grupo para hacer de la revista un órgano político o semi-político.

En un homenaje de Alerta a José Luis Hidalgo,

Reguera Sevilla escribe:

Un día hablando con él de su libro Los animales— que publicó Proel—, le dije que a alguien le había extrañado que colaborara en dicha revista un "liberal." Aunque, en verdad, era la cosa bastante lógica, pues mi idea al fundar Proel no era precisamente crear un instrumento político para hacer poéticamente felices a las gentes, en contra de su voluntad.¹

Aurelio García Cantalapiedra recoge en su libro Tiempo y vida de José Luis Hidalgo una entrevista que le hizo a Ricardo Gullón a finales de agosto de 1973. En ésta hablan de los esfuerzos hechos para sacar una edición de Los muertos de Hidalgo en la colección Proel, y dice el ilustre crítico:

Recuerdo perfectamente. Como recuerdo las gestiones que hicimos con Pedro Cantolla para tratar de conseguirlo, sin lograrlo. Por un lado, las circunstancias económicas de la revista y, por otro, las presiones que ya se ejercían entonces sobre su director y también sobre su mecenas, Reguera Sevilla, lo hicieron imposible. Estas presiones fueron muy fuertes. Como tú sabes, Proel había acogido a hombres de todas las tendencias ideológicas, y esto en cierto sector no gustaba. Sólo el entusiasmo de estas dos admirables personas pudo conseguir que Proel y su labor cultural llegaran a los límites que alcanzaron. Y es curioso, porque siendo, como eran los dos, miembros del partido gubernamental, se condujeron siempre al mismo tiempo, con una amplitud de criterio, con un liberalismo muy notable en su conducta, cosa que por otra parte no es infrecuente en este paradójico país.²

Desde el momento de concepción de Proel vemos que va a gozar de una existencia libre de influencias externas que vayan a hacer de ella otra revista como Espadaña o Garcilaso. Al contrario, desde sus comienzos Proel se dedica al arte y a través del arte al hombre.

En cuanto a su parecido con las otras revistas, Fanny Rubio nos indica que "coetánea de Espadaña—apareció

un mes antes que la revista leonesa—, tuvo, sin embargo, una especial característica: no estuvo vinculada a una línea definitiva poética"³

Con arreglo a esta falta de vinculación digamos, pues, que la 'poética' de Proel era no imponer una sola poética. En su primer número, Proel se abre con unas palabras de Reguera Sevilla, "Introducción a la poesía," donde se dice "¡Queden quietos los ánimos! Pues no se trata de dogmatizar en materia poética, sino de acceder al ruego de los autores de esta publicación." En el "Pórtico" que abre el número dos se lee que "... junto a nosotros tienen un remo los que traigan una mano firme y una voz sincera que cantar." El número cuatro recalca bajo el título "Nuestra voz repetida": "Ni tenemos un especial interés en esta ruta o la otra, con tal de que la elegida no sea coja o tuerta. Únicamente nos gloriamos de esta nuestra manquedad de jóvenes que saben cortar a tiempo por lo sano el miembro escandaloso, gangrenado de imitaciones constantes, inaccesible al torrente generoso de la sangre nueva." Y más adelante en el mismo número: "Proel quiere hacer constar su desnudez de escuela; antes bien, pide el claustro andante y navegante, la flor que, nacida en buen sembrado, será nuestra, si nueva."

Según José Manuel Pérez Carrera, esta libertad total también es defecto, ya que causa una falta de identidad, y al hablar del número primero comenta:

La revista, que constaba de doce páginas, se abría

con unas prosas de Joaquín Reguera Sevilla: 'Pues no se trata de dogmatizar en materia poética,' empieza diciendo. Efectivamente, si algo supuso Proel, fue el dar cabida en sus páginas a todos los gustos y a todas las formas; en una época en que las revistas poéticas exacerbaban sus posturas estéticas [y políticas], Proel empezó proclamando su ausencia de credos poéticos, su repulsa por las actitudes preconcebidas. Por eso la revista se hace más abierta, pero también más impersonal, con menos garra. Aceptan todo, pero no hacen suyo nada; su actitud no es positiva en este sentido, sino puramente receptiva.⁴

Pérez Carrera no ha visto que esta falta de identidad que sufre Proel en sus comienzos, algo que no experimentan otras revistas, es parte de la herencia que le viene del neorromanticismo. Es parte de la incertidumbre de que habla Dámaso Alonso al escribir en 1948 que la poesía de la postguerra era "una poesía apasionada con una temática sin límites, de identidad indecisa, pero humana."⁵

Pérez Carrera al observar "los balbuceos de unos poetas jóvenes que buscan, en el contacto con la poesía más nueva, encontrar su voz auténtica,"⁷ no se da cuenta de que en esa inicial búsqueda consiste la voz auténtica de estos jóvenes en ese momento. Para ellos, la poesía es comunicación de las experiencias del poeta en libre acción recíproca con su realidad. También es comunicación de la angustia del poeta al sentirse frustrado en sus acciones por Dios, la muerte, o el hombre. Proel empieza donde terminan Garcilaso y Espadaña, revistas que comenzaron con una poética que en cierto modo quedó abandonada. El español de 1944 se encuentra en un nuevo mundo—resultado de su guerra civil y de una guerra mundial aún no decidida. Pero

a la vez el hombre se siente extrañamente libre. Sabe que su actitud frente al mundo es asunto personal que sólo él debe decidir. Tanto Garcilaso como Espadaña habían experimentado con el escapismo:

Los 'garcilasistas,' que han sufrido el trauma de la guerra civil, adoptan una actitud 'aséptica' y sin compromisos, de espaldas a sus terribles experiencias 'épicas' ... El soneto se convierte en 'símbolo' de la reacción contra las libertades formales y temáticas del superrealismo. En estos primeros años de precaria paz (no hay que olvidar que otra guerra a escala gigantesca conmueve el mundo), la poesía española parece buscar en la forma precisa y ceñidora del soneto la contención y la serenidad necesarias después de la 'urgente gramática' de la poesía bélica.⁸

Los tres temas sobresalientes de la época: el amor, la religiosidad y la muerte, se unen a la realidad histórica del momento y rechazan el escapismo de las interpretaciones de Garcilaso y Góngora hechas por otras revistas. Para los poetas de Proel la realidad es: la patria— lo que queda, sus restos; la patria que ha de venir o hacerse; los hombres de esta patria, el papel del poeta mismo dentro de esta patria. Y siguiendo esto, como consecuencia matemática, el papel del hombre en la 'patria' mundial. José Luis Cano escribe al hablar de Vicente Aleixandre, que tuvo gran influencia en los proelistas:

El tema esencial de la poesía de nuestros días es el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica: el cántico del hombre situado, es decir, en cuanto localizado en un tiempo, que es irreversible, y en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas, que le son propios y que por lo tanto le definen. Uno de esos problemas, del que el poeta no puede sentirse ajeno, es el de la libertad y el destino de la patria.⁹

Tenemos aquí entonces las razones por las cuales

había tanta variedad de temas en los primeros números de Proel. El grupo iba separándose del escapismo de otras revistas e iba formulando su identidad, su propio ser.

Ahora bien, si no escogen a ninguno de los modelos poéticos de moda entonces, ¿a quién siguen? o ¿se puede decir que forman una poética nueva? No, los de Proel también buscan solución en lo clásico español y, conscientemente o no, siguen a Quevedo. Los cuatro temas principales (amor, religiosidad, muerte y la realidad histórica) se encuentran en Quevedo; también el tema de la patria. Como dice Juan Ruiz Peña al describir el gran amor que tenía Quevedo a España; "a Quevedo le dolía España."¹⁰

También hay en Quevedo una pasión y una vehemencia auténticas que les sirve de espejo y no sólo de modelo. Toda la fuerza del pensamiento de Quevedo se dirige al esfuerzo de humanizar la poesía, huye de lo puramente estético para llegar a una comprensión de su realidad histórica y de la 'realidad' del hombre. Citamos otra vez a Ruiz Peña:

La poesía quevedesca es nerviosa y aguda, cargada de audacia y ardor singulares. Nervio y pensamiento, al que sirve de envoltura corpórea. Nos arrastra la fuerza expresiva de la lírica de Quevedo. Pero este corcel de la fuerza tira del carro poético a la par que el alazán de la hondura. Fuerza y profundidad son dos pilares, pues, de la poética quevedesca. El tercero es la humanidad.¹¹

Esta breve cita es una descripción que puede aplicarse no sólo a Quevedo sino igualmente al grupo Proel.

Rechazando el purismo poético, la búsqueda de la belleza y una estética dirigida a la minoría selecta, la

nueva tendencia poética escoge el momento histórico real visto a través del poeta como individuo no aislado, sino en relación con sus coetáneos. El neorromanticismo pierde la insistencia en el "yo" y otorga importancia al "nosotros" como sujeto y complemento de la vida. La existencia se introduce de nuevo a España como tema; es un humanismo o existencialismo vital y recíproco. Carlos Bousoño nos indica que:

El nombre de todo ello es 'realismo,' pero realismo no de las cosas, sino del hombre situado temporal y espacialmente. Lo que preocupa es la existencia, el vivir y lo que rodea y se halla incluso en el vivir: La sociedad. De ahí que se asuman ideales y preocupaciones de signo colectivo, algunos de los cuales (religiosidad, poesía social y política) conocemos ya, y otros, como el moralismo que impregna toda la actual literatura, se hallan implícitos en aquéllos. Si la metafísica se ha convertido en ética dentro de las filosofías vigentes (puesto que la vida o la 'esencia' no se nos da hecha, sino que somos éticamente responsables de su confección desde la existencia o dato biográfico previo), no nos sorprende que la poesía se nutra en moralismo. Por eso el tono de esta poesía será, con rarísimas excepciones, grave (tal el que antes habían tenido Machado, Unamuno o Quevedo, en tantas cosas anticipadores y guías de la nueva actitud).¹²

Dejando el tema del existencialismo para más adelante, sigamos ahora subrayando lo quevedesco.

J. M. Aguirre escribe: "En 1950, con todas sus virtudes y sus defectos, la llamada poesía social ha triunfado: Quevedo (a quien muchos dedican composiciones o citan) ha sustituido a Góngora como emblema de 'escuela' poética."¹³ Y José Luis Cano habla de una generación del 50, sin hablar de Quevedo, pero mencionando algunas características de este nuevo movimiento que son obviamente

efectos de la influencia de Quevedo:

Una nueva generación, sin embargo—que ha sido llamada la generación del 50—entró pronto en liza y juntamente con algunos poetas de la generación anterior logró imponer un nuevo clima, más cálido y temporalista, en nuestra poesía de entonces. Aquellos poetas, siguiendo a Antonio Machado en su concepción temporalista de la poesía, y a Vicente Aleixandre en su lema 'poesía es comunicación,' se sintieron totalmente alejados del esteticismo y del purismo juanrramonianos, y afirmaron que el signo de nuestro tiempo es lo social, y que el poeta no debe ni puede sentirse ajeno a él. Y así como no le es posible desentenderse, en tanto que poeta, de sus propios deseos y penas, tampoco puede permanecer ajeno a los de su pueblo y su patria, de cuyo ámbito y raíces se nutre diariamente.¹⁴

En la cita de Cano vislumbramos la lenta desaparición de 'las generaciones' de la cual habla Bousoño en su Teoría de la expresión poética. Hay una confluencia de autores de diferentes edades y formaciones muy divergentes, pero que ahora se unen bajo el peso de la realidad del momento histórico. Como vemos, comparten el efecto de la realidad de la postguerra poetas no sólo como Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, sino también Jorge Guillén, Rafael Alberti, los poetas de la llamada "Generación del 36", José Luis Hidalgo, José Hierro, Vicente Gaos, etc.

Bousoño dice: "Todos ellos, los que hoy andan y aun sobrepasan ligeramente la cincuentena, los que rondan o exceden los cuarenta, los treinta, los veinticinco años, coincidirán en el realismo que hemos venido describiendo, sin adscripción a grupo cronológico alguno."¹⁵

Ya hemos aludido a este hecho al hablar del neorromanticismo que combatía al neoclasicismo de los '40, pero que había tenido sus principios en los años de la pre-

guerra. Confesamos, por lo tanto, la dificultad de ver como una sola generación a los que comparten la influencia de Quevedo. Sin embargo, creemos que el punto culminante de esta tendencia coincide con la fundación de Proel. En la cita de Aguirre, tanto como en la de Cano, se da la fecha de 1950. Pero Proel se anticipa por cinco años, con su número dedicado a Quevedo. Por lo tanto, vemos que la influencia quevediana sobre los poetas jóvenes es evidente ya en 1945. A propósito de ese número de Proel, Fanny Rubio señala claramente que, "El homenaje procuraba hacer de Quevedo lo que Garcilaso fue para la revista de la 'Juventud creadora' y Góngora para la generación del 27."¹⁶

Destacada, pues, la presencia quevedesca en los proelistas, examinemos más de cerca la revista en que van a empezar a madurar la poesía y la poética de José Hierro.

En julio de 1944, se reúnen en Santander tres amigos que iban a influir mucho en el rumbo de Proel. Los tres son: José Luis Hidalgo, Julio Maruri y José Hierro. Hidalgo y Hierro eran íntimos amigos desde hacía varios años, en constante relación mientras que hacía mucho tiempo que Maruri e Hidalgo no se veían. Sin embargo, al encontrarse de nuevo reanudan la amistad que habían compartido años atrás. Maruri recuerda así los primeros días de su reencuentro:

Es el verano de 1944. Estamos de vacaciones (los aliados avanzan hacia París). Nos vamos a encontrar de pronto en el Paseo de Pereda. Me acompaña Carlos Salomón [uno de los primeros proelistas]. A ti, José Hierro

Al día siguiente lees en mi casa una larga composición que titulas La llanura de los muertos.¹⁸ José Hierro, Mili de Castro y Luna de Agosto.¹⁹ Están presentes varios miembros del grupo Proel.²⁰

Desde ese momento los tres poetas citados empiezan a colaborar en la revista santanderina.

Los tres tienen mucho en común: a) la edad era casi la misma: Hidalgo nace en 1919, Maruri en 1920, Hierro en 1922; b) Santander: Hidalgo y Maruri, santanderinos de nacimiento; Hierro nació en Madrid, pero pasó su infancia, adolescencia y gran parte de su vida en Santander; c) los tres eran poetas y dedicados al arte y a su obra personal; a veces se llamaban la "quinta" del 42, aunque en realidad eran de diversas quintas, ya que habían nacido en distintos años. Hierro nos explica esta designación en el artículo "Fracaso" aparecido en Corcel, revista dirigida por un amigo común, el poeta Ricardo Blasco. En el artículo escrito con motivo de la muerte de José Luis Hidalgo, Hierro explica:

En las obras que tengo delante—presentes en mi memoria—he visto tu fracaso, el de todos nosotros, los que formamos la quinta del 42—como nos gustaba llamarla—: la generación que estuvo a punto de salvarse por la acción, durante la guerra, pero se quedó con su soledad y su alma desbordante de una amargura que su cuerpo no había experimentado.²¹

Ese nombre y su significado vienen a tener mucha importancia en la obra de nuestro poeta; efectivamente, Quinta del 42 será el título del libro de Hierro aparecido en 1952 y dedicado a Aurelio García Cantalapiedra, íntimo amigo del grupo y biógrafo de José Luis Hidalgo.

En el número cuatro de Proel, en la página 9, aparece Ciudades amenazadas, de Maruri; este poema inicia la actitud crítica frente al tema de la patria que se va a mantener en la obra de muchos de los jóvenes poetas. No, precisamente en Maruri, cuya obra posterior se distinguirá por una sencillez, ternura, inocencia de niño y delicadeza que no se anuncian en este poema. Al contrario, en él se ve un tono parecido al de Hijos de la ira de Dámaso Alonso. Hemos de hacer notar aquí que esa sensibilidad y sencillez son parte de la personalidad del hombre Maruri y no solamente de su obra; en 1950 ingresó en la Orden del Carmelo con el nombre de Fray Casto del Niño Jesús, permaneciendo en ella hasta 1974.

Todas las colaboraciones poéticas de los tres primeros números de Proel están más próximas a la escuela garcilasista. Pero ahora, los tres de la "quinta del 42" irán haciendo que la revista y sus lectores adopten una actitud de más compromiso con la realidad.

Al hablar de "Ciudades amenazadas," Pérez Carrera comenta: "¿Responde el poema a un estado pasajero del poeta o es un poco la influencia de lo que entonces estaba en el ambiente? No lo sabemos, pero lo que sí es claro es que este poema influyó mucho en la trayectoria de la revista."²²

En el siguiente número, en el quinto [y no en el de "Ciudades amenazadas," como dice Víctor García de la Concha en su libro] colabora por primera vez en Proel José Luis

Hidalgo.

Este joven es a veces citado como cabeza de la generación poética de Santander; no sólo por haber sido el animador principal del grupo, sino también por haberse mostrado ya como un poeta de obra lograda y quizás por la resonancia que en el mundo literario tuvo su temprana muerte.

Hidalgo, aun habiendo muerto tan joven sin poder realizar las promesas que vemos tan evidentes entre los frutos de su poesía, nos muestra en su breve obra la mayoría de los temas que sus compañeros van a cantar tan frecuentemente. Estos temas: el hombre, el mundo, Dios, la muerte y la vida después de ella, son eternos en la poesía y especialmente en la poesía española. Pero, recordemos que, como ya vimos, en esos años existían a la vez una evasión de la realidad y un enlace con el neorromanticismo sentimental del 36. No sólo habrá un renacimiento para algunos de estos temas, sino también una diferencia de enfoque.

En José Luis Hidalgo veremos todo a través de la vista del poeta. Es una interpretación íntima y sumamente personal, pero yendo hacia la experiencia o significación universal. Tenemos en él la transición desde el "yo" romántico hacia el "nosotros" colectivo, social. A través del poeta vemos, en un razonamiento particular y propio, una circunstancia o una experiencia común. En su obra frecuentemente hay alusiones a la colectividad: o se dirige a

los lectores en términos de pluralidad, o se refiere a la pluralidad de las víctimas de algún acontecimiento. Toda la obra expresa temas vitales, existenciales: representa al hombre cuyo compromiso es ser.

La sinceridad y las preocupaciones que se ven en la obra de José Luis Hidalgo van a ser la influencia mayor en Proel, desde que se une él a la revista; representa la faceta comprometida de los poetas de postguerra, que jamás compartieron el escapismo de Garcilaso o el eclecticismo tan perdurable de Espadaña.

Hidalgo creía que era más válido y más sincero enfrentarse con la realidad. Antonio Sánchez Romeralo escribe:

Hidalgo es, ante todo, un hombre de su tiempo. Su tiempo fue—lo es todavía el nuestro—el tiempo de dos guerras y dos post-guerras: la guerra y la post-guerra españolas, y la guerra y la post-guerra mundiales.

Por vivir en su tiempo aprendió Hidalgo a asociar la vida con las ideas de dolor, muerte y sangre. En su poesía, las tres van siempre juntas. Los muertos de Hidalgo sufren y sangran como muertos de un campo de batalla.

Desde que comenzó a escribir aspiró siempre, y cada vez más hondamente conforme transcurrían los años, a que su voz fuese expresión auténtica del espíritu de su tiempo.²³

En carta a José Hierro, escrita en 1939, Hidalgo le declara la poética que seguirá hasta su muerte: "Valbuena [es decir, Valbuena Prat] cree, con nosotros, que la poesía, después de la guerra, debe tender a una mayor humanización, pero él le da una dirección religiosa. En lo demás, completamente de acuerdo."²⁴

Esta importancia que el autor de Los muertos concede a lo humano se ve reforzada en el papel menor que concede a lo puramente estético, cuando escribe a Ricardo Blasco, el 9 de abril de 1944. Nótese que es sólo un año antes de unirse a Proel, y su poética ya se ha concretado. Veamos los reparos que Hidalgo hace a Corcel:

... suprimiría por completo las firmas de los 'consagrados,' anunciaría en el primer número que no se publicaría nunca ni una décima ni un soneto aunque fuesen una maravilla. Seleccionaría entre las colaboraciones, no las mejores, sino las más personales, directas o nuevas, aunque tuviesen muchos defectos. Unas páginas de crítica de libros a fondo y tajante, mejor la de un libro solo que de varios, con tal que se le vapulee y sacuda hasta sacar de él lo bueno y lo malo. Pegarle a Vivanco, a Ridruejo, Rosales, y, si él estuviera aquí y no se prestase esto a un equívoco, al mismísimo Juan Ramón a quien tanto amamos. No sé qué te parecerá esto, pero yo lo veo así: arbitrario, parcial (parcialísimo) y limitado. Por nada del mundo ecléctico. Desde luego, como tú dices, sin manifiesto. Eso se deja para Gasset, que todavía piensa en ser 'el Marinetti valensiá.'²⁵

Y en otra carta al mismo Blasco, escrita una semana más tarde, insiste Hidalgo:

Sé perfectamente lo que has pensado de lo que te dije. Ni estoy por ninguna clase de 'ismos' (¡qué lejos todo eso!) ni por las cosas mal hechas. Lo bueno es siempre lo bueno, y lo torpe y desaliñado siempre es un defecto. Pero lo que no puede ser es tener cincuenta años a los veinticuatro. Lo que no puede ser es que sigamos bailando las mismas aguas siempre y nos descubramos ante los 'prestigios' sin atrevernos a mirarlos de frente y decirles muchas cosas que hay que decirles. No quiero citarte nombres pero son muchos los que tengo en la cabeza.... Todo esto no es ser iconoclasta, ni 'mexicano,' ni adolescente. Es plantear el problema que han planteado siempre todas las generaciones artísticas o literarias vivas.²⁶

Sin embargo, al tener Hidalgo la oportunidad de formar parte de la directiva de una revista, considera que

la poesía es más importante que un cambio brusco hacia lo nuevo; total renovación y no revolución es lo importante. Por eso aquellas "excomuniones" no se mantendrán en las páginas de Proel.

De todos modos, aquí tenemos por boca de José Luis Hidalgo, quien es considerado como animador principal de Proel, la ideología literaria de la revista y la poética promotora del grupo. Es éste el sentimiento expresado en los primeros números de Proel y no entendidos por Pérez Carrera como dijimos anteriormente. José Luis Hidalgo y los demás del grupo Proel se reunieron, bajo el común estandarte de la renovación artística, para un enfrentamiento con el momento histórico, a través de una rehumanización del hombre.

Precisemos aquí que si en esa primera época de Proel es José Luis Hidalgo quien anima al grupo, José Hierro predomina en la segunda, a partir del fallecimiento de su amigo. En 1944 la influencia de Hierro se limita a apoyar a José Luis Hidalgo y al grupo. Pasó el verano de ese año en Santander, residiendo luego en Valencia y Madrid. Desde estas ciudades sigue Hierro sus relaciones con Proel, pero no con el brío y la eficacia que tendrán de 1947 en adelante. Claro que sus relaciones con Hidalgo siempre fueron entrañables, de gran afecto recíproco y sin interrupción alguna. Cuando no se veían en Valencia, Madrid o Santander, se escribían, se mandaban recuerdos y recados por mediación de algún amigo, o se visitaba a la familia

del otro. Por lo tanto, siempre estaba uno consciente del desarrollo poético del otro, y Hierro, aunque lejos de Santander, se mantenía en relación con el grupo.

Sigamos ahora resumiendo la historia de Proel. La revista había nacido dedicada a la poesía, pero según lo que vimos en las cartas de José Luis Hidalgo a Ricardo Blasco, aquél aspiraba a la existencia de una revista de campo más amplio. Sus consejos a Blasco pretendían hacer de Corcel una revista de poesía, prosa y crítica. No le fue posible cambiar Corcel, revista en la que colaboró mucho, pero sí pudo participar activamente en el cambio de rumbo de Proel. Efectivamente, al unirse Hidalgo a la revista santanderina, ésta empieza la crítica de libros. En el número V-VI, donde aparece por primera vez un poema de José Luis Hidalgo, se inicia la sección "Nuestra opinión," encomendada a Enrique Sordo, quien publica la crítica de Raíz, primer libro de José Luis Hidalgo. En el texto de Sordo, percibimos una significativa coincidencia con la ideología del poeta criticado y con la poética del grupo:

Esta ansia nuestra de hoy, de siempre tal vez, con que buscamos el desvelar a la tierra su tremendo secreto, el descubrir una sinceridad inmóvil y absoluta bajo la soterraña vena oculta, el desentrañar todos los silencios y todas las penumbras, palpita en todo ese clamoroso impulso creador que produjo Raíz, de José Luis Hidalgo.²⁷

Esa identificación existente entre los poetas de Proel, resalta precisamente en los reparos que, entre claros elogios, se hacen a la poesía de Hidalgo:

De este cúmulo de estilos y épocas que integran el firme conjunto de Raíz, quizás lo más vacilante y menos pleno sean esos ensayos de poesía un tanto retórica, décimas y sonetos, más circunstanciales, más mediatizados por tiempo y espacio, un poco 'borradores silvestres,' otro poco ingenuidades estéticas, primera etapa de la teoría de avances en su marcha creadora.²⁸

Recuérdese que esto mismo es lo que Hidalgo criticaba en la obra de otros y lo que él dice querer excluir de la poesía.

Igualmente, en el número V-VI de la primera época, se dedica mayor atención a la literatura extranjera, con una sección titulada "Antología." De los tres nombres que aparecen como autores de esta sección dos: A. Fernández-Arce y Ramón Villalobos, son seudónimos de Leopoldo Rodríguez Alcalde, quien bajo los dos nombres amplió el campo de la poesía en lengua castellana que se presentaba en Proel con unas espléndidas traducciones; el "tercer" autor de la sección es R. J. Blasco.

La sección "Nuestra opinión" se suspende, sin explicar su desaparición, pero "Antología" sigue durante ocho números, hasta el XV-XVI, junio-julio-agosto de 1945. En "Antología" se presenta poesía de distintas lenguas, tanto contemporánea como antigua, gran parte de la cual aparecía por primera vez en castellano. Para extender el conocimiento de sus lectores, Proel publica:

- Núm. V-VI: "Antología I" - "Poesía china," Antonio Fernández-Arce.
- Núm. VII-VIII: "Antología II" - "Poesía francesa contemporánea," A. Fernández-Arce.
- Núm. IX: "Antología III" - "Poesía arabe," A. Fernán-

dez-Arce.

- Núm. X: "Antología IV" - "Rainer María Rilke," A. Fernández-Arce.
- Núm. XI-XIII: "Antología V" - "Poesía Hindú," A. Fernández-Arce.
- Núm. XIII: "Antología VI" - "Lanza del Vasto: 'La cifra de las cosas,'" Ricardo Juan Blasco.
- Núm. XIV: "Antología VII" - "Giuseppe Ungaretti," Ramón Villalobos.
- Núm. XV-XVI: "Antología VIII" - "Archibald Mc. Leish" [sic], Ramón Villalobos.

En este número se pone fin a la sección "Antología," pero seguirán publicándose traducciones, sea de prosa, sea de verso, hasta el último número de la revista.

La crítica que se había suspendido con el número V-VI se reanuda en el número XIII, de abril de 1945. Las intenciones críticas de José Luis Hidalgo no habían desaparecido durante los intervalos, pero Proel necesitaba la ayuda de otro animador para lograr la importancia que Hidalgo deseaba concederles: en ese número de Proel, se incorpora a su equipo de colaboradores Ricardo Gullón.

Aurelio García Cantalapiedra recuerda ese día en que los proelistas conocieron a Gullón por primera vez. Tras enumerar a varios amigos que se reunían en tertulia literaria, escribe:

Y también, y sobre todo, Ricardo Gullón. Marcelo Arroita, al hablar de esta época dice: "Allí conocí la autoridad crítica de Ricardo Gullón y su iniciación a lecturas para siempre ligadas a mi existencia," frase que todos los amigos podemos suscribir; el ascendiente que tenía sobre el grupo era incuestionable y todos aprendimos mucho a su lado. De entonces son nuestras lecturas de libros que Gullón nos iba citando

Cada uno y su libro tenían un oportuno comentario en el verbo crítico que teníamos la suerte de tener a nuestro lado, por lo menos una vez por semana. Aparte de su personalidad, Gullón era para nosotros el colaborador de Revista de Occidente en los años anteriores a la guerra civil; el fundador de la revista Literatura con Ildefonso-Manuel Gil, en 1934, y el animador de empresas literarias durante los treinta y tantos. Esto creaba en todos un clima de respeto y admiración que siempre se preocupó de borrar con gran tacto, consiguiendo que no nos sintiéramos incómodos junto a él²⁹

García Cantalapiedra sigue entonces hablando de la gran amistad que existía entre Gullón e Hidalgo, almas afines en cuanto a lecturas, gustos y proyectos para Proel.

Ricardo Gullón aparece en el número XIII, como ya dijimos, con un trabajo titulado "La juventud de Rosamond Lehmann," el cual formaría parte de su libro Novelistas ingleses contemporáneos. En el número XIV aparece una sección llamada "Notas," donde Gullón dedica una crítica inteligente a "Carmen Conde: Ansia de la gracia." Esto va seguido de un "Itinerario de Revistas," en donde Gullón comenta lo mejor de lo aparecido en los últimos números de las revistas principales, o llama la atención de sus lectores sobre la aparición de alguna nueva revista. Para el número XV-XVI "papá" Gullón, como le llamaban cariñosamente los proelistas, se dedica sólo al "Itinerario de Revistas," cediéndole la sección crítica de "Notas" a "Dámaso Alonso. (De la Real Academia Española)."³⁰ Este publica un estudio titulado "Pasión de Carmen Conde."

En este número también inicia su colaboración José Hierro con unos poemas que pasarán a Tierra sin nosotros,

libro publicado en 1947.

Ese número XIII significó mucho en la vida de Proel. No sólo fue el número en que Gullón e Hidalgo colaboran en el mejor desarrollo de la revista, sino que a la vez ésta cumplía un año de vida, conmemorado—y ratificado—del siguiente modo:

Con este número celebra Proel el primer año de su vida. Como el primer día, unas palabras del fundador nos alientan en la tarea. Nosotros no vinimos ni a romper moldes ni a formar modas ... Como en el primer día, nuestras páginas están abiertas a los poetas que tienen algo que decir, a los que sienten la apremiante llamada en su garganta de una voz que unir a la potente voz poética de España. Nosotros que no vinimos a crear grupo ni a servir a unos pocos en su afán de cacareo, estamos donde estuvimos y a nuestro lado caben todos los que se entregaron al entrañable quehacer de la poesía.

Durante un año de vida la orientación de Proel no ha cambiado, más bien ha ido consolidándose. La revista ha ido creciendo en popularidad y en calidad. A ella se han unido muchos autores de renombre. Esparcidas por las páginas de Proel aparecen colaboraciones de Carmen Conde, Gerardo Diego, Carlos Bousoño, Dámaso Alonso, Marcelo Arroita-Jáuregui y José Luis Cano, entre otros. Según José Manuel Pérez Carrera en su trabajo sobre Proel, la revista adquiere tal fama que "el número quince [mayo, 1945] publica el primer poema de Juan Ramón Jiménez en España después de nuestra guerra civil...."³¹ Esa afirmación es errónea, ya que otras revistas habían publicado poemas de Juan Ramón, por ejemplo: Garcilaso, núm. 10 (febrero de 1944), se inicia con "Canto" de Juan Ramón, y se anticipa

a Proel por poco más de un año. No obstante, en el número quince de Proel aparece "Mediodía" de Juan Ramón Jiménez, quien, según Ricardo Gullón, era muy aficionado al grupo santanderino:

... Juan Ramón, gran catador de poesía, tenía en primer lugar, en sus devociones de aquella época, a los del grupo Proel. De este grupo distinguía en su predilección a Hidalgo y a Pepe Hierro. De este último llegó a ser gran etusiasta a medida que aparecían sus libros. Juan Ramón vió en la revista Proel la autenticidad poética y comprendió perfectamente que estaba hecha por hombres que, como él, sentían la poesía como un modo de vida.³²

Este hecho en sí es suficiente para sellar la fama de Proel, pero, con todo, la revista santanderina seguía su desarrollo apasionado, atrayéndose colaboradores y lectores de todo el país. El punto culminante de la gradual perfección de la revista durante su primera época es el número XVIII, Homenaje a Quevedo (septiembre de 1945), al cual ya hemos aludido antes.

Este número nace debido al esfuerzo y a la labor de Ricardo Gullón y José Luis Hidalgo, quienes, como ya dijimos, llevaban el timón de Proel desde el número trece. En la antes citada entrevista de Aurelio García Cantalapiedra a Ricardo Gullón aparecen la siguiente pregunta y su respuesta:

—En la entrevista que te hizo Antonio Núñez para Insula, publicada en el número que te dedicó esta revista, dice que tu intervención en Proel fue mínima. Yo creo que esto no es totalmente justo; sinceramente me parece que fuiste una pieza importante.

—No; realmente la revista la hicieron ellos; yo quizá pusiera mi experiencia. José Luis y yo intervinimos un poco más a fondo en el homenaje a Quevedo y

en el cambio hacia la segunda época de Proel....³³

La modestia prohíbe a Gullón hablar del papel que hizo en cuanto al desarrollo de Proel. Pérez Carrera comenta la importancia de Gullón en la vida de Proel, diciendo que su aportación "a la revista fue la de un magisterio continuado y querido; además consiguió acercar a la revista a otras figuras de gran importancia: Carmen Conde, Bousoño y Victoriano Crémer."³⁴

Con la dirección de Gullón e Hidalgo, pues, la revista alcanza fama y prestigio y el grupo se decide a alzar el estandarte que venían buscando como guía desde hacía varios años. Citamos de nuevo a Pérez Carrera:

La buena marcha de la publicación había animado a elevar el tono de conjunto y proceder a una reestructuración. Así, con la llegada del otoño, apareció el número dieciocho y último de la primera época. Era un grueso volumen de setenta páginas en homenaje a Quevedo en su cuarto [sic]³⁵ centenario. El ascendente montañés del poeta barroco les daba buena ocasión para intentar una rehabilitación del poeta un poco oscurecido por su gran oponente Góngora.³⁶

No sólo es éste un número-homenaje a Quevedo, sino que también es la expresión pública y precisa de la poética y la ética que el grupo Proel venía desarrollando desde sus primeras manifestaciones.

Para expresar esta poética tal como aparecía en su momento y no desde un punto de vista tan alejado como el actual, quisiéramos citar las palabras de Ricardo Gullón que aparecen en ese número homenaje. Diremos antes, que Gullón, con este número, viene a ser el faro del grupo y de la revista; es él quien establece el formato que se va a

seguir:

Ricardo Gullón era partidario de ampliar el contenido de la revista, introduciendo nuevas secciones y firmas famosas. La revista cambiaría su carácter esencialmente poético por otro cultural El número dedicado a Quevedo fue un poco la piedra de toque; al confirmarse la posibilidad de colaboraciones ajenas y la venta fácil de los ejemplares, la tesis de Gullón prevaleció sobre las demás.³⁷

Subrayada la importancia de Gullón, podemos considerarlo portavoz del grupo. Por lo tanto, al leer lo siguiente, leemos no sólo el pensamiento de Gullón sino el de todos los de Proel.

Ahora, en el 1945, conmemorativo y festival, conviene señalar cómo de estos dos o tres Quevedos posibles hay uno menos gastado por la usura de los siglos, uno que nos atrae y otro que nos repele: un corazón dolorido con quien simpatizamos, a quien compadecemos y creemos comprender; el político hábil, teórico de gran porte y valiente en la elección [sic] de sus proyectos, y también un sujeto agrio y destemplado deseoso de propinar a los lectores cierta dosis de personalísimo tósigo. El temple de alma de que en la adversidad dió muestras, su fidelidad para con el caído 'grande Osuna,' su osado—¿temerario o ciego o falta de cálculo o en verdad patriótico?—ataque al Conde Duque, nos reconcilian en definitiva con él. En la alta cumbre del Parnaso hispánico, entre grandes sombras, vaga renqueante la del autor de La hora de todos; no es una figura arrogante, ciertamente, pero si escrutamos su rostro con atención, veremos en él, bajo la máscara de amarga ironía que lo encubre, una desesperada melancolía, un dolor permanente, algo sutil e indefinible que al humanizarlo nos permite entender—y este entendimiento es un principio de amor—el alcance del drama vivido y padecido en sus días por esta extraordinaria y matizada silueta de intelectual.³⁸

No puede ser más explícita la aceptación de la conveniencia de ver a Quevedo como ejemplo ético y poético. Y esto, cinco años antes de la fecha que le dan los críticos.

En ese número de Proel aparecen prestigiosos escritores de la España de 1945, mayores y jóvenes: Azorín,

Eugenio D'Ors, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, José María Pemán, Manuel Machado, Concha Espina, Camilo José Cela, José García Nieto, J. L. Hidalgo, y otros más (entre ellos el hispanista inglés, Charles David Ley).

La novelista santanderina Concha Espina colabora con un escrito muy de circunstancias. He aquí lo que para ella significa ser proelista:

Proeles somos, en el mar de las tinieblas, que es la Vida.

Hemos nacido en la orilla 'trepadora' del Cantábrico entre espumas bravías, solares y paveses fundadores de la mejor España, y sabemos algún secreto de la simbólica navegación que pudiera ignorar un tranquilo proel de la llanura, navegante de cara a cara a la teoría de un horizonte serio y apacible, endiosado por la rectitud de la gleba maternal.

Aquí, en esta castellanía marinera, bajo el zumbido de las olas y el alero de las cumbres, cada viajero del mundo se siente un poco arráez; percibe cómo los cuatro vientos cardinales empujan su navío espiritual hacia las más altivas costas del pensamiento, y se expone a naufragar por abundancia de peligros sentimentales y con mayor pesadumbre que otros nautas del planeta.

[pág. 25]

Con esta larga imagen marítima Concha Espina pudo poner de relieve la intensidad vital del proelista, su relación para con el prójimo, la importancia de lo sentimental y lo histórico.

Marcel Arroita-Jáuregui destaca el valor de actualidad de Quevedo y subraya el profundo sentimiento que se encuentra en sus versos, faceta importantísima para los proelistas. Lo hace no en un trabajo crítico sino en un poema largo, "A don Francisco de Quevedo, con el recuerdo aún de su muerte", del que sólo citaremos las dos últimas

estrofas:

Ya no nos recordamos de que eres
polvo tan sólo, porque en la memoria
tanto amor esparciste, verso a verso,
que sabemos que lates y que vives.

Eres polvo en el polvo, pero suena
tu voz enamorada en nuestra sangre.
Tú eres vida que late; no eres muerte.
Tú eres pasión y verbo renacidos.

[pág. 41]

Ricardo Juan Blasco, en su artículo titulado "Escrito de encargo" afirma aspirar a la fuerza y vigor de la poesía de Quevedo como ejemplo de comunicación iluminadora; así que desea conocer al autor de Los sueños como hombre creador y dentro del marco de su sociedad y circunstancia:

Soy un pobre poeta ignorante, que sólo sabe hacer versos, y que no posee ciencia ninguna. Pero si alguna sabiduría me gustaría tener, es aquella que no puede aprenderse en ningún aula, sino corriendo por estos valles del hombre, consumiéndose en ellos: la ciencia de la vida, esa que dió a Quevedo el impar fuego de su verso, la tremante sangre de su persona, el airado verbo de su rebeldía, ¡ah, su rebeldía ...!

Tenemos otra vez la apelación a la intensidad vital, y a esa rebeldía de Quevedo nacida del compromiso respecto a su ética particular; la misma rebeldía y el mismo compromiso que hicieron de él un hombre en acción recíproca con su época.

En tanto que el número XVIII les sirve de plataforma a los proelistas para presentarse unidos bajo el estandarte de Quevedo en una época en que todavía no estaba de moda, también sirve para presentarles a los lectores de Proel la primera colaboración de Vicente Aleixandre en la

revista, el poema "Bajo la luz primera," dedicado a don Francisco de Quevedo e identificado como inédito de Sombra del Paraíso. Es el que figura en las Obras completas dentro del libro Nacimiento último, bajo la sección "Cinco poemas paradisiacos."³⁹ La dedicatoria a Quevedo no significaba que el poema hubiera tenido su origen en él, sino que sólo buscaba justificar su inclusión en un número exclusivamente dedicado a Quevedo; en las Obras completas ese poema está dedicado a Leopoldo de Luis.

De la influencia de Vicente Aleixandre sobre el grupo Proel se hablará después; por ahora se ha de ver que en esa época, en esa revista, Aleixandre se hace parte del grupo al compartir sus sentimientos.

Con el número XVIII, "Homenaje a Quevedo," (setiembre, 1945), termina la primera época de Proel, y tendremos que esperar más de medio año hasta la salida del primer número de la segunda época.

NOTAS

¹Joaquín Reguera Sevilla, "Señor, creemos en la comunidad de los poetas," Alerta, (Santander, 3 II 67): recogido en Aurelio García Cantalapiedra, Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo. (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1971), págs. 335-336.

²Aurelio García Cantalapiedra, Tiempo y vida de José Luis Hidalgo (Madrid: Taurus, 1975), págs. 170-171.

³Fanny Rubio, Las revistas poéticas españolas (1939-1975) (Madrid: Ediciones Turner, 1976), pág. 233.

⁴José Manuel Pérez Carrera, "Historia de Proel, cuaderno de poesía, Santander 1944-1950," Archivum (Oviedo, 1968): págs. 44-45.

⁵Dámaso Alonso, "Una generación poética (1920-1936)," Poetas españoles contemporáneos (Madrid: Gredos, 1969), págs. 155-177.

⁶D. Alonso, "Poesía arraigada y poesía desarraigada," Poetas españoles contemporáneos, pág. 349.

⁷Pérez Carrera, "Historia de Proel," pág. 45.

⁸J. M. Aguirre, Antología de la poesía española (Zaragoza: Ebro, 1972), pág. 7.

⁹José Luis Cano, El tema de España en la poesía española contemporánea (Madrid: Revista de Occidente, 1964), pág. 26.

¹⁰Juan Ruiz Peña, Quevedo: Poesía (Zaragoza: Ebro, 1970), pág. 10.

¹¹Ibid., pág. 13.

¹²Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, 2 vols. (Madrid: Gredos, 1970; 5ª ed.), v.2.: págs. 316-

317.

¹³J. M. Aguirre, Antología de la poesía española, pág. 9.

¹⁴Cano, El tema de España, págs. 25-26.

¹⁵Bousoño, Teoría poética, vol. 2: pág. 311.

¹⁶Rubio, Revistas poéticas, pág. 240.

¹⁷José M^a Salaverría, Quevedo (Zaragoza: Ebro, 1924), pág. 9.

¹⁸Este es el título que José Luis pensaba darle a la colección que vendría a ser su obra póstuma, Los muertos.

¹⁹Los dos poemas de Hierro son de Tierra sin nosotros.

²⁰Julio Maruri, "Prólogo" a Vida y tiempo de José Luis Hidalgo, de Aurelio García Cantalapiedra, pág. 13.

²¹Artículo recogido en: Aurelio García Cantalapiedra, Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo. (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1971), págs. 120-122.

Léase también Ricardo Blasco, "José Luis Hidalgo y la Quinta del 42," págs. 182-185, de la misma edición.

²²Pérez Carrera, "Historia de Proel," pág. 49.

²³Antonio Sánchez Romeralo, "Insistencia y contraste en la poesía de José Luis Hidalgo." Papeles de Son Armadans núm. 44 (enero, 1966): pág. 52.

²⁴José Hierro, "Datos insignificantes para futuros biógrafos: José Luis Hidalgo 1919-1947." en García Cantalapiedra, En torno a J. L. H., pág. 172.

²⁵Ricardo Juan Blasco, "José Luis Hidalgo y la Quinta del 42," en García Cantalapiedra, En torno a J. L. H., pág. 183-184.

²⁶Ibid., pág. 184.

²⁷ Enrique Sordo, "Nuestra opinión: Raíz" Proel núm. V-VI (agosto-septiembre, 1944): pág. 31.

²⁸ Ibid.

²⁹ García Cantalapiedra, Vida y tiempo de J. L. H., págs. 163-164.

³⁰ Proel, núm. XV-XVI (junio-julio-agosto, 1945): "Sumario."

³¹ Pérez Carrera, "Historia de Proel," pág. 55.

³² García Cantalapiedra, Vida y tiempo de J. L. H., pág. 171.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid., pág. 54.

³⁵ Se equivoca Pérez Carrera; era el tercer centenario; Quevedo murió en 1645.

³⁶ Pérez Carrera, "Historia de Proel," pág. 55.

³⁷ Ibid., págs. 57-58.

³⁸ Ricardo Gullón. "Dos o tres Quevedos," Proel (Santander: núm. 18, 1945): pág. 19.

CAPITULO III

PROEL: LA SEGUNDA EPOCA

La segunda época de Proel comienza en la primavera de 1946 con el número uno y alcanza hasta 1950, con su número sexto.

En esta segunda etapa de su vida la revista santanderina experimentó un cambio considerable. Dirigida todavía por Pedro Gómez Cantolla, pero con diferente formato, Proel deja de ser revista de poesía y se hace revista cultural, abriendo paso a nuevas secciones dedicadas al cine, al teatro, a la música, al arte y a la filosofía. Con esta extensión de enfoque también ensancha el número y la fama de las firmas que aparecen al pie de las colaboraciones. Proel ya no es simplemente una revista poética santanderina, sino que ahora van apareciendo, más y más, autores de toda España, algunos exiliados y autores extranjeros.

Con el venturoso resultado del número XVIII, Homenaje a Quevedo, el último de la primera época, se refuerzan las ideas y las pautas que Ricardo Gullón y José Luis Hidalgo querían para Proel. La evidencia del éxito logra vencer cualquier oposición que existiera. José Hierro regresa de Valencia y se une de nuevo activamente al grupo.

José Luis Hidalgo se marcha de Santander a Valencia el 16 de diciembre de 1945, y no regresará jamás a Santander. Sufre una infección pulmonar, que se agrava rápidamente; tiene que ser trasladado a un sanatorio de Madrid. Ahí, a pesar del cuidado y el cariño de los que le atendían y asistido por el gran afecto de sus amigos, muere el 3 de febrero de 1947, a los 28 años de edad. Hasta el último instante, Hidalgo se dedica cuanto puede a su arte; su colaboración en Proel es activa y total en los tres primeros números de la segunda época. Gullón, Hidalgo y Hierro, serán los elementos más significativos de la revista hasta la desaparición de Hidalgo; Gullón y Hierro desde entonces hasta el número final de la revista en 1950. La calidad de las colaboraciones que aparecen en los números de esta última época se hace patente con sólo citar nombres: Pablo Picasso, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Pedro Laín Entralgo, etc. De los extranjeros, hay autores de la categoría de Erskine Caldwell, Robert Frost, William Faulkner, Ernest Hemingway, Paul Valéry, Paul Claudel, André Gide y muchos más. El papel que piensa desempeñar la revista Proel lleva el respaldo de la autenticidad artística de quienes escriben en ella. A pesar de lo cual, Proel tiene graves problemas en su segunda época.

Al extenderse la revista, los costos de publicación se hacen más difíciles de conseguir. También, y según Pérez Carrera, ésta es "la razón definitiva del final de la revista,"¹ don Joaquín Reguera Sevilla cesa en el cargo de

gobernador civil de la provincia cantábrica; era él quien apoyaba moral y económicamente a Proel;² al marcharse, la revista se queda sin el sostén necesario. De igual modo, otros del grupo se trasladan a otras ciudades o cambian de actividades, dejando de escribir. Asimismo, la muerte reduce el número del grupo. José Hierro declaraba lo siguiente, en una entrevista que le hizo Poesía Española:

P.E. — ¿Por qué murió la revista?
 J.H. — Por dispersión del grupo. Ausencia y muertes.³

Examinemos más detenidamente algunos de los poemas y artículos aparecidos en esta segunda época de Proel. De los seis números de esos últimos años, sólo se han conseguido cinco; el último, Núm. VI, Primavera-estío 1950, se dedicó por completo al arte abstracto.

El grupo Proel llevaba tiempo defendiendo al arte y a los artistas contemporáneos. En 1945, antes de tener Proel su propio domicilio, se reunían los del grupo en un salón del diario santanderino Alerta. Por entonces Alerta decidió convertir su salón de trabajo en sala de exposiciones, la cual fue inaugurada por José Luis Hidalgo con una selección de retratos de sus amigos y algunos dibujos y acuarelas. Algunos de los de Proel eran pintores como él y otros, como Gullón y Hierro, estaban muy interesados en las artes plásticas, cuyas manifestaciones conocían bien. Por lo tanto, al trasladarse Proel a sus propios salones, se montó un salón de exposiciones, principalmente para que se pudiera exponer el arte abstracto que los de Proel tanto

defendían. Efectivamente, pero ya muy cerca de la desaparición de la revista, se inauguró el salón con este fin. El número VI de Proel era en gran parte reflejo de esta exposición. En la ya citada entrevista de Poesía Española, José Hierro dice:

- P.E. —Último año de publicación.
 J.H. —El cincuenta. El último número estaba dedicado exclusivamente a pintura y arte. Y este dato revela toda la evolución sufrida por Proel, que habiendo nacido como revista de verso exclusivamente, atraviesa una larga etapa de equilibrio entre poesía y prosa, casi siempre promediados en cada número, y, finalmente, en su salida última, ofrece en su totalidad prosa y ensayo. En ese número pictórico fijábamos nuestras posiciones ante el abstracto, que no eran fanáticas, como antes te decía, ni mucho menos. Nosotros habíamos prestado atención a ese arte y lo habíamos difundido, porque nos parecía lo rigurosamente contemporáneo, necesario siempre de conocer, pero queríamos dejar bien sentado que con el abstracto no bastaba ni basta. Este fue el sentido del último número de Proel.⁴

Con esta confirmación del papel que hacen las artes plásticas en el desarrollo de Proel, volvamos al núm. I de la segunda época para seguir nuestro estudio de la poesía y el compromiso en la revista santanderina.

El nuevo formato de la revista es significativo del nuevo enfoque. En la primavera de 1946, sale por primera vez un Proel más pequeño que el de la primera época, tamaño más apropiado para el ensayo y la prosa que para la poesía; dice Hierro:

Primero tuvo un formato grande semejante al de Poesía Española, muy adecuado para publicar versos. Luego cambió de formato, aproximándose más al del libro, para acoger crítica y prosa de creación.⁵

La nueva orientación trae consigo nuevos valores. Ya hemos destacado las artes plásticas, pero también se le otorga un papel más grande a la crítica. En esto Proel siempre había sido sobresaliente; siempre se había creído en la obligación de establecer criterios y fomentar discusiones sobre la literatura y el arte; tal como dice Fanny Rubio:

La yuxtaposición de poemas sin reflexiones críticas dan [sic] a las revistas literarias un tono limitado en muchos casos. Sin embargo, cuando sus artífices no sólo publican sus composiciones, sino que se plantean críticamente la actividad literaria, la revista es ya testimonio y conciencia de su época, con lo que se acrecienta su valor. Esto es lo que diferencia a Proel de tantas revistas españolas.⁶

La importancia que tenía la crítica para esta promoción se advierte al darse cuenta el lector de las tres principales divisiones que se hacen en el nuevo formato. En la primera época se publicó cuanto se pudo sin dividir el contenido en categorías preestablecidas. No obstante, en la segunda época se hace un esfuerzo consciente para incluir tres secciones principales por número. La primera no lleva título, pero está dedicada a la creación literaria: prosa, poesía, teatro, con abundancia de traducciones. Recuérdese que todo esto formó la mayor parte de los números de la primera época. La segunda sección lleva el título "Crónicas" y está compuesta de las siguientes subdivisiones: artes plásticas, el cine, teatro, música. El cuarto y el quinto números contienen ciertas variantes en esta sección: el cuarto tiene una crónica dedicada a la "Crítica literaria"; y el quinto tiene dos crónicas nuevas:

"Literatura" y "Política." La tercera sección se llama "Notas" y también es crítica, pero por lo general estaba compuesta por recensiones de libros recientes; en la mayoría de los casos, se trata de poesía. En el quinto número no figura esta sección.

La importancia que Proel concede a la crítica se hace patente en la cantidad de espacio que se le dedica. Ahora bien, en la segunda época no damos con la "filosofía proelista" a través de editoriales portavoces de la promoción, porque no los hay. Simplemente, no existen los editoriales. Pero sí podemos estudiar la crítica escrita por los principales promotores del grupo. Con este fin examinaremos más de cerca la segunda época de Proel.

La sección Notas del número I de la segunda época, Primavera 1946, se abre con un artículo de José Luis Hidalgo sobre Poemas de dolor antiguo, de Ildefonso-Manuel Gil. En la página 95 comienza con estas palabras la nueva sección de Proel:

"Busqué siempre en mis versos
un humano temblor, aunque sabía
que los mármoles tersos,
pura geometría,
resisten más el peso de los días."

Con esta auto-definición de su poética cierra Ildefonso Manuel Gil su libro Poemas de dolor antiguo y esta afirmación suya cobra en él un doble valor por estar situado este poeta, cronológicamente, precisamente en las lindes de la generación que más acentuadamente se distinguió por aquellas tendencias que Ortega bautizó con el nombre de "deshumanizadoras." No estamos nosotros conformes con el poeta en eso de que "los mármoles tersos resisten más el peso de los días," pero esto poco importa, a nuestro juicio, pues lo fundamental en esta confesión es esa búsqueda del "humano

temblor" que el poeta se propone.

Se propone y consigue, porque humanos, humanísimos, son la mayor parte de los poemas que componen este bello libro

.....
Cabe preguntarse al finalizar la lectura de este libro, cuáles son sus valores más permanentes, esos de los que el propio poeta parece dudar cuando dice que "los mármoles tersos resisten más el peso de los días." Yo le digo desde aquí a Ildefonso Manuel Gil, humildemente, pero con convicción firmísima, que puede vivir y morir tranquilo, porque de sus versos, como de todos los versos escritos en este mundo, no se salvarán los que haya podido escribir a fuerza de inteligencia y frío cálculo retórico, sino los escritos porque le resonaban en la hondura de su humano corazón. Y le pido que no ceda nunca en ese noble propósito que se hace al final de su libro:

"Más que en frío granito
quiero el nombre grabado
al pie de un verso en sangre sustentado."

Con estas palabras, afirmación y creencia en la poesía y la vida en una sincera relación recíproca, se termina en la página 97 la primera toma de postura de la segunda época de Proel. Todo el artículo de crítica está dedicado a resaltar la sinceridad y el compromiso de Gil para con la poesía como expresión de la vida.

Pero hay, además, otros valores donde el hombre puede encontrar su salvación "en esta lucha del ser y las edades," y es en la muerte consagrada al servicio de un ideal superior al propio destino individual.

"Y por eso morir con sencillo heroísmo
es ensanchar los límites estrechos de la vida.
Hay algo de nosotros que quedará en la tierra:
la rebeldía última, vencedora del tiempo."

(97)

Observemos por esos versos citados y por las palabras de José Luis Hidalgo que preceden esa cita textual cómo el crítico subraya, con la mayor claridad que las cir-

cunstances permitían, el compromiso que ya existe en la poesía comentada.

A través de las palabras de José Luis Hidalgo vemos, por lo tanto, que Proel sigue el enlace con la Generación de 1936 que antes señalamos. También advertimos que ahora, al destacar a un poeta específico de esa Generación, se va concretando esa identificación; al tratarse de un poeta como Ildefonso-Manuel Gil, francamente comprometido, destacar en su obra tal actitud, equivale a afirmar, pese a la existencia de la censura, una oposición al régimen franquista.

En ese mismo número de Proel se publica un artículo de I. M. Gil en la sección Crónicas, referente al teatro español actual, que es un fuerte ataque contra la condición anémica y empobrecida del teatro español posterior a la guerra civil. Gil pide más arte y entendimiento de parte del público, los autores, empresarios y comediantes. No se salva nadie de complicidad en el crimen que se cometía en los teatros del día. Da como ejemplos de lo que es posible en el teatro a García Lorca y Alejandro Casona que "habían logrado ya armonizar lo que en el teatro debe haber de valor estético con las inevitables derivaciones crematísticas del teatro como actividad lucrativa." (82) De mayor interés a nuestros efectos es la publicación en ese número de varios poemas de José Hierro. Son "Tierra sin nosotros," seguido de: "Canción de cuna para dormir a un preso," "Mili de Castro," "Olas," y "Falsos semidioses." Los

poemas vienen con la advertencia de que son: "Cuatro poemas del libro de igual título que en breve publicará Ediciones Proel." (53) Efectivamente, Tierra sin nosotros se publicó en 1947 y fue el cuarto de diez libros publicados por Proel en su colección de poesía, otra actividad de la revista santanderina comenzada en 1945.⁷

Una sección nueva es la dedicada a crítica cinematográfica. En ella Angel Zúñiga escribe "Sobre el estado actual del cine." Haciendo notar el cincuenta aniversario del nacimiento del cine en Francia, recién celebrado el 28 de diciembre de 1945, Zúñiga ligeramente esboza el papel y el valor del cine a través de los años, como entretenimiento. No obstante, el cincuentenario ha coincidido con el final de una época de guerra que ha trastornado valores: "Momento de total naufragio de muchos valores para que, sobre la espuma bélica, flotasen algunos de libertad sin los cuales el hombre moderno, sumergido en la misma confluencia del Cristianismo, del Renacimiento, del Humanismo y de las revoluciones de los últimos siglos, considera que la vida no tiene contenido." (76)

Zúñiga observa el nuevo papel que desarrolla el cine, destacando su valor como fiel expresión del hombre, su existencia y su esencia, no solamente entre todos los que compartan "su mundo," sino entre todos los hombres del mundo entero. Es un llamamiento para que se vaya del "yo" hacia el "nosotros." Para esto Zúñiga exige que se evite el arte por el arte y la intelectualización del cine

(Francia), los abusos propagandísticos (Rusia), y la excesiva especialización (EE.UU.). Es decir, Zúñiga quiere para el arte cinematográfico lo que los proelistas vienen pidiendo para la poesía: rehumanización, contemporaneidad, y expresión de lo individual dentro de la comunidad humana.

El Número II, Estío 1946, de la segunda época da la apariencia de una revista sin problemas: sale a tiempo, sigue el formato establecido en el número anterior, y lleva colaboraciones de escritores muy conocidos: Pedro Laín Entralgo, Miguel Hernández, Julián Marías, Gerardo Diego, y varios más, españoles; entre los extranjeros encontramos a Faulkner, Pierre Jean Jouve, y Paul Valéry.

La convocatoria al compromiso continúa en este número, pero con menos emoción y rebeldía que en el anterior. El compromiso lleva, más bien, el disfraz de consejos o explicaciones y a veces va unido a cierta religiosidad, mientras anteriormente era visto desde perspectivas estrictamente humanas; el hombre entre los hombres. El tema religioso podía ser, veladamente, un modo de expresar desacuerdo con el régimen. Emilio Alarcos Llorach, escribió a tal respecto:

La vuelta a Dios, sincera o no—que de todo habría—, era un portillo de escape por donde podían salir vivencias del poeta inexpresables sin la envoltura religiosa.... Dios es el interlocutor a quien se dirigen poemas y poemas.... el poeta nuevo de la década de los cuarenta habita un planeta desquiciado; en casa, huellas de una guerra fraternal; en torno, las fuerzas universales desenfundadas; decididamente, el mundo ya no está bien hecho, no hay posible asiento, faltan apoyos en lo visible, y el poeta busca realidades más altas e intemporales que le sostengan y le

guien. Si es creyente, posee ya estos seguros cables y se recoge al amparo de lo celeste; si la creencia le falta, la añora o la inventa o la sueña, y viviendo de este sueño hace de la necesidad virtud, y al Señor—si inventado no importa—se dirige pidiendo refugio y repaire de los vientos alborotados del mundo.⁸

Esta clase de fe con desaliento se expresa en el poema ya mencionado de Blas de Otero, "Lástima," y en el libro de José Luis Hidalgo, Los muertos. Diez poemas de este último vienen en el número de Proel que ahora comentamos; el libro se publicará en 1947, en la "Colección Adonais."

En conjunto, este segundo número de la segunda época de Proel tiene un tono más bien apagado, controlado. Se abre el número con un artículo de Pedro Laín Entralgo, "Carta a un joven creador," dedicado a "C.E." No hemos podido averiguar a quién pertenecen esas iniciales, pero da igual ya que el artículo trata de consejos generales válidos para cualquier joven creador y no hay nada en él que requiera descifrar la identidad de "C.E."

Vinculando sus avisos al espíritu cristiano, tanto como al espíritu artístico, Laín aconseja al joven que se conozca antes a sí mismo y después a lo circundante. Le pide que sea sincero y auténtico, de una manera existencialista, pero no atea:

Nada hay tan importante para un cristiano, fuera de lo tocante a su salvación, como descubrir una partecilla de la razón de ser que tiene cuanto existe; nada ayuda tanto, por otra parte, a quien siente la vocación de expresar bellamente el contenido de su propio espíritu.

La ambición de ser tú mismo se irá colmando de realidades numerables y tu íntima soledad hallará pábulo a su hambre de creación en una sobreabundante compañía. Tú mismo, que empezaste llamándote joven

creador, vas tal vez dejando de ser joven. A cambio de ello, amigo, acaso comiences a ser—verdadera, definitivamente—eso en que pusiste, más aún que tu definición, tu personal utopía: Esto es creador. (10)

Creemos que Laín Entralgo se dirigía a los poetas del nuevo garcilasismo, únicos que se habían atribuido esa denominación de obviamente jóvenes creadores. Aparte de la perspectiva cristiana en que Laín Entralgo se sitúa, hay otro punto con el que difieren los proelistas. Para el autoconocimiento aquél requiere la "soledad" o interiorización, mientras que éstos piden que el "yo" se integre con los otros para hacerse "nosotros", sin aislamiento; a través de la exteriorización se llega a la conciencia del ser en acción recíproca con el coetáneo en su momento histórico, como venimos diciendo.

A este artículo le siguen "Cinco poemas inéditos de Miguel Hernández," con la siguiente nota introductoria:

Proel publica estos cinco hermosos poemas de Miguel Hernández con la autorización expresa de su viuda. Los poemas han llegado hasta nosotros sin título. Sin embargo, hemos puesto al publicado en primer lugar, el título que él seguramente le hubiera dado: "Maternidad," porque eso es un canto bellísimo a la esposa—madre. Los poemas se han impreso tal como figuran en los manuscritos correspondientes. (11)

Los cinco poemas son ejemplos magníficos de la alta calidad lírica de Miguel Hernández. A continuación damos el primer verso de cada uno para su identificación, incluso del primero al que los de Proel le ponen título:

- I "Desde que el alba quiso ser alba, toda eres /
madre.
- II "Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío."
- III "El lecho, aquella hierba de ayer y de mañana...."
- IV "Riéndose, burlándose con claridad del día...."

V "Sólo quien ama vuela. Pero, ¿quién ama tanto...?" Bajo su extraordinario poder poético, los versos rezuman un erotismo domeñado por el poeta, pero profundamente revelador del hombre en esa ausencia de su amada impuesta por el destino. Como es una ausencia que sigue a un momento de consumación, es un espacio fecundado y no vacío ni estéril.

También se publica un poema de Dionisio Ridruejo; lleva por título "Elegía a la Tierra," y como subtítulo "El sueño." Consta de 231 versos libres, divididos en cinco partes, dedicados a la Tierra como eternidad y cárcel que hace conocer al poeta su pequeñez de hombre ante la naturaleza, hasta que apoyado sobre ella, siente a Dios. Entonces sabe que es él mismo la cárcel y fuente de su congoja y que la Tierra existe para ayudarle a llegar a Dios, a Cristo, a la gloria.

A continuación se inserta un artículo de Julián Marías, "La forma histórica de la filosofía moderna," en el que se llega a esta conclusión:

Si pensamos a fondo la intencionalidad, nos encontramos con la referencia a lo otro que yo, "como algo que se funda en la propia estructura del sujeto como tal." En otros términos, el hombre es un ente, que "consiste" en estar abierto a las cosas, en estar con ellas, referirse a ellas, ocuparse de ellas; es decir, para el hombre, ser es estar en un mundo, en una circunstancia. (48)

Otra vez vemos reiterada la idea del hombre como ser en un momento histórico específico, que ha de llegar a conocerse conociendo su circunstancia, y así se llegará a la verdad a través de ambos conocimientos.

El artículo de Mariás viene seguido de varios poemas franceses en traducción al castellano; son versos de Paul Valéry, Rimbaud, y Pierre Jean Jouve. El poema de Valéry se publica en francés y después en versión española hecha por Gerardo Diego. Este poema es "A l'aurore" y nos presenta la dificultad o imposibilidad de aprehender la naturaleza o la verdad. Después vienen tres traducciones de Rimbaud por José Luis Cano: "El durmiente del valle," "Las despiojadoras," y "Alba." En el primer poema, "el durmiente" resulta ser un soldado que trata de refrescarse en la naturaleza del valle, se duerme y vemos que será un sueño eterno, porque lleva dos balazos en el costado. La naturaleza lo puede acunar, pero no le dará vida. En el segundo poema tenemos dos "hermosas hermanas" despiojando a un niño. En ambos poemas la mezcla de lo bello con lo grotesco tiene un efecto fantástico y algo erótico; el tercer poema es erótico y fantástico solamente y hace contraste al de Valéry. Esta yuxtaposición de poemas, a nuestro parecer, fue adrede y los siguen versos del poeta católico francés, Pierre Jean Jouve, como para dar el tono final, la conclusión. Aquí, en ocho poemas, vemos una naturaleza acogedora y amante que se puede conocer, pero sólo como representación de Dios o como medio para llegar a El. Los poemas de Jouve son: "Del espejo de la perfección," "Apariencia," "Fray Egidio de Asís," "Corviglia," "Encarnación," "Las ideas," "Mira cómo suben . . .," "Pasad, árboles...."

Un drama de Eusebio García Luengo, que comenzó a

publicarse en el número anterior, continúa aquí. Titulado No se vuelve, ahora adquiere un sentido que en el número I no tenía; trata de las fuerzas destructivas que ejercen influencia sobre el hombre en el trato social cuando no tiene seguridad de quién es y actúa sin sinceridad y autenticidad, aun con aquellos a quienes más quiere. El desenlace establece la necesidad de fe en el prójimo y advierte que, "El hombre se destruye a sí mismo y busca siempre lo que más daño puede hacerle." (65)

A cada paso que damos en este número parece que nos encontramos con alguna reiteración del sentimiento que íbamos destacando como característico de los proelistas.

Resalta la importancia de los poemas de Los muertos de José Luis Hidalgo. Como es sabido, este libro salió unos días después de la muerte del autor, gracias al esfuerzo de unos amigos que prepararon la edición, entre ellos, especialmente, José Hierro y Ricardo Juan Blasco.

Si examinamos los poemas que figuran en el número de Proel, vemos que no son representativos del tono que Carlos Bousoño señaló a todo el libro: "Los muertos es una obra con una sola perspectiva: el poeta mira hacia los hombres acabados, difuntos, o se mira a sí mismo en trance de serlo, planteándosele entonces el problema de la divinidad, a la que canta en una actitud generalmente de rebeldía,"⁹ porque los allí incluidos no llevan esa huella de rebeldía contra Dios, un elemento muy importante del libro y de la poesía de postguerra, como otra faceta de la reli-

giosidad, según ya dijimos antes. Todos evocan la naturaleza y su valor como aproximación a Dios y al más allá. ¿Quién los escogería, entre los cincuenta y seis de que consta el libro, para su publicación en Proel?

Tras un artículo de Emiliano Aguado empieza la sección "Crónicas." Recuérdese que ésta no existía en la primera época de la revista y que se dedica a la crítica de las artes y no a la literatura como la sección anterior. Está formada por cuatro apartados:

- Pintura. José Camón Aznar: "Notas sobre un cuadro del Greco."
- Música. Gerardo Diego: "Amor y creación en Brahms."
- Teatro. Marcelo Arroita-Jáuregui: "Lo teatral frente al teatro."
- Cine. José Pérez Palacios: "La poesía, el verso y los poetas del cine."
José Luis Cano: "Crónica literaria."

Los dos primeros artículos se dedican estrictamente al tema expresado en sus títulos, pero en los tres restantes sí hemos creído encontrar algún eco de la promoción de la revista.

Arroita-Jáuregui y Cano se unen, sin previo acuerdo a nuestro parecer, en atacar a la crítica. Arroita sigue aquí el tema y el problema planteados por I. M. Gil en el número anterior, pero sin hacer destacar a ningún dramaturgo ni a ningún crítico específicos. Se encarga Arroita de reprochar a toda la crítica y al público el no exigir más arte y complacerse con la mediocridad que se les ofrecía, aceptando como "arte" lo que tenía más trucos de dramaturgo y más aceptación espontánea entre la gente sin

plantear problemas ni, se entiende, resolverlos.

Cano, a su vez, se queja de la crítica literaria por su falta de cantidad y de calidad. Se basa para ello en la popularidad de los numerosos autores americanos, ingleses y franceses que se leían en España por entonces, subrayando que la calidad de éstos no es forzosamente mejor que la de los nuestros. La popularidad de los autores, la cantidad que existe, tanto como el número tan extenso de movimientos literarios se deben a la publicidad. No acepta Cano como excusa los años de guerra, también los tuvieron los otros. [Y los seguía teniendo Francia en la Indochina.] Se da prisa a decir que no es que en España no hayan existido tendencias y movimientos literarios, etc., sino que "ha faltado quien los estudie seriamente." (109)

Concluye Cano sin haber hecho él tampoco lo que exigía a otros. Aunque hace notar que la vida literaria española existe y no está estancada, no se aprovecha del momento para mencionar ni tendencias, ni autores, ni obras; al contrario, dice que hay una "pausa literaria." Termina el artículo con el siguiente párrafo:

No hay que ser demasiado pesimistas. Sin embargo, esta pausa literaria en que nos encontramos hoy anuncia muy probablemente movimiento. La vida literaria tiene, como la vida marina, su flujo y su reflujo, su pleamar y su bajamar. Estamos ahora en el momento más bajo, pero ya se anuncian nuevas aves marinas, páginas literarias que traerán brío y aires nuevos a la avenida de la poesía, a la solitaria playa de la novela. (110)

En este artículo también, hay ecos del punto de vista "proelista": la inconformidad con la crítica, y la

incitación a los creadores. Siempre, desde los comienzos de Proel, se ha exigido labor y sinceridad; recuérdese lo dicho sobre la primera época. Más interés tiene para nosotros el artículo de Pérez Palacios sobre el cine y su relación con la poesía. El autor hace notar el parecido que existe entre las dos artes, y examina la obra de algunos cineastas para mejor ejemplo de su tesis. No puede citar a ningún español, sino a franceses, ingleses y americanos. El artículo es interesantísimo, pero parece seguir como en serie al artículo de Zúñiga aparecido en el número anterior, ya comentado por nosotros, pero sin la misma exaltación.

Pérez Palacios lanza su examen desde esta base:

. . . El cine es fundamentalmente poesía. No todo el cine, entendámonos. Hay en este cine a quien así calificamos, elementos poéticos de primer orden: Armonía, silencios hondamente expresivos, metáforas en vuelo, melodía interior, gracia angélica, lirismo suave, dulce y melancólico. . . . (103-104)

Los exponentes que mejor personifican el papel de poeta-cinematográfico son varios: Capra, Hitchcock, Siodmak, Duvivier, Clair, Ford, Wood, Vidor. De éstos subraya especialmente la importancia de los tres últimos.

A Frank Capra, Pérez Palacios le aplaude todo menos el desenfado alegre y la sociología enfática, obvia. En Hitchcock critica los ripios y cambios de ritmo no apoyados por el tema. De Siodmak elogia la carencia de palabras o imágenes superfluas. En Duvivier elogia lo humano además del cuidado técnico, el empleo de luz y sombras. De René Clair dice que "viene a ser el Capra en su traducción fran-

cesa." (106) Le gusta la obra de John Ford porque éste "se goza en sublimar lo tosco . . . y elevar lo más bajo." (106) Señala a Sam Wood porque él sabe "poetizar lo cotidiano" y nos ha dado "un 'latazo' magnífico en Adiós, Mister Chips." (106) King Vidor es el mejor poeta de todos ellos, siendo El pan nuestro de cada día su obra maestra. En esta película "nos presenta el más bello poema cinematográfico que hemos visto jamás. Vidor es en él sencillo y admirable." (106)

Quisiéramos destacar que las películas citadas por Pérez Palacios son realistas, testimonios del momento actual, o por lo menos de algún momento histórico, como es el caso de El pan nuestro de cada día, donde Vidor nos comunica una experiencia humana y sincera, con sencillez y realismo artísticos.

Es imposible que la crítica de cine de José Pérez Palacios encajara mejor en la poética que viene poniendo en conocimiento Proel, ni tampoco es posible buscar ejemplos más fáciles de comprender. Para quien no lea poesía o no le interese, para quien no siga la literatura de la época, pasivamente, sería suficiente ver una de esas películas, para entender el sentimiento en que se forman los de la promoción de Proel. La crítica de Pérez Palacios ha destacado, del cine comentado, esos aspectos que venimos subrayando como elementos del grupo proelista: humanización, técnica, compromiso social, realidad, actualidad y sencillez. Por lo tanto, cualquier película elogiada por el crítico

serviría de presentación a la actitud de Proel.

La última sección de este número, "Notas," se dedica por completo a la crítica de libros de poesía. El primer artículo es de Ricardo Gullón, "La poesía de Leopoldo Panero," a propósito de La estancia vacía. Gullón ensalza la poesía de Panero, destacando especialmente:

". . . la depuración del verso hacia extrema y difícilísima sencillez. Pues la tremenda cargazón de sombras y memorias que registra esta poesía, permite situarla entre las más densas creaciones—acaso la más densa—de nuestro presente, e invariablemente, la belleza de la expresión consíguese merced al austero equilibrio de la palabra desnudamente utilizada, sin apoyarse sino por ocasión en la metáfora y en la rima." Véase qué importantes son las sombras, según Gullón. Otra vez, como de remate, dice: "En su aparente soledad el poeta vive rodeado de sombras." (113) El tiempo, el momento vivido, especialmente el pasado, tiene mucha trascendencia, sobre todo porque hace de lo individual y particular algo comunicable y participable. "El pasado resucita en su obra y tras un período receptivo, de fermentación, trasmútase en expresión de algo que siendo inconfundiblemente suyo, resuena en el espíritu del leyente como el eco de palabras oídas también en su lejano ayer." (114)

Recuérdese que Ricardo Gullón es de la directiva de Proel en su segunda época. Por lo tanto, al interpretar el papel que hace su crítica en este número, sería más prudente decir que toda la estética y crítica presentadas

anteriormente se han desarrollado bajo su dirección, y no que Gullón ha sido influido por ellas. Son Gullón, José Hierro y José Luis Hidalgo los que forman el núcleo de orientadores de la revista santanderina por estos años; especialmente los dos primeros, ya que Hidalgo se encontraba en Valencia y muere antes de salir el cuarto número de Proel.

Seguidamente, Mauricio Molho en "Dos antologías poéticas," hace una crítica adversa a las publicadas por González-Ruano y Sáinz de Robles, dedicándose en particular a la parte contemporánea de cada una. Citamos a Molho:

Dos reflejos de una misma actitud, dos obras tan hermanas que pudieran confundirse. Llegan a las mismas conclusiones y conspiran hacia un mismo ideal: la ausencia de todo ideal.

.....

Esos libros exhalan un olor a cementerio y almacén. Los poetas arrinconados desfilan en una interminable procesión y, gracias a ellos, el brebaje poético que se nos viene sirviendo en los últimos años, se justifica y adquiere derecho de ciudadanía. Al esfuerzo de una poesía depurada, que la antología de Gerardo Diego nos ofrecía en 1932, Sáinz de Robles y González-Ruano oponen hoy la inercia de una lírica hueca y descolorida, más vivaz, más rica, como las hierbas viciosas que invaden un campo y le ahogan. Dos antologías peligrosísimas, que con aire inocente, pronuncian nuestra sentencia de muerte. (116)

Molho se vuelve apologista y defensor de la poesía española, atacando a la vez a los que él considera poetas menores o meros imitadores (por ejemplo: Salvador Rueda, Martínez Sierra, Pemán, etc.) y nos traza un conciso esquema del desarrollo poético contemporáneo que, según el, no han comprendido los dos antólogos a quienes comenta.

Hacia el final del artículo llega a la poesía actual.

Citamos íntegramente los últimos tres párrafos por ser síntesis y expresión de lo que ha presentado y defendido Proel durante su vida literaria:

Luego vino la guerra. Una nueva generación de poetas pudo instalarse sin esfuerzo en un terreno preparado por sus antecesores. Y esa generación se apresuró a renegar de ellos. Nada nuevo nos trae, si no es su arrepentimiento: se arrepiente en 1940 de haber sido surrealista; se arrepiente de haber admirado a Góngora en 1927; levanta contra él el fantasma de un Garcilaso emasculado, haciendo del mayor revolucionario de la poesía española la bandera de su propio arrepentimiento. Además, a esos poetas sin voz les venía ancho el gran despliegue de las formas poéticas creadas por sus predecesores, y volvieron al cómodo envase del soneto. Lorca o Alberti habían renovado el soneto hacia adelante. Un soneto exige su razón de ser: hoy nos han inundado de falsos sonetos. Casi se podría decir que desde hace varios años, en España, no se ha escrito un sólo soneto.

Algunos, como Ridruejo, creyeron que bastaba imitar la serena austeridad, la desnudez de Antonio Machado, para ser un gran lírico. Otros quisieron volver a la gran oda, pero su hilillo de voz se ahogó entre las palabras. Otros, en fin, más felices, encontraron en Aleixandre un modelo de poesía viva; pero la forma de Aleixandre se presta poco a la imitación, y todavía buscan su palabra propia.

Ante ese vacío de la poesía contemporánea, salvo algunos pocos nombres llamados, quizás al más brillante porvenir, no podemos menos de indignarnos con libros que, pretendiendo una vulgarización, equiparan ese caos a la obra de los verdaderos maestros. Este naufragio de la poesía, va unido, pues con el naufragio de la crítica. González-Ruano y Sáinz de Robles, arrastrados al cataclismo, han perdido el sentido de los valores. Braceando en los remolinos de una poesía falsa, sólo han sabido proclamar sus puntos de vista de naufragos, traicionando alegremente su deber de críticos. (120)

La crítica de Mauricio Molho es inteligente y mordaz y hubiera podido cerrar este número de Proel, pero no fue así. Corresponde a Leopoldo Rodríguez Alcalde el final

de la revista. En tres críticas elogiosas breves, presenta a los poetas Rafael Montesinos, Luis López Anglada y Rafael Morales, que conscientemente o no, sirven para subrayar y rematar lo que se ha condenado repetidamente a través del número.

Y con esto concluye el segundo número de la segunda época, no solamente estableciendo una estética al exponer unas vías y hacer una crítica, sino dando ejemplos de hombres que logran esos mismos fines en su obra.

En el número III, Otoño 1946, la distribución de los textos no difiere de los dos números anteriores y se sigue la división ya comentada. Otra vez aparecen nombres conocidísimos: Vicente Aleixandre, Eugenio D'Ors, Hemingway, Gerardo Diego y otros.

En este número, al contrario del anterior, no se vislumbra un pensamiento que se pueda destacar como poética proelista. Más bien, se da vuelta atrás, al primer número de la segunda época, y se presenta una colección de gusto bastante ecléctico, aunque salpicada de proelistas.

El número se abre con Corazón del poeta, ensayo de Aleixandre que nos da sensiblemente el sentido de "poeta." Por lo tanto, se inicia el número con sentimientos que han influido en el grupo Proel muy directamente. Aleixandre sirve de maestro a la promoción, no sólo a través de su obra, sino directa y personalmente también. Varios de los proelistas, especialmente Maruri, Hidalgo y Hierro, le habían visitado frecuentemente en Velingtonia, leyéndole

sus versos y recibiendo de él consejos y aliento. A cada uno de ellos dedica un "encuentro," pero destaca a Maruri en su cariño, dedicándole dos poemas.¹⁰ En "Corazón del poeta," Aleixandre elabora un tema ya presentado en la Antología de Gerardo Diego de 1933, es decir: la poesía es el amor de la realidad y la comunicación de ésta a través del corazón del poeta, un corazón que late en soledad y tristeza, identificándose con el universo. El poeta es hombre de carne y hueso que, enamorado de su realidad, quiere hacernos participar en ella. En esto tenemos los paralelos entre amor, poesía y comunicación que va a concretar Aleixandre en su discurso de recepción en la Real Academia Española en 1949, "En la vida del poeta: el amor y la poesía" y en "Poesía, comunicación," de 1951.¹¹ Como ya hemos visto y seguiremos viendo, éstas son las pautas de la promoción proelista que se vienen desarrollando desde los comienzos de la revista. Ahora llevan el apoyo de hallarse expresadas como el pensamiento de un poeta principal y no sólo como señas extraídas de su obra. Estamos seguros de que en las tertulias y en la correspondencia Aleixandre les aconsejaría y les haría compartir esos mismos pensamientos a los jóvenes de Proel, pero lo importante es que ahora aparecen expresados para el público y la gran mayoría.

A este ensayo de Aleixandre, apoyando el pensamiento proelista, le sigue un ensayo filosófico de Eugenio D'Ors, "Primer diálogo de interludio presidido por una

orquídea." Como presentación de este escrito se nos dice:

De un amplio tratado sistemático, "El secreto de la Filosofía," prepara Eugenio D'Ors la publicación. En el texto de esta obra, el curso de las "Lecciones," renuevo de las dictadas hace quince años en la facultad de Letras de Ginebra, aparece cortado alguna vez por un diálogo, con carácter de "Interludio," en que se resume la doctrina cursada anteriormente y se abre paso a las perspectivas ulteriores. (11)

En este ensayo el profesor D'Ors hace una comparación entre el filósofo y el poeta; su propósito será dar a la filosofía más arte y creación, y menos ciencia. El artículo sirve más bien para difundir ideas muy contrarias a las de los proelistas: intelectualización, resignación, tradición y temor a lo dinámico y al análisis.

Es difícil que exista un artículo que contraste más con el de Aleixandre que éste de Eugenio D'Ors, posiblemente sea por esto por lo que se publica inmediatamente detrás de aquél.

Tres poemas de Rupert Brooke: "Los muertos," "El soldado" y "El amor," versiones y notas de José Luis Cano; "Cincuenta grandes" de Hemingway, traducción de Juan de Estaños; "Dolor de tierra verde" de Manuel Llano; "Stendhal" de Alain, en traducción de Leopoldo Rodríguez Alcalde; y "¿Qué es un clásico?" de Manuel Cardenal Iracheta son los textos siguientes.

La yuxtaposición de estos dos últimos artículos es tan interesante y sospechosa como la de los dos primeros. A saber, el artículo de Alain hace hincapié en la rebeldía

y el individualismo de Stendhal, subrayando su inmersión en su momento histórico que hacía "poner en marcha el tiempo verdadero." Alain ensalza el poder de Stendhal haciendo novelas no del "yo" sino del "nosotros", pintando a sus personajes como hombres movidos hacia su ambición personal por el amor y la libertad. Dice Alain:

El espíritu de rebeldía es bueno. Es el verdadero espíritu de sociedad. He aquí como. El espíritu de rebeldía es espíritu, es decir, universal. Nadie piensa para sí sólo: Pensar libremente es buscar el acuerdo, y el acuerdo por libertad. No hay un espíritu libre que no ame y no busque los espíritus libres. Es lanzarse a la busca del semejante, es querer despertarle y reconocerle en toda forma humana.... De hecho el espíritu de rebeldía está siempre al lado de los oprimidos contra los tiranos. (70)

Cardenal Iracheta, desarrolla en su tema la importancia de la tradición y el saber escoger entre las experiencias del pasado las respuestas para los problemas del presente. El autor evita hablar de la necesidad de evaluar el presente, no se menciona la responsabilidad del individuo para con su prójimo y la sociedad, tampoco se cita la necesidad de actuar según la ética adoptada. No, lo único que necesita el hombre es reconocer la continuidad de la vida y la existencia del pasado en ésta—fe y resignación.

Alain representa la humanización y la aceptación del compromiso, mientras que Cardenal Iracheta representa la voz oficial que a todo costo buscaba mantener sosegada a la sociedad, sin inquietudes que le hicieran mostrar rebeldía o insatisfacción. Recordemos la existencia de

censura oficial que, basándose en las leyes de 1938-39 trazadas por Ramón Serrano Suñer,¹² tenía en 1946 poder ilimitado para controlar cuanto se podía publicar, excluyendo lo que se quisiera. Es posible, en vista de esto, que la directiva de Proel quisiera disminuir el impacto de los artículos publicándolos contrapuestos.

Siguen dos poemas de Rafael Laffón y el acto tercero del drama de Eusebio García Luengo, No se vuelve, Crónicas, sobre pintura y música. Seguidamente damos con "Teatro," donde, juzgando por lo aparecido en números anteriores, esperaríamos topar con algo que expresara el compromiso de los proelistas. Pero estaríamos equivocados, porque la sección está formada por un artículo de Leopoldo Rodríguez Alcalde, "Paul Claudel y el resurgimiento del teatro espiritual" en el que se elogia la fuerza poético-dramática del teatro católico del famoso dramaturgo francés, haciendo hincapié en las dos obras de tema o escenario español: El libro de Cristóbal Colón y Le Soulier de Satin.¹³ Ambas representan dos períodos de la grandeza histórica española: la primera, obviamente, trata del descubrimiento del Nuevo Mundo; la segunda, es resumida así por Rodríguez Alcalde:

La acción sucede en el mundo hispánico (España, Africa, América, la Italia de los virreyes) durante los años de gloria de los Austrias, y debemos expresar al autor nuestra máxima gratitud, porque nunca hemos oído en labios extranjeros un canto tan entusiasta y tan sereno a la vez, a las glorias de España imperial y católica: la España de los virreyes poetas y de los caballeros sin tacha aparece brillante, turbulenta, heroica en los múltiples cuadros de Le Soulier de

Satin, cuyo conjunto hace pensar en un fresco rutilante del Tiziano. Hagamos constar asimismo que, aparte de algunos nombres harto convencionales o desfigurados, la evocación de España está libre y limpia de españoladas y de detalles grotescos, a pesar del carácter legendario y fantástico que impregna la obra. Ni rastro de leyenda negra, y, en cambio, emocionado entusiasmo ante la Armada Invencible, la Contrarreforma, la lucha contra el Islam para la liberación de los cautivos; Claudel, católico y poeta, se ha identificado, como no podía menos, con la España católica y sublime de los Austrias. (115)

Por esta época Claudel ya venía cambiando su estilo y buscaba temas de la actualidad, puesto que la crisis histórica que había experimentado el mundo no había pasado inadvertida por el gran autor francés. Al contrario, el meollo de su obra se dedica a la crisis del espíritu en combate con la realidad, mientras su obra de anteguerra resultaba demasiado abstracta; la realidad es ahora muchísimo más existente de lo que se había imaginado. En ese mismo año, 1946, Claudel es elegido miembro de la Académie française pero él no permite que esta consagración inmovilice su inquietud creadora y se lanza a modernizar y actualizar su obra; así se hizo notar por la crítica francesa:

Qu'un même écrivain connaisse a la fois la consécration et la redécouverte constitue un destin assez singulier. C'est pourtant celui de Claudel, qui entre en 1946 à l'Académie française, ce qui n'est pas pour surprendre, mais qui voit dans le même temps son oeuvre dramatique ... occuper la première place dans la vie théâtrale de l'après-guerre.

Mais l'ambassadeur à la retraite qu'est Claudel n'assiste pas à cette consécration en simple spectateur [Il] s'attaque à ses propres textes d'une plume aussi alerte que celle dont il s'attaque aux Psalmes, qu'il traduit avec une vivacité qui peut surprendre....

Cette volonté de rendre vie à des textes qui paraissaient avoir perdu tout pouvoir d'émotion ne

constitue que l'une des nombreuses manifestations d'une capacité de renouvellement qui va en fait amener Claudel aux portes du nouveau théâtre.¹⁴

Nada de esto fue visto por Rodríguez Alcalde, aunque Claudel había renovado sus obras varias veces, publicándolas hasta con dos posibles desenlaces. Lo único que ve nuestro crítico español es el papel de la gracia y del catolicismo, y la presentación de una España imperial y poderosa, pero del pasado. Otra vez nos encontramos con algo ajeno al espíritu proelista, y esto en el artículo de uno del grupo. Los proelistas buscaban un enlace con la actualidad y un humanismo que los Austrias no tuvieron; estos ensalzaban el "nosotros" monárquico, y los proelistas cantan el "nosotros" comunitario y social.

Léase la referencia a los Austrias que hace el historiador Juan Reglá:

Durante la época de los tres primeros Austrias, se introdujeron algunas reformas encaminadas a reforzar el absolutismo monárquico. Consistieron, fundamentalmente, en el desarrollo del régimen polisinodial de los Consejos y en cercenar las atribuciones de las Cortes, sobre todo en la Corona de Castilla.

. . . se puso en marcha una sola estructura administrativa en el ámbito de los antiguos reinos, sin que ello implicase recortar su autonomía. Existen, con todo, desde aquel instante organismos comunes: un sólo canciller, un Consejo de Estado, un Consejo de Guerra, un gobernador general. El Consejo de Castilla permite ganar posiciones arguyendo interpretaciones unificadoras y al darse al presedente del mismo el cargo de gobernador general.

.

Las Cortes de Castilla van perdiendo progresivamente su importancia como organismo de oposición a partir de la guerra de las Comunidades.¹⁵

Lo que hay de común entre el reino de los Austrias

y el Movimiento Nacional, especialmente con el énfasis que se hace sobre la fe, es exactamente lo que subraya Rodríguez Alcalde en la obra de Claudel. Pero, sin darse cuenta de que el mismo Claudel confesaba la falta de actualidad de estos temas para un mundo como el que había sucedido a la segunda guerra mundial.

A primera vista, entonces, parece que los proelistas se desdicen. ¿Es posible que la censura haya influido de tal modo como para hacerles retroceder? ¿Es posible que la sociedad, el ambiente social, haya cambiado tanto como para no exigir más la humanización y el compromiso de antes? O, ¿es posible que los proelistas quieran hacer resaltar la dicotomía entre los dos tiempos y las dos realidades, es decir, entre la anteguerra y la postguerra?

Aparentemente, el tema de este número es "La realidad y el espíritu"; no sabemos si expresamente escogido o no. Ahora bien, todos los artículos principales que presentan una estética o una ética parecen subrayar la importancia del espíritu, tanto el de Aleixandre o el de D'Ors como el de Cardenal Iracheta. Sin embargo, difieren en su punto de vista o de partida y también difieren en la función concedida a la realidad respecto a ese espíritu. Para Aleixandre el "espíritu" es el alma poética en comunicación recíproca con lo circundante, una con el universo. Para Eugenio D'Ors, el "espíritu" es el poder razonador y filosófico del hombre; limitado porque es del hombre, pero capaz de investigar y analizar todo lo que sea de su expe-

riencia, sin llegar a la síntesis final. Para Alain, el "espíritu" es la rebeldía creativa del hombre que no acepta resignadamente ni su existencia ni su experiencia, sino que busca ir más allá, hasta la realidad última. Para Cardenal Iracheta el "espíritu" es el talento que tiene el hombre para escoger posibilidades de acción entre los resultados de los antepasados, es decir, de la tradición, ya que la realidad es más bien la repetición histórica, una "comunidad temporal." Para Rodríguez Alcalde hemos visto que el "espíritu" y la realidad son la fe cristiana y la España de las Austrias, ¿o del Movimiento Nacional?

El juego de alternar opiniones sobre la realidad y el espíritu hace pausa durante las páginas que José Luis Cano en "Crónica literaria" dedica a la "Literatura femenina."

Más importante es el artículo de Enrique Sordo en la sección de "Cine"; se titula "Hacia la cuarta dimensión del cine," y su comienzo es:

Este veneno de la contemporaneidad es el que nos vela muchas veces los ojos para la percepción de lo contemporáneo. El estar sumergido en las fluctuaciones de una estética que se abre a mil vientos nuevos, no nos permite la perspectiva de esa estética, de esa abstracción de lo extrínsecamente bello que evoluciona y se revoluciona al discurrir, si es que ese eviterno concepto es susceptible de mutación o renuevo. Una inalienable marcha simbiótica nos clava en la paralela del arte, que camina siempre junto a nosotros. Y si, en alguna desorbitada circunstancia, estas trayectorias llegan cerradamente al contacto, a la conexión, a la auténtica coyuntura, lo hacen de un modo tan estrecho y tan pleno de subjetivismo que no hay mente humana que se pueda sentir expectadora del trance. Porque, a la postre, el trance somos nosotros mismos, que nos ahogamos entre categorías desconocidas que brotaron de nuestra propia individualidad; que son nuestro

puro espíritu objetivado, como quería Leibnitz. Siempre seremos las víctimas de la temporalidad, los sujetos jamás idóneos para la definida sensación de nuestro entorno; seremos los pacientes de un estar arrojados en la historia sin pensar que lo estamos, pero sintiendo que ella pasa por nuestras almas en movimiento. Esta última aclaración filosófica—la que hace eclosión un día de decadencia en Dilthey, se sazona y medra en Martín Heidegger, y se disloca y pulveriza en Jean-Paul Sartre—es la que desmembra el enfoque de nuestra visión y torna su trasparencia para sembrarla en infinitas partículas de lo que pudo ser una hermosa unidad.

Todo esto, como esbozo de descargo de nuestra ineptitud, debe ser suficiente. Porque nosotros pretendemos hablar del cine. Nada más y nada menos que hablar del cine. (120)

El texto de Sordo es respecto al resto del número una especie de síntesis y respuesta proelista: ratifica la importancia del momento histórico y la necesidad de actuar y "hacerse" el hombre a la vez que va estando pasivamente en contacto con una realidad que es objetiva y subjetiva a la vez. El resto del artículo apoya el primer párrafo pero subrepticamente, entre líneas; el crítico define el cine como:

Una gran concreción de lo plástico, de lo dinámico, de lo acústico, derrama ante nosotros un logro que ha transgredido las limitaciones de la física, las fronteras y confusas marcas de lo sensorial, para adentrarse, de un golpe, en el mismo ámbito del alma. Con una ventaja sin mengua: la de haber captado una gran necesidad colectiva sellada por la época; la de no herir o sobrecargar el surmenage de varias generaciones saturadas de descubrimientos y de inclinaciones inéditas." (121)

Más adelante añade, "Pero no debemos sumirnos ahora en el comfortable oleaje de los vaticinios. Hemos de superarnos a lo ya conquistado y madurado...." (121)

Y también:

Hay que perseguir la exposición de los estados de alma por todos los medios—muchos más que los que tuvo a su alcance algún otro arte, como el impresionismo—, introduciéndola en la idea del espectador por todos los caminos, aprisionándola entre polifacéticas vibraciones sensoriales. Así como en la novela—el género más tocado de la inquietud del siglo—se rebusca en el subconsciente con una puntillista premiosidad de artífice y disecador poniendo sobre la imaginación el vuelo de unas sensaciones efímeras e intrascendentales en apariencia—Proust, Joyce, verbigracia.... (122)

No es casualidad que Sordo mencione a Heidegger y a Sartre, pues de hecho está presentando una síntesis del pensamiento de estos dos filósofos sobre el estado del hombre en el mundo y su capacidad de "ser", "hacer" y "estar", tanto como la relación entre estos atributos para lograr una realidad que existe dentro y a la vez fuera de él; es el Dasein de Heidegger y el être y néant de Sartre.

En 1946 Sartre da su famosa conferencia, que luego se publica bajo el título "L'Existentialisme est un humanisme." Este ensayo, fue aceptado como la clave para la explicación del existencialismo dentro y fuera de Francia. En él, Sartre explica que el hombre es responsable de todas sus acciones o falta de acción; que es un ser que existe dentro de un momento histórico-temporal; que hay subjetividad y objetividad; que el hombre es testigo de su realidad y existencia tanto como lo es de la realidad y existencia de los otros; también habla Sartre de la comunidad del hombre, el "nosotros", y ataca el fascismo. Es decir, el artículo de Sartre parece ser el fundamento de la síntesis que ha hecho Enrique Sordo al comenzar su crítica. No sólo eso, sino que ahora se ven los artículos anteriores como

fases individuales de la totalidad presentada por Sordo y anticipada por Sartre, dándole a cada parte del argumento un punto de partida en el aceptado pensamiento español.

No creemos que fuera mera casualidad el encuentro y enlace de tales artículos coincidiendo en el tema, en un mismo número de la revista. En Aurelio García Cantalapiedra, biógrafo de José Luis Hidalgo y de Proel encontramos este interesante texto:

De acuerdo con la línea de revista abierta a todas las corrientes que su director quería darle, se proponen publicar cuanto pueda tener un interés palpitante y auténtico en el mundo de la cultura occidental. Entre los proyectos que no pudieron verse realizados, pero que llegaron a estar en fase muy adelantada, a falta exclusivamente de pasar el original a la imprenta, se encuentran una antología de Miguel Hernández, otra de Rafael Alberti y una tercera de poetas soviéticos. A última hora no fueron autorizados por la censura. Más tarde, en 1946, cuando se recibió en algunos ambientes culturales españoles la noticia del manifiesto de Sartre "El existencialismo es un humanismo," Proel, en primera fila, pretende su publicación. Nuevas dificultades y pugnas, que en ese caso consigue vencer el entusiasmo de Pedro Gómez Cantolla. Incluido en un ensayo del profesor Frutos, pudo publicarse en 1949.¹⁵

Obsérvese que la censura ahora estrecha su control sobre Proel y su editorial con más rigor que en la primera época; sin embargo, los proelistas evidencian cierto liberalismo en los temas y autores escogidos, aun sabiendo que la censura los vigila. En esto se ve un ejemplo de la experimentación auténtica del compromiso proelista. Cantalapiedra nos advierte que sólo "en algunos ambientes culturales españoles" se conocía la obra de Sartre; por esto cobra más importancia el que la editorial Proel quisiera publicar el ensayo, pese a que no lo lograra hasta pasados

tres años. Según José Manuel Pérez Carrera es la primera vez que aparece "El existencialismo es un humanismo" de Sartre en castellano.¹⁷ Ahora se puede interpretar el significado del número III de la revista Proel en un plano mayor. A nuestro parecer, tiene el propósito de presentar al público español las ideas de Sartre, entrelazando opiniones tradicionales de firmas aceptables al régimen; doran la píldora para que no se le atragante a la censura y sale en la revista lo que no se pudo publicar en la editorial.

Inmediatamente, sigue la sección "Notas," donde Ricardo Gullón se ocupa de "Los poetas de Adonais," específicamente Vicente Aleixandre, Victoriano Crémer y José Luis Hidalgo, de quienes la editorial Adonais acababa de publicar, Pasión de la tierra, Caminos de mi sangre y Los muertos, respectivamente.

Si enjuiciamos el artículo de Sordo como síntesis y planteamiento de la filosofía proelista comprometida, algo sartriana, el artículo de Gullón destaca ejemplos actuales de la poesía en función del pensamiento anterior, no como resultados de este pensamiento, sino como ejemplos de la posibilidad de la existencia de tal literatura en consonancia con dicha filosofía.

Sobre Aleixandre, Gullón dice:

¡Qué espléndida lección en esta Pasión de la tierra, libro de oscuridad deslumbrante, caudaloso, juvenil y riquísimo! Lección para los retóricos sin alma, pues hallarán un trasmundo revelado, penetrado por el poeta con ejemplar decisión, buscando en tinieblas, tanteando ante el hallazgo de formas donde plasmaran eficazmente los elementos dispersos en ese mismo orden. Aleixan-

dre afrontaba un problema muy arduo: dar expresión personal a materiales poéticos situados en las últimas capas de lo real e incluso más allá. (128)

.....
Llegan, pues, al momento en que lo cotidiano se desmorona. Esa pared de cal equivale a la casa, al círculo de la vida propia, y su conversión en lava significa, con imagen de gran plasticidad, no sólo el derrumbe del recinto donde aquella existencia se desarrolla, sino su conversión en avalancha de materia que, como empujada por fuerzas demoníacas, todo lo arrastra. Y en el gran sueño se oyen voces invitando a morir para conocer, mientras sobre la tierra el canto de lo existente llama a la vida. (128-131)

Sobre Crémer:

Este es el libro amargo, chirriante y vario, de un espíritu en lucha franca con la realidad circundante. (131)

Lo diferenciador entre la poesía de Crémer y la de otros poetas, es el acento, puesto en aquélla sobre lo social. No puede desvincular sus preocupaciones de las angustias comunes y en sus versos vibra un eco trascendido de sufrimientos y dolores colectivos. (131-132)

Al llegar a Hidalgo tenemos una nota amarga y triste; la muerte del poeta y la publicación póstuma de su libro presentes en las páginas de la revista que él había ayudado a fundar. El número está fechado en otoño de 1946, pero evidentemente apareció ya bien entrado el año 47. En su crítica de Los muertos, Gullón comenta:

Empieza por situarnos en un mundo de muerte, silencio y sombra, fuera del tiempo, donde residen los muertos insensibles, ajenos a la tierra que sobre ellos pesa, a las flores y al cielo. El hombre marcha por la vida cuando le sorprende la esperada presencia de la muerte y le conduce al ámbito oscuro del que nada se sabe. Hidalgo trata de capturar el secreto de ese misterio y de inquirir la suerte del hombre cuando su vida cesa. Considera a los muertos como seres dotados de realidad, pero realidad pasiva, inerte, mineral. La trasvida es solamente desolación y vacío. Nada existe en los muertos (y esa es la tremenda lección de esta poesía); de ellos sólo queda la estela en el recuerdo de otros hombres, en la conciencia del poeta. (135)

Y también:

La emoción es consecuencia de la pureza y sinceridad del sentimiento y de la sencillez y desnudez de las palabras. Puede decirse, con tesis válida para la obra íntegra, que Hidalgo no aspira a causar efecto. Su vocabulario es el común, pero utilizado con tan austera severidad y ausencia de pompa como si los vocablos nacieron exentos del pecado original de vulgaridad y servidumbre. Esta falta de ornamento, corrientemente llamada desnudez, es la mejor prueba de su valor. Pues cuando se consigue con tal economía de medios una expresión eficiente y conmovedora, es que al intentarla halló el creador la vena de la auténtica, alada, rica y al mismo tiempo serena, poesía. (137)

Termina, pues, el número hablando de un poeta que sirve de testimonio, en su poesía y con su muerte, de lo absurdo de la muerte y de la vida. Excepto que ésta es activa y la existencia se comprueba y experimenta, mientras que la muerte es pasiva y equivale a la nada—es lo desconocido, y no tenemos pruebas de un más allá. Por lo tanto, el hombre ha de actuar por sí y para sí en caso de que solamente exista el momento histórico-temporal en el que se encuentra. Puesto que es hombre social, debe servir de testigo y lección a sus coetáneos; con este fin se limita o elimina la retórica, pues de este modo no habrá dificultad alguna en comunicar la sinceridad, el compromiso o la angustia. Esto fue el logro de Hidalgo y el deseo de los proelistas.

Ya quedó señalado que el número III de Proel apareció con gran retraso, indicio claro de que la revista tropezaba con graves dificultades. Sin embargo, se siguieron haciendo esfuerzos eficaces para continuar su vida y el número IV aparece con la adscripción a "Primavera y Estío

de 1947." Se abre el número con una amplia referencia a la muerte de José Luis Hidalgo, acaecida el 3 de febrero de ese año. Tras ese elegíaco homenaje al gran poeta desaparecido, Proel continúa su ritmo habitual.

El primer artículo es una traducción de "En busca del fundamento de la metafísica," de Martín Heidegger. Aparentemente se sigue la misma ruta empezada en el número anterior, es decir, un examen del papel del hombre y del arte en la existencia. Los restantes artículos no desmienten nuestra interpretación. La traducción del pensamiento de Heidegger plantea la necesidad de estudiar al hombre en acción recíproca con su circunstancia, y en el desarrollo de su ser o su historia. Así, pues, el hombre es el resultado de su existencia; en esto volvemos al existencialismo sartriano. Como refuerzo de esta toma de posición, se nos ofrece más adelante el artículo "Significado de Sartre" de Alexandre Astruc. Aquí tendremos la explicación del arte poética existencialista que estaba de moda en Europa y hacia la cual habían evolucionado los proelistas.

El primer punto que hace Astruc es el siguiente:

En la primera lectura esta novedad [la que señala un "progreso" literario] puede parecer aleatoria, y apenas se ve lo que distingue a Sartre de tantos escritores de la postguerra. Se encuentra en el idéntico pesimismo, idéntica rebeldía contra el mundo. Y sólo al profundizar en él aperecimos con rapidez la diferencia. Lo que constituye al principio la novedad de la rebeldía de Sartre, es que no ataca a tal o cual forma de miseria metafísica, psicológica o social, sino que es radical y ataca al hecho mismo de existir. El tema fundamental de La Náusea, como el de todas las obras de Sartre, es que la miseria de la existencia es inherente a esta existencia, o, para emplear un lenguaje

fenomenológico, que es constitutiva de su esencia. La esencia de la Realidad humana—el Dasein [sic] de Heidegger—es un ser contingente y limitada, y al adquirir consciencia de esta finitud nace la miseria del existente.

Por otra parte, esta existencia se presenta como una totalidad, como un mar que rodea al existente por todas partes, y del cual no puede librarse. No podemos escapar a la existencia, no podemos olvidar que existimos.... (46)

Esto ya formaba parte del pensamiento proelista, cuyo desarrollo venimos siguiendo y que enlaza con el humanismo neo-romántico de la preguerra. Para repetir: el hombre que se ha de definir como un ser en acción recíproca con la naturaleza y otros seres, no es sino el resultado de estas experiencias; por lo tanto, se va del "yo" al "nosotros" y su historia es el desarrollo de estas experiencias a través del tiempo; la historia influye en cada ser y en todos los seres, tanto como la experiencia nueva. Ahora bien, para el proelista la acumulación de experiencias no ha sido pasiva sino activa, al hombre siempre se le ha pedido que se afirme y que no se deje arrastrar por su circunstancia. Recuérdese que en esto yace la diferencia entre el Romanticismo y el neo-romanticismo de la época que estudiamos; también, de la diferencia entre el garcilasismo y los poetas comprometidos.

Según Astruc:

Ya hemos visto que el lenguaje nadificaba el mundo, es decir que nos daba, no la intuición de las cosas mismas sino casi-cosas apresadas como irreales por la conciencia. Esto no significa solamente que tales cosas están fuera del espacio, sino también que escapan al tiempo.... En la existencia no hay instante, porque, como demuestra Heidegger, nuestro tiempo es el tiempo

del futuro y del proyecto. Vivimos en el porvenir, constantemente tendidos hacia delante, mirando sin cesar ante nosotros sin poder detener jamás un instante para gozarle plenamente. El presente no existe, no es más que un punto-límite entre el pasado y el futuro, entre la espera y los recuerdos, que las cosas atraviesan a toda velocidad para ir a perderse en lo ya vivido....

El tiempo es la fuente de nuestra miseria existencial, nos veda toda sensación completa, toda presa de conciencia absoluta y nos encamina incansablemente hacia un mundo que nos rechaza. Basta con que el tiempo se detenga y el presente se instale en el mundo para que las cosas recobren una faz desconcertante, para que las sensaciones se inscriban plenamente en instantes absolutos, para que reaparezca el sentimiento de aventura. Y esto sólo es posible por el lenguaje, que nos libera del tiempo. (51-52)

Aquí tenemos la existencia como continuo fluir del tiempo, y la lengua es el instrumento que aísla los momentos de la existencia, para poder analizarlos o revivirlos. En este punto va entendido que la palabra sirve para comunicar la realidad, ya que ésta es lo que se experimenta al ser. Por lo tanto, al comunicar lo experimentado, lo vivido, se debe evitar toda posibilidad de confusión u oscuridad. Es decir, la lengua utilizada debe ser lo más clara y eficaz posible—la menos artística o poética—, ha de ser la lengua de todos los días.

También vemos que el tiempo y el sufrimiento son iguales, si cesa uno cesa el otro. Sacarnos de uno o del otro sería lanzarnos al estado de lo absoluto, lo cual no existe ya que no hay nada que no exista sin tiempo; eliminar nuestro tiempo o nuestro sufrimiento sería echarnos en la Nada o en la no-existencia. Bécquer dijo "padecer es vivir," y el sartriano lo apoya y le suma lo inverso tam-

bién.

Hemos de mencionar aquí que nada de esto se debe considerar ajeno al pensamiento español. El tiempo, la existencia y la muerte son temas tradicionales de nuestra poesía. Lo nuevo habría de ser el enfoque metafísico que se le da ahora a través de un estilo preocupado por evitar el esteticismo, haciendo de lo filosófico algo poético y viceversa, mientras que la poesía recibe algo de la prosa para facilitar el entendimiento.

Aun esto se había previsto en España mucho antes de que apareciera en el pensamiento de Sartre. Recordamos las reflexiones de Antonio Machado sobre la poesía, la metafísica, la existencia y la Nada. Especialmente lo que dice en Juan de Mairena:

Algún día—habla Mairena a sus alumnos—se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos. Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas, muy especialmente, que piensa el ser fuera del tiempo, la esencia separada de la existencia, como si dijéramos, el pez vivo y en seco, y el agua de los ríos como una ilusión de los peces. Y adornarán sus liras con guirnaldas para cantar estos viejos milagros del pensamiento humano.

Los filósofos, en cambio, irán poco a poco enlutando sus violas para pensar, como los poetas, en el fugit irreparabile tempus. Y por este declive romántico llegarán a una metafísica existencialista, fundamentada en el tiempo; algo, en verdad, poemático más que filosófico. Porque será el filósofo quien nos hable de angustia, la angustia esencialmente poética del ser junto a la nada, y el poeta quien nos parezca ebrio de luz, borracho de los viejos superlativos eleáticos. Y estarán frente a frente poeta y filósofo—nunca hostiles—y trabajando cada uno en lo que el otro deja.

Así hablaba Mairena, adelantándose al pensar vagamente en un poeta a lo Paul Valéry y en un filósofo a

lo Martín Heidegger.¹⁸

Obsérvese que los nombres citados por Machado resultan dos de los creadores más citados en Proel. Acudiendo, pues, a Machado, vemos que el impacto de Sartre no es simplemente la influencia de una filosofía extranjera, sino más bien una reintroducción de un pensamiento español. Y no hablamos de Unamuno ni de Ortega por querer evitar una larga discusión del existencialismo español; quien quiera poner en eso su atención, que lea la obra de Guillermo de Torre, Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en literatura. Fue necesario que viniera la reintroducción de fuera; la guerra civil y la censura nacional habían aislado el pensamiento de Machado y de otros autores de los jóvenes de postguerra. Sin embargo, el descontento filosófico, poético y social fueron suficientes para impulsar la evolución de la poesía de postguerra en dirección paralela a la de los otros países, pero apoyándose en el cada vez mejor conocimiento de Machado.

Entre estos dos artículos principales de la primera parte del número IV vienen otros autores, cuyas colaboraciones parecen haber sido hechas para apoyar la filosofía presentada en aquéllos. El primero es José Hierro con seis poemas de Con las piedras, con el viento, libro que estudiaremos en uno de los próximos capítulos. Por ahora, quede dicho que los poemas escogidos tratan del tiempo, la eternidad, la angustia y la paz. Seguidamente, viene Poeta de José María Gironella, un cuento de poco más de dos pági-

nas, que es un tratamiento ficticio de "lo absurdo."
 Recuérdese que esto será otra extensión de la filosofía existencialista, pero que tiene sus antecedentes en la literatura superrealista. De todas maneras, es un cuento que presenta a un "poeta" como un ser al margen de su tiempo y su circunstancia y que comete un acto de rebeldía, libre e independientemente, para poder conquistar su situación.

Siguen unas "Páginas de diario (1940)," de André Gide [traducción de Leopoldo Rodríguez Alcalde], fechadas entre el 10 de septiembre de 1939 y el 19 de diciembre de 1940. Las páginas escogidas no son típicas de la obra de Gide; por lo general él se dedica al goce de la vida o del momento. En esta selección se recalcan también los "pequeños esfuerzos cotidianos," la importancia de lo social, de la comunicación, la amenaza de Hitler, la guerra y la censura, el tiempo, etc. Veamos como ejemplo suficiente para mostrar la coincidencia entre Gide y lo que venimos subrayando como pensamiento proelista de esta época, la anotación correspondiente al 30 de mayo:

Algunos días, o mejor aún algunas horas de todos los días (hablo de estos últimos tiempos), me siento tan distante de mis libros como si fueran obra de un extraño, o si todavía mi pensamiento puede habitarlos, por lo menos sería hoy bien incapaz de volver a escribirlos. Sería necesaria, para lograrlos, una constancia de espíritu que ya no tengo. (30)

Como si se hubiera buscado contrapunto a Gide, inmediatamente se encuentra en unas páginas dedicadas a García Nieto, bajo el encabezamiento "(TREGUA)" que será

el título de un libro publicado por él en 1951, el soneto "5" cuyo tema es la muerte, una muerte en Dios y no en la Nada. Por lo tanto, sintiendo el amor de Dios se puede resignar el creyente a la muerte y no se desespera.

Tras los poemas, aparece el artículo de Astruc, "Significado de Sartre," que ya comentamos, seguido de unos poemas de Mallarmé, versiones de Vicente Gaos: "Tristeza de verano," "Brisa marina," "Angustia," "Aparición."

A continuación hay un relato de Mariano Baquero Goyanes, "Cuento para piano y clavicordio," donde, un poco a la manera de Proust, el desenlace nos hace experimentar el tránsito del tiempo de la juventud del personaje central y de algunos de sus amigos. El cuento destaca la añoranza de los tiempos agradables, de los amigos de la juventud, de los seres queridos que han muerto, etc. En pocas palabras, se resalta el tiempo existencial del hombre.

Ocho poemas de María Teresa de Huidobro, "Del libro de próxima publicación: Por caminos del aire," tratan del amor y de la naturaleza; sentimientos personales, sencillos que en su calidad de nuevos son refrescantes, especialmente al estar enmarcados en la revista por pensamientos más vitalmente profundos y filosóficos.

A este descanso le sigue el acto tercero de No se vuelve, el drama ya citado de Eusebio García Luengo. La obra, algo confusa y de poca acción, ha seguido unos momentos dramáticos en las vidas de unos bohemios jóvenes en Madrid, algunos venidos de sus pueblos para buscar la fama

y la libertad creativa. Unos tienen éxito, unos fracasan, unos sufren una esterilidad bajo las presiones que vienen con la nueva vida, etc. Hay muerte literaria y por poco una muerte humana. En efecto, lo que se nos ha presentado a través de cuatro números ha sido un drama existencial representando el desarrollo de unos tipos de jóvenes creadores tratando de establecer su existencia y su esencia, algunos sincera y auténticamente; otros, falsamente. Es la fatalidad de la muerte y la incertidumbre del destino lo que hace que los personajes principales—los auténticos—vuelvan en sí para hacer cara al futuro.

García Luengo nos ha hecho asistir al despertar de una preocupación del individuo inspirada en el prójimo, formando una metafísica colectiva y vital. Todo lo cual cabe perfectamente dentro del pensamiento proelista que vamos destacando como el compromiso promocional dentro del cual evoluciona el espíritu artístico de José Hierro.

El poeta Manuel Arce es quien ocupa las páginas siguientes con nueve poemas en los que canta con tono sentimental la muerte, la eternidad y el amor, como antes María Teresa Huidobro, pero con un tratamiento menos superficial, con más profundidad y técnica. Son, temas y sentimientos, perfectos acompañantes al drama anterior. Le sirven de refuerzo conciso y poético, y con esta función también cierran la primera parte de este número.

El sumario de la sección "Crónicas" es:

Música. Gerardo Diego: "Las sonatas de violín y piano

de Beethoven."

Pintura. Francisco G. Cossío: "La 'Pervivencia.'"

Teatro. Pedro Caba: "El teatro sin personajes; han muerto los héroes del teatro."

Crítica literaria. Mauricio Molho: "Algo sobre Franz Kafka."

Cine. M. Pulgar Cifuentes: "Cine en todos los pisos."

El artículo de Gerardo Diego es un estudio de la música de Beethoven hecho con la gran sensibilidad y talento musicales del poeta santanderino; los otros artículos siguen el punto de vista proelista y apoyan el compromiso existencial.

El primero de ellos, "La 'Pervivencia'" de Cossío, resalta la importancia de lo histórico o tradicional en la formación del tipo español. Al leerlo, recordamos lo intrahistórico que declaraba Unamuno, o también lo histórico-vital de Ortega. Para Cossío, estas "pervivencias" son más obvias y están más arraigadas en el pueblo, pero existen en todo español y funcionan en cada uno de una manera muy determinante, moldeando la personalidad. A la vez, culturas e historias ajenas a la nuestra influyen sobre nuestras pervivencias, cambiándolas. Por lo tanto, puede haber una infinidad de personalidades y el hombre debe escoger según su manera de ver intelectual. Cossío se lamenta de que las influencias extranjeras hayan disminuido la espiritualidad del español, quien, pasivamente, ha enaltecido el papel del materialismo. No obstante, nota

que hay una reacción contra el materialismo en el pueblo español con su fundamento en la religiosidad intrahistórica. Es una religión personalísima que trata a los santos, al Cristo y a la Virgen de "tú", a la vez cantando el sufrimiento y la angustia religiosa. Por lo tanto, según Cossío hay una sinceridad innata y auténtica en la expresión religiosa española que no se queda al margen de nuestro arte sino se funde con él.

En el artículo de Pedro Caba, "El teatro sin personajes; han muerto los héroes del teatro," se queja el autor de la pérdida de la caracterización en el teatro. Es decir, los personajes son más bien tipos generales y pasivos que antagonistas o protagonistas. La influencia del cine, ha ocasionado la desaparición de los grandes "caracteres", con la introducción de personajes genéricos, superficiales, sin individualismo. Según Pedro Caba:

Estamos volviendo al arte anónimo de la Edad Media. Propiamente hablando, en el Cine no hay autor, en sentido de creador; hacer un "guión" no es hacer una obra de arte, sino a lo más su proyecto, ni es crear criaturas. Ya es bien sintomático que en la "portada" del film, se nos dé hasta el nombre del confeccionador del vestuario y el del ayudante del ingeniero del sonido, como si entre todos, compartieran la creación de la película. Es más; creo que el más autor y creador del film es el espectador, que, con su proyección poética, envuelve en nácares de fantasía las cosas más vulgares. El cine (y sus equivalentes en otras épocas) es el único arte democrático o de masas; quizás su pantalla tiene color de hostia porque se da en pan de arte a las multitudes. Es el hombre de espaldas a la luz, en la caverna platónica. El cine nos enseña a ver las cosas, otra vez, por vez primera, repristinándolas. Todo parece estrenarse en una realidad virgen y vulgar, sin adobar por el intelecto. De ahí su capacidad de exaltar los valores vitales de las gentes y de adormecer su facultad crítica, incluso en mentes vígiles, de

otras generaciones. Allí recuperamos el sentido del gesto, el gozo de lo vital y aprendemos a interpretar al hombre físico que se nos había olvidado, pues durante cuatro siglos, veníamos viendo al hombre con antiparras, de modo intelectual y metafísico; han tenido que venir promociones juguetonas y despechugadas, con el Cine, para que empecemos a reparar en una cosa tan obvia como el cuerpo humano. Pero no es que, por los deportes o el cine, el hombre se fije en lo corporal, lo vivo y gesticulante, sino que, al revés, por hallarnos en una etapa vitalista, el hombre reventado de lo femenino, tiende al gesto y ama el cuerpo, haciendo posibles el Cine y los Deportes. El hombre de hoy se está revitalizando, refrescando las raíces con un mínimo (o un máximo) de vitalidad animal, perdiendo, en tanto, dosis de intelectual; propende a lo multitudinario y se está desindividualizando. En el teatro, han muerto los caracteres y los personajes, y se está haciendo Cine sin saberlo. (137-138)

Creemos que el punto de vista del autor coincide con el de la promoción de Proel. Pero en esta nueva toma de posición vemos dos puntos que podrían pasar desapercibidos, uno es la desintelectualización y el otro es la presencia de la Edad Media, con la obra artística, como fruto de un quehacer colectivo anónimo. El primero se había mencionado muy de paso al hablar de Sartre, en cuya filosofía lo importante es experimentar y no solamente intelectualizar. El segundo punto es desacertado, porque el cine está en el polo opuesto de cualquier actividad anónima, al haberse convertido en el espectáculo más comercializado de cuantos existen.

En el artículo de Mauricio Molho, "Algo sobre Franz Kafka," se estudian la desesperación y lo absurdo en el mundo de este autor. Se repiten las ideas sobre el tiempo, la libertad y la Nada que hemos discutido. Por lo tanto, sólo sirve de recapitulación, sin presentar ningún nuevo

punto de vista.

Ahora bien, en la sección de "Cine" volvemos otra vez al tema ya tratado por Caba, pero esta vez M. Pulgar Cifuentes en el artículo "Cine en todos los pisos" nos presenta otra cara del tema.

Cifuentes nos ofrece la siguiente reflexión: "Vivimos nuestros films un poco alegremente, sin caer en la cuenta de cómo nos han esclavizado.... Puede que ya no nos sea posible el retorno a nuestra más pristina esencia humana.... Y que cada vez se hará más difícil ser uno mismo bajo su influencia." (152-153)

Según su argumento, el cine nos limita el libre albedrío, hasta por fin quitárnoslo. El cine resulta ser el narcótico de las masas, robándoles su posible individualidad. Antes, Caba aplicaba este argumento a la relación Cine-Teatro; ahora Cifuentes clarifica e intensifica el ataque. Se sigue el razonamiento de antes en cuanto a la historia y la sociedad; también se hace hincapié en el papel del hombre libre que busca mantener su individualidad. Lo que Caba hizo durante diez páginas, Cifuentes lo hace en cinco—simplificando, recalcando y reforzando el compromiso proelista. En un párrafo principal, Pulgar Cifuentes escribe:

Cada época imprime su huella sobre los que la viven. Y, hasta cierto punto, la tónica de cada época la ha dictado su generación. Es un círculo vicioso, en el que los hombres crean, bajo ciertas circunstancias, un clima determinado, del que más tarde no pueden evadirse.... Puede asegurarse, sin lugar a dudas, que siempre es un poco genial el hombre que, de algún modo,

consigue sustraerse a su ambiente. La lucha por emanciparse del cuerpo social es una revolución endocrina y permanente. No flamea banderas ni grita. Ahora bien: todos sabemos que las variaciones de "clima" empiezan a imponerlas siempre los emancipados. En este terreno el hombre común se pone el abrigo cuando ya no le hace falta. (154)

Con este artículo se concluye la sección "Crónicas." En la de "Notas" se sigue el plan de los anteriores números: dejar la última sección en manos de Ricardo Gullón, que se dedica a la crítica de obras poéticas recién aparecidas y que, sea por casualidad o no, sirven de ejemplos para las teorías presentadas en el número. Efectivamente, también será así el plan de este Núm. IV. Primavera y Estío, 1947.

Se dividen las "Notas" en dos secciones: "Mundos poéticos," dedicado a José Hierro e Ildefonso-Manuel Gil; y "Un sensitivo," sobre Julio Maruri. El escrito sobre Hierro, es la reseña del libro Alegría—recién premiado con el Adonais de 1947. Más adelante hablaremos detalladamente de este libro al examinar la obra completa de Hierro, pero en este momento es imprescindible citar a Gullón con respecto a las teorías principales de este número de Proel. Como ya hemos dicho, las obras consideradas por Gullón en esta sección sirven como pruebas vivientes y artísticas de que lo que se expone a través de Proel no es una imposibilidad:

Si la palabra "alegría" del título fuere sustituible, lo sería en todo caso, por "angustia." Pues la raíz de este pequeño libro es la situación angustiada de un hombre para quien ya no son buenos, ya no le sirven vitalmente, los dulces engaños con que el hombre se

adormece: las falacias comúnmente llamadas ilusiones. El poeta sabe cuán delicioso es navegar por esas aguas plácidas que no conocen tempestades ni zozobras, pero— y ésta es nota diferencial de su actitud, pues lo corriente es la opuesta—lejos de añorar el bien perdido, déjalo ir a la deriva de los recuerdos y se aferra a su voluntad de vivir realmente, en la realidad y no en el ensueño. Un punto más y reputaría culpables los deliquios nostálgicos, la evasión a mundos soñadores, bellísimos sí, pero falsos. (159-160)

Al referirse a Ildefonso-Manuel Gil, con motivo de la aparición de su libro de poemas El corazón en los labios Gullón parte del título "El corazón en la poesía."

Recuérdese lo que hemos ido viendo en Proel de compromiso poético-existencial. Una parte: historia, temporalidad, angustia, ya la ha tratado Gullón en Hierro; ahora queda el hablar de la humanización, desesperación y sinceridad. No se dice que estos puntos no sean tratados por Hierro ni que tenga una opinión opuesta a la de Gil, ¡al contrario!, son temas comunes a la obra de los dos y con resultados semejantes. Pero son centrales a la obra de I. M. Gil en este caso y, por lo tanto, Gullón los trata con más importancia en él.

La siguiente cita es el meollo del razonamiento de Gullón; se dice de Gil:

Los poetas actuales suelen interponer entre su vida y su poesía una barrera de retóricas complacencias. Gil no lo hace así, y muy en discrepancia vierte en el poema la ardorosa corriente de su existencia. Por eso su obra presenta un acento de efusión y sinceridad, nada común entre los líricos actuales, que, al hablar de sí, intentan el imposible de conciliar la confianza con el alejamiento. En El corazón en los labios, la expresiva verdad del título se ajusta al tono del volumen, del cual desborda la cordial intimidad de su autor, un hombre diciendo su angustiada palabra:

Soy un hombre que canta el dolor de su raza
la trágica existencia de su especie,
el golpe de la sangre sobre la carne herida
por un terror de siglos y de presentimientos.

Y cuya fe le arranca de la angustia, mostrándole la
esperanza proclamada en sus versos. (170)

Esta esperanza existe en la continuidad que se
ofrece en los hijos, que servirán como el reflejo de su
propia existencia. En vista de esto vemos que hay algo más
que la nada, y que el ser puede establecer una cadena de
existencia. En Gil se conseguirá a través de los hijos;
en Hierro se hizo no tanto al estilo unamuniano en los
hijos, sino también a través de los amigos, y las acciones
auténticas.

Como dijimos, la segunda división de "Notas" está
dedicada a Julio Maruri y lleva el título "Un sensitivo."
Gullón empieza recordándonos el primer libro de Maruri,
Las aves y los niños; respecto al nuevo libro escribe:

... Maruri vive en la remembranza y el sentimiento,
alejado de lo cotidiano, en parte por desdén y en parte
por incapacidad de situarse en la agria polémica con-
temporánea.

Su poesía está henchida de gracia, pero falta de
riqueza temática; toca tres o cuatro registros, con
acierto y finura de tacto, pero sólo tres o cuatro.
Vive en un orbe ingrávito y expresa bellamente los men-
sajes de ese ámbito etéreo. (173)

En esta crítica de Gullón vemos la importancia que
tiene el empeño total del poeta al querer comunicar su
experiencia o impresiones. Es necesario buscar el acerca-
miento a la circunstancia del ser para poder comunicar, lo
más auténticamente posible las causas, resultados, juicios

y sentimientos, de la acción recíproca del ser en contacto con ella. Lo que se ve de lejos queda borroso, confuso y, por consecuencia, también lo será nuestra interpretación de lo así visto.

En Proel, Primavera y Estío de 1949, Núm. V, llegamos al final de la presentación del pensamiento de Jean Paul Sartre, con la publicación de "El humanismo y la moral de Juan Pablo Sartre." Este es el artículo de Eugenio Frutos que contiene "El existencialismo es un humanismo," de Sartre, sirviéndole de comentario. Son los dos artículos, el de Sartre y el de Frutos, los mismos que mencionamos en las páginas 89-91, al comentar el número III de Proel de 1946. No les fue posible a los proelistas publicar el ensayo del filósofo francés en el mismo año que lo pronunciara como conferencia en el Club Maintenant; tuvieron que esperar hasta 1949. Pero mientras tanto, como hemos venido viendo, han dado a sus lectores una continua explicación y ejemplificación de las teorías sartrianas a través de unos artículos que a primera vista eran sumamente tradicionales. Así evitaron conflictos o discordias con la censura, mientras mantenían su papel de revista comprometida que quería comunicar lo más nuevo del campo artístico y social a sus lectores.

Como introducción al ensayo de Sartre, Frutos estudia la "Situación de Sartre en el existencialismo," hablando primero de lo que es el existencialismo en general y después, en particular, aplicado a Sartre. Frutos se

preocupa por establecer la filosofía de la existencia como algo que no ha de ir necesariamente contra el pensamiento tradicional español. Para esto cita a Jacques Maritain, que en 1941 había dicho que Santo Tomás de Aquino era existencial y humanista. La cita viene de "El humanismo de Santo Tomás de Aquino" que, según Frutos, fue una comunicación de Maritain a la Medieval Academy of America; nos informa también de que: "Se ha publicado inserta en el libro De Bergson a Santo Tomás de Aquino. Club de Lectores. Buenos Aires, 1946, págs. 227-248." Efectivamente, ésta fue una nueva edición de la obra que publicó Maritain en París en 1927, De Bergson à Thomas d'Aquin, donde presenta por primera vez el existencialismo de Santo Tomás. Recordemos que Maritain fue uno de los católicos franceses que defendieron a la República española contra el franquismo. Después Frutos dice que él mismo, siempre que piensa en el existencialismo, destaca al siglo XVII español como gran período humanista-existencial en nuestra historia, especialmente en Calderón, Quevedo o Gracián. Se ha de recordar aquí la importancia de Quevedo en el desarrollo de Proel en su primera época, cuando se enfrentaba con el pensamiento escapista no-comprometido del garcilasismo. Pero sigamos con la exposición del profesor Frutos.

Distingue dos tipos de existencialistas: los que creen en Dios y en un más allá, y los que no. Los dos campos formarán una ética, pero en el uno será ética homocéntrica y el otro será más ontológico en su acercamiento,

ya que cree en Dios. Sartre se confiesa ateo, pero no por esto se ha de evitar su filosofía. Al contrario, se tiene que sacar de ella todo lo bueno y añadirlo a lo tradicional español: la fe y creencia en Dios y un más allá. El existencialismo es importante para entender y explicar el papel del hombre del siglo veinte, teniendo en cuenta su historia, su circunstancia y su psicología. Sin embargo, la mera lucha de la existencia no es suficiente para que existamos. Toda explicación posible de nuestro ser, estar y hacer, no sería razón suficiente para continuar la lucha; en el existencialismo ateo la angustia es prueba y resultado de la lucha, no razón de ella. Por lo tanto, debemos luchar—ser, estar, hacer, sufrir—porque Dios y un más allá existen. De este modo Frutos aproxima el existencialismo de Jaspers, Marcel y Sartre. Pudiera haber dicho que debemos luchar por si existen, aproximándose entonces al pensamiento de Unamuno y de Camus, a quienes no se cita, por alguna razón desconocida. Pero no, Frutos expresa su propia convicción y a la vez la necesidad de la esperanza en algo allende el hombre solo, dejando para cada uno a su vez la posibilidad de certeza o su carencia.

Seguidamente viene un poema largo de Julio Maruri, "Que ya no está," dedicado a Concha Espina. Algunos de sus motivos son el tiempo, los colores del otoño, la nostalgia, sin que veamos su coincidencia con la tesis proelista. Pero a esta voz humanista, más bien sentimental, le sigue una selección de poemas de José Hierro, "Cuatro poemas del

libro Quinta del 42"; aunque se anuncia el libro así en el núm. V, Primavera y Estío de 1949 de Proel, en realidad no llegó a publicarse hasta 1952. Los cuatro poemas son: "El libro," "Una tarde cualquiera," "Alucinación" y "Lento." Estos sí que son poemas ejemplares del pensamiento proelista, especialmente el segundo, "Una tarde cualquiera," que empieza de esta manera:

Yo, José Hierro, un hombre
como hay muchos, tendido
esta tarde en mi cama,
volví a soñar.

Después se comentará este libro de Hierro más detenidamente; en este momento creemos suficiente citar esos poemas para destacar su eficacia como portavoces de las tendencias proelistas.

El texto siguiente es un cuento de Vicente Carredano, "La fuente de Sierranós," sencillo y fuertemente poético, que nos enfrenta con la insensatez de la muerte de un joven campesino, soldado durante la guerra; el trasfondo es el campo de su pueblo. El tiempo, la nostalgia y la circunstancia, tanto como el acto gratuito del asesinato, hacen un papel importante en el desarrollo de la trama. También este cuento cabe dentro del pensamiento proelista.

Ahora vienen más versos; son de dos poetas del grupo Proel: Carlos Salomón y Marcelo Arroita-Jáuregui.

Carlos Salomón nació en 1923 y murió en 1955, sin haber llegado a expresar toda la poesía que llevaba dentro. Ya vimos en la entrevista que Poesía Española le hizo a

José Hierro cómo la temprana muerte de Salomón afectó al grupo y contribuyó a la disolución de éste.

La obra de Salomón es parecida a la de Maruri, delicada y clara. Los poemas publicados en este número tienen temas que coinciden con las creencias proelistas ya que son el poeta en acción con otro ser, con el tiempo, con la angustia y el efecto que tienen en él o en nosotros. Pero todo con una emoción contenida, apagada.

En contraposición tenemos cuatro poemas de Arroita: "Los poetas," "Las ortigas," "Paisaje," y "Llamada," a cual más comprometido y emocionado. De Arroita-Jáuregui dice Luis López Anglada que:

... se nos muestra como un poeta de honda raigambre española, católica y social. Para él la poesía es el medio de llegar al hombre de hoy, de comunicarle su dolor y sus esperanzas. Quiere luchar contra el tópico del poeta encerrado en su torre de marfil y proclama la vivencia apasionada y definidora de la poesía....¹⁹

Los poemas de este número no desmienten esa evaluación de López Anglada. Cierran el número las "Crónicas," y la primera de éstas, "Literatura," de Pedro Caba, es "Sobre la novela." En este artículo habla Caba del hombre y de la novela, ya que ésta es reflejo de aquél. Resulta, pues, que el hombre "por esencia" es narrador y que:

Todo lo que vive lo vive con un subpropósito de contarlo luego. La palabra nace en él como espuma rebosante de su ser espiritual. El espíritu se encarna en él como verbo y en su sutilísima expansibilidad de gas raro, busca la comunión y la comunicación. El hombre es un ser nativamente vertido, hacia dentro y hacia fuera.

(125)

La forma más natural en el hombre para la comunica-

ción es el canto, o la poesía, especialmente cuando se siente individuo. La novela sirve para la "narración, la descripción, la enumeración.... Es que la novela es un trozo vivo de historia y la Historia escrita de los Historiadores es una novela mal escrita.... El hombre es historia y no naturaleza, porque la naturaleza del hombre es su historia." Si esto es la novela, entonces cuando el hombre se siente individuo ¿qué es la poesía? La respuesta que da Caba es sencilla: "lo maravilloso es que la verdadera historia del hombre, su mejor historia, es lo que está más allá y por bajo del cuento y de la fábula: la poesía, la música, la palabra musical y misteriosa, temblorosa del relente de los asombros."

Ahora tenemos otro matiz del pensamiento existencial sartriano, vinculado a la poesía. Sartre no creía en ella, pero en España ya hemos visto que desde Quevedo, y posiblemente antes, poesía ha expresado angustias y experiencias existenciales:

La novela se nos volverá cuento, poesía, misterio, maravilla. Es la poesía la que empieza a reavivarse, pero no la poesía de libros, sino la de pantalla y radar y televisión. El libro empieza a entrar en su crepúsculo y la poesía de las multitudes entusiasmadas, asombradas, orantes, reaparecerá en la nueva edad con nuevos aspectos y nuevos medios. (134)

Implícita en el artículo de Caba, a la vez que la defensa de la poesía, está la idea de una poesía de comunicación, poesía para la mayoría. Así se establece un acercamiento entre el existencialismo y la poesía tradicional española. El existencialismo francés no consideraba la

poesía como forma de comunicación, sino como expresión de belleza; para la comunicación prefería la novela.

Leopoldo Rodríguez Alcalde sigue a Caba con el artículo "Al margen de una vieja antología," título que se refiere a una técnica del autor más bien que a una antología específica. Con la excusa de repasar el antiguo Parnaso español contemporáneo de José Brissa, se dedica Alcalde a dar una perspectiva de la poesía actual. Su evaluación sirve de refuerzo para el planteamiento anterior de la poesía como comunicación social y comprometida.

Lo primero que Rodríguez Alcalde considera necesario para que el poeta no sea olvidado por la gente es su "personalidad" lo que hace a uno inolvidable entre muchos. Y también, es necesario encontrar en el poeta algo a través de lo cual podamos establecer una correspondencia con él.

Después vuelve su atención hacia lo que ha estado sucediendo en el campo de la poesía desde los años de la antología. Ahora daremos con la primera crítica histórico-poética de la segunda época de Proel, pero véase que refuerza y sigue el punto de vista establecido en la primera época. Dice lo siguiente:

Porque, desde hace más de treinta años, asistimos a una violenta reacción, casi sañuda, contra la poesía de los primeros años de nuestro siglo: poesía constituida en parte por las infinitas reminiscencias de Rubén, y en menor proporción por el derribo y saldo de las desdichadas tendencias de fin de siglo: la anécdota sentimental, el prosaísmo socializante o moralizador, la evocación convencionalmente vistosa. Todo ella se encuentra tan profundamente alejado de nuestro tiempo, que nos es muy difícil requerir la necesaria imparcialidad para poner de relieve cuanto pudiera haber de

bueno, de positivo, en aquella época que nos parece de tan escaso esplendor. Hoy, los únicos definitivamente salvados son aquéllos cuya personalidad poderosa queda muy por encima de todo prejuicio de tiempo y de escuela, como don Miguel de Unamuno y Antonio Machado.... (138)

También cita como grandes poetas a Juan Ramón Jiménez por su valor como renovador de la poesía y de la lengua poética y a Manuel Machado por "el encanto profundo de tantos poemas." Pero Rodríguez Alcalde lamenta el abuso de la "belleza" y de la excesiva creación "fácil y brillante, a menudo vacía" que abunda en la poesía de esa época. Aunque la devoción a la poesía y a la belleza era auténtica, no entraban en asuntos más vitales ni intentaban la comunicación con la mayoría—salvo Unamuno y Antonio Machado, y el Juan Ramón renovador de la lengua.

Ahora, dentro de la división "Crónicas" aparece por vez primera: "Política." El artículo es "Un capítulo del ensayo en preparación 'La plástica ya es nostalgia'"; su autor es Francisco Gutiérrez Cossío.

Es un artículo bien organizado y de una ironía muy mordaz, que nos da el perfecto resumen de las ideas presentadas en este número, a saber: la importancia del "yo" y del "nosotros", la historia y el tiempo como fuerzas en la existencia y la esencia del hombre, la idea de la Edad Media como tiempo ejemplar para el hombre actual, la desvalorización de la intelectualización y del razonamiento, la reducción del esteticismo y la importancia de la comunicación. Cossío observa que:

Se ha admitido universalmente que la Nación es la

suma de individuos y, como consecuencia derivada, que esa agrupación humana, que ese ente político, es un plebiscito permanente....

Y, estando así las cosas, lo primero que se echa de ver en esto es una concepción dinámica del "individuo," de la sociedad y de la historia. O sea, una potencialización de la "suma" y una sucesión de "tiempo" con primacía sobre una turbamulta de otros factores de primordial valor en épocas menos racionalistas. En última instancia: una definición política fáustico-prometeica. Y en virtud de la inercia adquirida, no por otra cosa, la mitad más uno ha escalado la cima del poder público. Pero el poder no es la verdad, sino el galardón que proclama la victoria del asaltante. (145)

Según Cossío, el individuo ya no es ente abstracto sino hombre de carne y hueso, sujeto humano, proletario. Y este hombre de la calle, este "Juan", ya no es fuerte, porque "en su largo caminar ha ido dejando girones de virtud entre las zarzas de cada encrucijada 'temporal': en cada ciclo de cultura." Y Juan sigue flotando en este río de fuerzas, elevándose y hundiéndose—"Nuestro vivir, hoy más que nunca, es un puro drama." (146) Cossío dice que hoy, "Nosotros preferimos la sensualidad antigua al ascetismo obligado actual, y a la mística gastronómica del nuevo tiempo oponemos la gula sibarita del tiempo viejo." (148) Apoyándose en un pensamiento cercano a las teorías de Albert Camus, más bien que de Sartre, añade:

La cuestión estriba en invalidar al individuo para asegurar al "Honus" y no confiar nada al azar que se teme o se considera, al menos, incierto. No confiar nada, en suma, a la providencia que por todo vela el cuidado y la seguridad de la humanidad. Somos nosotros, los todopoderosos, y no la divina providencia, los que tenemos que velar el destino, como se velan las armas, y en este sentido encaminar nuestros pasos bien acompañados al ritmo monocorde del día.... (149)

La muerte es, según Cossío, la gran igualadora que hace que el hombre se enfrente con la realidad y su fracaso:

Y rotas ya por la desilusión las cadenas de la esclavitud dorada de la libertad, la última esencia del hombre, su yo recóndito e íntimo, ese último yo de esencia divina que ha estado ausente del plebiscito, como Dios en el Sinaí, se alza airado, inflamado de santa y apocalíptica ira, para hacer la acusación más justa con la palabra más triste de todas las lenguas: Nada. Nada es eso por lo que lucháis y por lo que me habéis soterrado, proscrito, excluido del censo. (153)

Pero Cossío tiene fe en el hombre, en su poder comunicativo que expresará la lucha y despertará a los durmientes y a los racionalistas.

Antes de comenzar nuestro examen del último artículo queremos recordar la importancia que ha tenido el cine en números pasados, especialmente el cine americano, con su expresión de lo social, la angustia, la acción auténtica de sus protagonistas, etc. Los proelistas, por lo tanto, consideraban que el cine podía ser arte y comprometido a la vez.

Ahora bien, el último artículo esta vez no es de Gullón sino de José Hierro, que colabora en prosa por vez primera. El artículo es "Cine: arte medieval." Hierro se da cuenta de que el cine ^{no} ha evolucionado todo cuanto debía. El cine que los otros críticos elogiaban, el de King Vidor, John Ford, etc, fue una expresión de los años 30 y comienzos de los 40; después de la guerra, hubo muy poco cine social. El cine se ocupa ahora en divertir y no sirve ni de testimonio ni de crítica.

Damos vista a la próxima temporada cinematográfica. De ella, probablemente, sacaremos lo que el negro del sermón: los pies fríos y la cabeza caliente. Esperamos los films que llegan precididos por la Fama, y por esa fama de baja ley que es el Escándalo. Volveremos a galopar por el ardiente desierto americano. Nos divertiremos en los cabarets de Nueva York viendo bailar a las rubias girls de succulentos cuerpos. Sere-mos de nuevo felices en este mundo que ya nos es fami-liar, gracias a la cámara. (155)

Resulta que el cine había creado ciertas fórmulas dentro de las cuales todavía operaba; había creado una realidad que no es la nuestra: "Y es que el cine no sirve hoy para expresarnos, que es la función del arte.... un arte debe servir para representar algo que nadie más pueda ni siquiera intentar...." (157)

Aquí tenemos por fin, concisamente, lo que es el arte para los proelistas, en voz de José Hierro. Lo que sería para él específicamente, cuál sería su compromiso, lo veremos en el próximo capítulo. Podremos estudiarlo teniendo en cuenta la época y la promoción en que se formó.

NOTAS

¹José Manuel Pérez Carrera, "Historia de Proel, cuaderno de poesía, Santander 1944-1950," Archivum (Oviedo, 1968): pág. 58.

²Aurelio García Cantalapiedra, Tiempo y vida de José Luis Hidalgo (Madrid: Taurus, 1975), pág. 156.

³Francisco Umbral, "Proel en diez preguntas a José Hierro," Poesía Española núm. 140-141 (agosto-septiembre, 1964): pág. 21.

⁴Ibid.

⁵Ibid., pág. 20.

⁶Fanny Rubio, Las revistas poéticas españolas (1939-1975) (Madrid: Ediciones Turner, 1976), pág. 242.

⁷Los diez títulos de la colección fueron los siguientes:

1. Las aves y los niños. Julio Maruri, 1945.
2. Los animales. José Luis Hidalgo, 1945.
3. La prometida tierra. Enrique Sordo, 1946.
4. Tierra sin nosotros. José Hierro, 1947.
5. Dolor de tierra verde. Manuel Llano, 1949.
6. Con las piedras, con el viento. José Hierro, 1950.
7. La orilla. Carlos Salomón, 1951.
8. El hombre es triste. Marcelo Arroita-Jáuregui, 1951.
9. El existencialismo y la moral de J. P. Sartre. Eugenio Frutos, (1951?).
10. Antología de la poesía francesa contemporánea. Leopoldo Rodríguez Alcalde, (1951?).

⁸Emilio Alarcos Llorach, La poesía de Blas de Otero (Madrid: Anaya, 1966), págs. 19-20.

⁹Carlos Bousoño, "La poesía de José Luis Hidalgo," Índice, año 8, núm. 60 (febrero-marzo, 1953): pág. 4.

[Este artículo está recogido en Aurelio García Cantalapiedra, Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1971), págs. 161-165.]

¹⁰Ver: Vicente Aleixandre, Obras completas (Madrid: Aguilar, 1968), págs. 1127, 1128, 1278, 1282, 1294, 1549.

¹¹Ibid, págs. 1322-1343 y 1581-1583.

¹²Véase: Benjamín Welles, Spain, the Gentle Anarchy (New York: Prager, publishers, 1965), capítulo 4, "Censorship."

¹³Así aparecen los títulos en el artículo, uno en español y el otro en francés. El drama sobre Colón es "Le Livre de Christophe Colomb," escrito en 1928.

¹⁴Jacques Bersani, et al, La littérature en France depuis 1945 (Paris: Bordas, 1970), págs. 195-199.

¹⁵Antonio Ubieto et al, Introducción a la historia de España (Barcelona: Editorial Teide, 1965), 2ª ed., págs. 239-240.

¹⁶Aurelio García Cantalapiedra, Tiempo y vida de José Luis Hidalgo, págs. 195-196.

¹⁷José Manuel Pérez Carrera, "Historia de Proel," pág. 61.

¹⁸Antonio Machado, Obras completas de Manuel y Antonio Machado (Madrid: Editorial Plenitud, 1962), 4ª ed., págs. 1116-1117.

¹⁹Luis López Anglada. Panorama Poético Español (1939-1964) (Madrid: Editora Nacional, 1965), pág. 145.

CAPITULO IV

JOSE HIERRO: EL COMPROMISO POETICO

En este capítulo nos atendremos a considerar en la obra de José Hierro, cuanto esté relacionado con su filosofía del arte, a fin de intentar extraer de ella una síntesis de la poética que, en nuestra opinión, ha guiado al creador.

Antes de emprender nuestro estudio tendremos que dar una breve biografía de Hierro dada la estrecha relación que su vida tiene con su obra. En 1977, en una entrevista para El Diario Montañés el poeta afirmó que su "obra poética, sea cual fuere el carácter e intensidad de la misma, ha sido un trasunto de mi vida. Experiencia vital que está objetivada. En mis libros poéticos he contado lo que he vivido; ni más, ni menos."¹

José Hierro nace en Madrid el 3 de abril de 1922, aunque por mucho tiempo se le tuvo como nacido en Santander; tan vinculada ha estado su vida con esta ciudad que él mismo se considera santanderino; la capital montañesa es su patria chica espiritual, si no natal. En otra entrevista, en julio de 1968 se confirma lo anterior:

- Se dice en los libros que naciste en Santander.
- No; nací en Madrid ... pero verás ... hay para ello, una doble razón: mi padre era de Madrid y mi madre de Santander; y estuve en Santander desde los tres

años ... tanto que yo digo siempre, también, que soy de Santander.²

Don Joaquín Hierro estaba empleado en telégrafos y al ser destinado a Santander tuvo que trasladarse a la capital montañesa con su familia: la esposa, doña Esperanza, y los hijos, Isabel y José. Allá vive nuestro futuro poeta en un ambiente acogedor, del que pudo disfrutar hasta los catorce años:

Mi madre era ... una mujer de carácter fuerte, joven de espíritu, ... muy alegre. Mi padre, por el contrario, introvertido, avaro de palabras y gestos, muy tierno con sus hijos, amable, sin efusiones, con todos. Mis padres vivieron estrechamente unidos. En el hogar—lo diré con gastado tópico—"reinaba la armonía." Mi hermana y yo siempre nos vimos protegidos, rodeados de cariño.³

Hace sus primeros estudios en el colegio de los Salesianos, y al terminar la enseñanza primaria se prepara para el peritaje industrial:

Empecé a estudiar Industrias en Santander. Me preparaba para el peritaje eléctrico-mecánico. Yo tenía un extraño sentido común. Mi familia quería que estudiase el Bachillerato. Pero yo sabía que la vida se encaminaba hacia la técnica.⁴

Extraña un poco el sentido práctico que demostraba el joven; por lo general se lee que un poeta fue obligado por la familia a seguir una u otra carrera que no tuviera nada que ver con las artes. Sin embargo, aquí vemos a un joven con oportunidad de seguir estudios que más lógicamente corresponderían al José Hierro que hoy conocemos, pero él mismo escoge otros, que lo prepararían para enfrentarse con lo que él entonces consideraba ser "la vida."

Pero los proyectados estudios y la vida familiar

sufren una crisis en el momento decisivo de sus años de formación. Tiene catorce años cuando estalla la Guerra Civil. Santander está en la zona republicana hasta agosto de 1937, cuando las tropas italianas del General Ettore Bastico y las tropas franquistas del General Fidel Dávila Arrondo toman la ciudad. Don Joaquín Hierro es detenido y encarcelado. A los quince años, José Hierro es cabeza de familia, en una ciudad que sufre la opresión de la guerra y la escasez de todo lo necesario para mantener un aceptable nivel de vida. Durante esa época trabajó de peón en una fábrica. A los diecisiete años, empeora su situación. Hierro, con un sentido del humor que es más efectivo por lo que no dice, se expresa de la siguiente manera: " A los diecisiete empezaron a ocurrirme una serie de cosas que no habrían de hacerme muy amable la vida."⁵ Al no saber la verdad, se diría que Hierro habría perdido el trabajo o algo parecido; en realidad, fue algo muchísimo más grave: en septiembre de 1939 es denunciado como miembro de una "organización secreta" y es detenido; pasa los cuatro años siguientes en las cárceles de Santander, Comendadoras (Madrid), Palencia, Santander [otra vez], Porlier y Torrijos (Madrid), Segovia y Alcalá de Henares. Mientras tanto es procesado dos veces y, finalmente, condenado a doce años y un día de cárcel. Más tarde la sentencia es conmutada y sale de la cárcel en 1944. Recuérdese que D. Joaquín Hierro había sido encarcelado en 1937, dos años antes que el hijo, siendo puesto en libertad en 1941, tres años antes

que José. Ahora, en 1944, vuelve a estar la familia reunida, pero a los pocos días de estar el hijo en casa, muere D. Joaquín.⁶

José Hierro sufre, pues, grandes adversidades que le impiden tener una vida normal en los mejores años para el desarrollo de la personalidad, en el contacto diario con su mundo, los años en que un joven se hace hombre. En el caso de José Hierro falta este proceso: el niño tuvo que hacerse hombre de la noche a la mañana. Jamás habla Hierro pública y directamente de esos años; lo más que se permite decir es lo que responde a una pregunta de Antonio Núñez, en la entrevista ya señalada:

—¿En qué sentido te influyó la guerra del treinta y seis?

—En todos, como a cualquier español que tenía entonces uso de razón. Creo que ninguno de los que la vivimos, más o menos de cerca, podremos olvidarla nunca.

Desde 1944 hasta 1947, se encuentra Hierro en Valencia, atraído por la promesa de un trabajo que José Luis Hidalgo decía tener para él. Sin embargo, el trabajo no existía. Hidalgo solamente quería que Hierro estuviera entre amigos en Valencia, apartándolo de un ambiente que se había hecho penoso para él. Para estar sin trabajo, era mejor residir en Valencia con Hidalgo, Ricardo Juan Blasco, y otros amigos, escribiendo poesía y viviendo lo más y lo mejor posible bajo esas circunstancias. Se reanima Hierro al entablar lucha con la vida, pero la recuperación no durará mucho. Aurelio García Cantalapiedra, al hablar de una carta recibida por él y escrita por Hidalgo

en 1944, dice lo siguiente:

... me anuncia que ha cursado un telegrama a Pepe Hierro para que se fuera a vivir con él a Valencia: "... ya le he buscado colocación. Vivirá conmigo y pelearémos juntos." Realmente, la colocación no existía, pero a todos nos parecía aconsejable que saliera Hierro de Santander en aquellos momentos, pues había sido detenido ya dos veces.

Los dos lucharon denodadamente para buscar soluciones comunes a la situación económica y cuando José Luis enfermó a primeros del año 1946 y fue trasladado a Madrid, la de Hierro se agravó, sobre todo moralmente, al quedarse solo.⁷

De la muerte de José Luis Hidalgo ya hemos hablado anteriormente; ahora queremos subrayar la importancia que para Hierro tuvo esa amistad. En conversación con Cantalapiedra, utilizada por éste para el libro Tiempo y vida de José Luis Hidalgo, se transcriben estas palabras:

Tú sabes, y ya lo he dicho en alguna otra ocasión, que con José Luis empezaron mis primeras tentativas de tomar en serio la poesía; desde 1936 o 1937, no recuerdo exactamente, hasta su muerte, siempre estuvimos en relación; bien personal o bien por carta. En una relación muy estrecha.⁸

En 1937, animado por Hidalgo, Hierro y él preparan una pequeña colección de sus versos, para presentársela conjuntamente a Gerardo Diego. Diego se encontraba en Santander, para dar una conferencia sobre música española. Nuestro poeta sentía por él una profunda admiración: "fueron Versos humanos de Gerardo Diego, los que me mostraron una poesía que ya no era cosa del pasado, sino vehículo para las experiencias presentes. Y naturalmente la Antología de Gerardo, de mil novecientos treinta y dos: un libro que 'nos puso al día' a los muchachos de entonces."⁹

Sobrecogido por la presencia del maestro y la oportunidad de hablarle, Hierro sufre un deslumbramiento que le borra casi todos los detalles de la visita, pero no su emotividad. Sin embargo, no se le olvida presentar la obra a Diego: "Le entregué la colección de poesía cuidadosamente ilustrada, encuadernada, para darle una apariencia 'decente.' Prometió leerla y dar su opinión." Pasado un tiempo, Hierro se decide pasar por casa de Diego a pedirle su juicio:

¿Por qué me ocurriría volver a conocer su opinión? Fue uno de esos días en que su barómetro baja hacia el hermetismo. Me dijo algo halagador. Cuando me despedía, me devolvió el libro. ¿Se da usted cuenta, tímido del demonio, lo que hizo? Era para usted, un libro meditado, pensado, mimado, un ejemplar único en el que habíamos puesto todo nuestro afán. Dedicado con todo cuidado, para que no pareciera que, al dedicárselo, le hacíamos un honor. Y cuando usted me lo devolvió, creí comprender que era una vanidad nuestra regalarle una cosa de tan poco valor. Y me volví con el libro en la mano. . . .¹⁰

El tímido parece ser más bien Hierro que Diego.

Por desgracia, aquella colección de poemas se ha perdido; pero afortunadamente no se perdió el impulso hacia la poesía que sintieron Hidalgo y Hierro; al contrario, cuenta éste que "Los dos, con Angel Laguillo, tercero en discordia, quisimos hacer un tipo de poesía montañesa. Recuerdo que enviamos varias colaboraciones a la revista Isla, del grupo de poesía andaluz."¹¹

Volvamos ahora a 1946: Hidalgo está enfermo de muerte en Madrid; Hierro regresa a Santander y empieza su colaboración activa en Proel, de la que ya hemos hablado en

el capítulo anterior. Las dos crisis emocionales están algo equilibradas por dos momentos de trabajo y de adquisición de amistades. En el primer momento compensatorio, el de Valencia, se hace muy amigo de Jorge Campos y de Ricardo Juan Blasco. Por mediación de ellos y de Hidalgo, llega a conocer a Vicente Gaos, Pedro Caba, José Mateu, Eusebio García Luengo, y muchos más con los que compartirá la vida literaria y artística. Concha Zardoya representa un papel muy significativo en esta época; es ella quien introduce a Hierro en el círculo familiar de los Ribes. Francisco Ribes, su esposa Josefina Escolano (María de Gracia Ifach) y su hija Margarita acogen a José Hierro con gran afecto. Francisco Ribes le proporciona un empleo en uno de sus negocios; él y Da. Josefina estimulan la dedicación poética de Hierro e Hidalgo. Hierro les dedica su segundo libro, Alegría, demostrando el especial afecto que les tenía. Por entonces no se sospechaba el impacto que iba a tener Ribes en el mundo poético español, no sólo como alentador de poetas, sino como antólogo. Pues es él, el mismo Francisco Ribes de la Antología consultada de la joven poesía española. Con el propósito de dar a conocer a los poetas surgidos en la postguerra, destacando "lo que en verdad está logrado, lo que es auténtico, lo que de un modo noble refleja y magnifica ese tiempo," Ribes consulta "a más de cincuenta Poetas, Críticos y Rectores [sic] de Revista; la suma de coincidencias en sus opiniones, ha destacado los nombres que figuran en el libro." Son nueve los poetas

escogidos; no sólo presentarán muestras de su obra, sino que también tendrán la oportunidad de dar a conocer su poética. Los nueve son: Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde. A José Luis Hidalgo no se le pudo incluir por limitarse la Antología a poetas vivientes. Josefina Escolano, bajo el seudónimo de María de Gracia Ifach, se encargará de continuar la obra y la memoria de José Luis Hidalgo en su excelente libro Cuatro poetas de hoy, el cual también incluye a Hierro, Celaya y Otero.

Este período valenciano dio a Hierro la oportunidad de adquirir mucha experiencia, tanto en el campo de las letras como en el campo personal, a través de sus varios empleos. De ello tenemos unas anécdotas relatadas por él mismo:

Corredor de libros en Valencia. Pero lo tuve que dejar porque era un desastre. Para un poeta es imposible hacer la propaganda de los libros como quien hace el artículo de unas latas de conserva. En cuanto me encontraba ante un cliente, se apoderaba de mí un complejo de timidez espantoso. Un día hice más de dos horas de antesala en casa de un famoso abogado con intención de venderle unas obras completas; cuando llegó mi turno, imaginé al pobre hombre con la cabeza hecha un rompecabezas del Código Civil y me dió pena de él. "¿Cómo voy yo ahora a decirle que las obras completas de don Fulano son las mejores y que debe desconfiar de toda imitación?" Escapé de la casa sin ser visto, como si fuese un personaje de un cuento que terminase de inventar. Otro día fui a vender un libro a una vieja de parte de un señor amigo de la presunta cliente. La señora lo tomó en sus manos, y con la sonrisa más amable de su repertorio me despidió: "Dígale a don Zutano que le agradezco mucho el obsequio," y se quedó con el libro, que no supe recuperar por timidez.¹²

La segunda época de compensación emocional viene al regresar a Santander. Ya hemos hablado de la importancia que tuvo Hierro para Proel, pero no hemos hablado de la importancia que tuvo la revista para él; de esto nos cuidamos ahora. Luis Alberto Salcines de El Diario Montañés (Santander) publica un artículo, "José Hierro: entre la poesía y la pintura," el 29 de octubre de 1972. En él cita la respuesta que el poeta dio a esta pregunta: "¿Qué importancia tuvo Proel?" Hierro contesta:

Enorme. Fue de una máxima y total liberalidad. No se hizo distinción desde el primer momento, y representó una apertura de ideas. Aparte de la tarea de la sala de exposiciones de artistas nuevos: Vázquez Díaz, Alvaro Delgado, Dau al Set, Redondela, primer arte abstracto.

En esta contestación cubre Hierro los dos campos—pintura y poesía, mostrando otra inclinación artística de Hierro, la pintura. Sobre la poesía y Proel se expresa más concretamente en otras ocasiones, especialmente en la entrevista hecha para La Vanguardia Española; José Cruset interroga:

- ¿Crees que puede hablarse de una generación poética de Santander?
- Digamos un grupo; sí.
- ¿Cómo resumirías las características de ese grupo?
- Creo yo, en primer lugar: una poesía que equidista del esteticismo garcilasista, por un lado, y de la más violenta y social de la revista España; tiene del garcilasismo el cuidado de la forma pero sin formalismo; una poesía intimista, pero, al autorretratar el poeta, sale su tiempo . . . poesía, por lo tanto, que pertenece a una hora; poesía escueta de expresión, de poca imaginación; un poco declinante, otoñal, desencantada . . . "musa del septentrión, melancolía" . . . fruto del paisaje, y de la época de posguerra; el garcilasismo se evade del tiempo . . . no ve los problemas temporales . . . el "espanismo," la poesía social los ve y los combate en activo . . . ataca violentamente, contra, lo que

- está mal. . . .
 —¿Y Proel—vosotros?
 —Ve los problemas y se resigna.¹³

En cuanto a la última palabra de Hierro quisiéramos aclarar que no fue una resignación pasiva que aceptase las circunstancias tal y como eran. Más bien, los proelistas aceptaban la realidad del momento y la presentaban objetivamente sin dar soluciones; se pensaba que aunque el problema era común, la solución habría de ser individual y subjetiva. A esto se refiere en otra entrevista de 1970, cuando se le pregunta:

- ¿La poesía tiene eficacia política?
 —No creo en ella. La poesía no puede dar soluciones sino "sensibilizar," preparar a la gente para que actúe más tarde. La política, por ejemplo, convierte a los hombres en una colectividad. La poesía enriquece individualmente. "Queremos pan y trabajo": Muy bien como programa político. Pero si hablo de amor hablo a otro individuo, personalmente, aunque escuchen miles de personas. Uno a uno, cada uno en su amor. Lo otro es "nuestro" pan y "nuestro" trabajo. La poesía puede también hablar de pan y trabajo, pero de "mi" o "tu" problema, no del de mi clase o partido.¹⁴

Para José Hierro la época de Proel no fue solamente tiempo de trabajo y desarrollo personal dentro de las artes, sino que también empieza a encontrar en su vida particular el sostén que le ayudará a calmar el desasosiego. En 1949 José Hierro se casa con María de los Angeles Torres, natural de Santander, a quien él conocía de muchos años antes. Pronto vendrán los hijos: Juan Ramón (1950) [su padrino es Juan Ramón Jiménez], Margarita (1951), María de los Angeles (1953), y Joaquín (1959).

En 1952 acepta un empleo en la Editora Nacional y

y se traslada definitivamente a Madrid. No significa esto, sin embargo, que se apartara para siempre de Santander. Al contrario, la capital montañesa siempre ha sido y será algo muy especial para Hierro—en su vida, en su obra y en su cariño. Con inquebrantada regularidad pasa el mes de agosto en Santander, dando algún curso en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, dando conferencias en instituciones culturales, en un museo o una galería, etc.

Dejemos aquí el resumen de su biografía y pongamos la atención sobre su poética; si falta algún rasgo biográfico, necesario para mejor entendimiento de la estética de Hierro, se dará sobre la marcha. No dudamos que tal será el caso, ya que vida y obra están en él tan estrechamente ligadas, como ya se recordó.

Aparte de sus artículos sobre el cine y el arte abstracto que aparecieron en Proel, y que se comentaron en el capítulo anterior, no tenemos ninguna noticia de que Hierro haya formulado una teoría a priori, según la cual él vaya creando su poesía. Sus primeros dos libros, Tierra sin nosotros y Alegría, los dos de 1947, aparecen sin prólogos ni poéticas que sirvan de introducción explicativa a la obra del joven poeta, por entonces bastante desconocido. Sin embargo, la obra habla por sí misma y se establece inmediatamente como poesía de valor intrínseco. José Luis Cano observa que:

Tierra sin nosotros fue un libro que pasó casi desapercibido para la crítica. Y, sin embargo, era la revelación de un poeta. No de un poeta discretito, de

los que vemos aparecer por docenas cada año, sino de un poeta verdadero. Hasta la publicación de ese libro—1947—apenas si el nombre de José Hierro era conocido de los lectores de poesía. Aunque en 1946 había ya publicado poemas en revistas, ninguna de las dos Antologías poéticas que se publican ese año, la de Alfonso Moreno y la de González Ruano, incluyen poemas suyos. Pero con Tierra sin nosotros ya era difícil ignorar a un poeta que traía una voz personal y que cantaba con hondura.¹⁵

En agosto del mismo año, Hierro obtiene con su libro Alegria el Premio Adonais. En el jurado del concurso figuraban: V. Aleixandre, D. Alonso, Gerardo Diego, José Luis Cano y Enrique Azcoaga. La fama y la importancia de cada uno de ellos, como críticos y poetas, avalan el valor de la obra. El premio y la publicidad que resulta hacen de Hierro un poeta conocido, no sólo de otros poetas, sino del público también. En 1949 se prepara una edición especial de los dos libros con una tirada de cien copias; lleva el título El viento sur, y la prepara la imprenta de Hnos. Bedia en Santander. Es una edición primorosa.

Con las piedras, con el viento . . . (Santander: Proel, 1950) es el tercer libro de Hierro y aquí, por fin, nos encontramos con dos páginas de prosa introductoria. El libro comienza con algo que no lleva título y que parece ser una dedicatoria cum apologia a alguien que no se nombra—es decir, no se nombra directamente:

Tenía necesidad de escribirle para justificarme: No he querido titular "Carta" a estas líneas porque siempre me ha causado repugnancia imaginar Claudios, Fabios o Gerardos para airear fingidas intimidades, epistolaramente, ante personas que no sean el destinatario. No me agradan las cartas que van a ser publicadas. Por eso, aunque en rigor estas líneas lo sean, no las llamo así. Pude haberle escrito privadamente a

usted, pero yo necesitaba que lo que aquí digo, además de por usted, fuera conocido por las dos docenas de personas que leerán estos versos.

Le dedico el libro como muestra de agradecimiento por lo mucho que le debo.¹⁶ (157)

Y aquí, al citar Hierro los títulos de los libros que él dice le revelaron la poesía o le confortaron cuando necesitaba de ella, vemos que el destinatario era Gerardo Diego. Los libros son: Versos humanos, Imagen, Manual de espumas, Angeles de Compostela y Alondra de verdad: a ellos y a Diego dice Hierro que debe "este magisterio que acaso [Diego] no sospeche." Ya hemos visto en la biografía algo del respeto y admiración que Hierro sentía por Gerardo Diego, pero ahora tenemos noticia de la deuda poética que considera tener con él. No es una actitud que vaya a cambiar con los años; en 1977 sigue Hierro afirmando esta misma opinión: "para mí fue un momento clave aquél en el que me encontré con la creación de Gerardo Diego. Leyendo a Gerardo, y siguiendo sus pasos, en la medida que se pueden seguir, acabé de perfilarme como poeta."¹⁷ Dada la variedad y la complejidad de la obra de Diego, no intentaremos un estudio estilístico comparativo. Pero sí haremos hincapié en esa frase de Hierro, "en la medida que se pueden seguir," para dar nuestra opinión de que la influencia se limita a (1) el impulso creativo, (2) la variedad métrica y rítmica, y (3) Santander como tema o trasfondo. Hierro mismo reconoce la dificultad de la obra de Diego y que su deuda no se limita a la mera imitación, como suelen ser los pasos del poeta principiante, sino que va más allá

de ello. Hierro ha podido ver en la obra del maestro lo que muchos no:

Hay que saber leerle. Gerardo pone en su poesía un calor interior, fruto de su especial ternura, de su especial timidez. Es un poeta que nunca se "desmelena", su frialdad es intencional, pero no hay que engañarse: hasta en los poemas creacionistas intencionalmente lúdicos aparentemente más exteriores y fríos, hay un sentimiento estremecedor. . . .

Además Gerardo es una muestra de la búsqueda constante de caminos expresivos y, además como vemos en la poesía de creación, de la fidelidad a una estética nueva que puede coexistir con otra de tipo tradicional.¹⁸

De la timidez en Hierro ya hemos hablado, lo demás se irá descubriendo al paso que analicemos el resto de la obra. Quede dicho aquí, sin embargo, que casi todo lo que dice Hierro de Diego se puede decir de él.

Continúa Hierro y nos cuenta una anécdota muy interesante con respecto a la creación de Con las piedras, con el viento. . . . Pero antes de referirnos a la anécdota, tenemos que acudir a un hecho que confiesa él más adelante, pero que realmente cobra más importancia en esta secuencia:

Yo—perdóneme la petulancia de hablar así—concibo los libros como un todo orgánico, no como colección de poemas. Estos deben apoyarse unos en otros, aclarándose entre sí, aspirando a ser todos juntos un solo poema. Cuando algo falta, el acorde resulta incompleto. Esto le sucede a este libro. (158) [El subrayado es nuestro.]

Ahí tenemos el primer paso hacia una poética y, a la vez, la contradicción. Sucede que Hierro a quien no le gusta repensar, rehacer, reescribir su obra se encontró en manos del destino. La anécdota a la que nos referimos es esta:

Hay algo de este libro que es menester que conozca.

Tal vez me sirva, en parte, de excusa. Es lo siguiente: Con las piedras, con el viento. . . fue acabado de escribir en la primavera del 48. Durmió entre los papeles por una serie de circunstancias que no es del momento explicar, no por someterse al precepto horaciano. Cuando he querido darlo a la imprenta, el original se había perdido, no sé como, cuándo, ni dónde. (157-158)

Por lo tanto, confiesa que ha escrito un libro que no había pensado, y así se explica "la existencia de poemas en los que el arte no acertó a encajonar, medir y rimar el sentimiento que le impulsó a escribir."

Gracias al cuidadoso celo poético de la familia Ribes se salvó parte del libro original. A últimos de 1947, Hierro les había enviado una copia que ellos "conservaban amorosamente." De lo perdido no se preocupa, "primero, porque tengo muy mala memoria, y segundo, porque soy fatalista y creo que nada sucede que no tenga una causa que debemos respetar sin pretender explicárnosla."

Se puede estar absolutamente convencido de la verdad del caso, sin sospechar un "artificio de autor"; Hierro es demasiado sincero para eso; a través de todas las entrevistas las dos palabras que más saltan a la vista, con respecto a él, son: sinceridad y autenticidad. En cuanto a la mala memoria, parece tener cierta fama por ello, al menos en lo tocante a su propia poesía: Angel del Campo, periodista de Revista (Barcelona), nos cuenta en el número del 30 de diciembre de 1953:

Lo que más nos impresiona es su inconsciencia.
 ¿Sabe él que es poeta? ¿Hasta qué punto lo ignora?
 ¿O precisamente por saberlo mejor que nosotros no hace el menor alarde, ni la alusión más leve a su naturaleza

de poeta?. Su antípoda es el poetaastro, taconeante, infatuado: de cada tres palabras que pronuncie, una será "poeta", con dejillo peculiarísimo y referida siempre más o menos de rebate, a él al "poeta"; tipo insoportable.

José Hierro no sabe de memoria ni uno solo de sus poemas, ni la más corta estrofa. Buen síntoma. Ni los lleva por los bolsillos para leérselos a sus enemigos. Es capechano y sencillo.

No sabemos cuáles son las diferencias entre la versión original perdida y la versión que se publica, pero las habrá, ya que Hierro mismo dice: "Faltan poemas que estaban en esqueleto y hay algunos 'provisionales' que posteriormente fueron sustituidos por otros de—a mi entender—más calidad." El libro fue escrito, según él, "con todo amor, casi de un tirón, en contra de lo que suelo hacer." (158) Concha Zardoya se basa en esta confesión inmediatamente para evaluar el libro como más romántico y más apasionado.¹⁹ El título no fue cambiado y podemos suponer que el tema siempre fue el mismo. Por lo tanto, Hierro se propuso desde el principio escribir una poesía apasionada, romántica y lírica. Que tenga más de estas características que la obra anterior, no lo negamos. Pero sí dudamos que fuera a causa de un arrebató lírico y romántico que repentinamente se apoderara de Hierro. En nuestra opinión es un logro de su talento poético que la pasión planeada no se pueda distinguir de la pasión repentina. El mismo afirma la inconsistencia de muchos planes, en un tono de fino humor:

En una ocasión me dejé ganar por la vanidad. Perdóneme por ello. Le [a Diego] prometí—en ocasión de mandarle el primero—que empezaría a escribir buenos

versos a partir de mi tercer libro. Fueron estúpidas fantasías, porque el optimismo propone y la sensibilidad y la gracia y el genio disponen. Las cosas han resultado muy diferentes de como las soné. (157)

A continuación se refiere lo ya citado a propósito de la pérdida y recuperación parcial gracias a la familia Ribes y se alude a la creación apasionada y de "un tirón," concluyendo: "Esta idea de la pasión que ahoga la serenidad necesaria al arte, quizá sea un pretexto más romántico para justificar sus grandes defectos." (158)

Dada la sinceridad que ha mostrado Hierro en otras ocasiones, estamos muy dispuestos a aceptar esta última parte de su confesión. Y aquí termina la primera poética escrita por nuestro poeta.

Para resumir, hemos dado con un poeta que es sincero, resignado al destino; un poeta que considera toda su obra como unidad orgánica. Pero es un poeta que cree, sin embargo, en la "llama" del impulso poético—el cual no se puede repetir o vivir de nuevo—por eso, una vez escrito el poema y aceptado por él, tal como sea, así se queda.

Este es el primer autorretrato en prosa que nos da José Hierro de él, del poeta. Pero está incompleto—tenemos la sinceridad de su creación, y algo de cómo se hace la creación, pero falta el "por qué." ¿Qué busca José Hierro en la poesía o a través de ella? ¿Qué le causa esa "llama," ese impulso poético? Y esa resignación, ¿es pasiva y total; significa aceptación, o hay rebeldía?

Han de pasar dos años hasta la próxima poética en

prosa. Esta se escribe con una finalidad precisa: acompañar los poemas elegidos para la Antología consultada de la joven poesía española (1952), de Ribes. El propósito de Ribes había sido doble: primero, se quejaba de que la poesía era lectura de minoría y eso en un tiempo de plenitud creativa; segundo, como había tanta poesía para escoger, era fácil que se leyera lo peor o, a lo menos, lo mediocre de este nuevo Siglo de Oro de la Poesía. Para facilitar al público la selección de lo mejor y, por consiguiente, extender el círculo de su conocimiento, no se fía de hacer él mismo la elección. Con la intención de mantener la máxima objetividad, escoge a sesenta personas cuyas calificaciones como conocedores y expertos en literatura, especialmente poesía, él considera probadas; les pide los nombres de los diez mejores poetas, vivos, que se han dado a conocer durante la década anterior. Así, se limita a poetas muy contemporáneos que no hubieran tenido ninguna fama antes de la Guerra Civil. Siguiendo con su propósito inicial de facilitar la lectura al público, Ribes pide a cada poeta seleccionado un trabajo "no de Poética precisamente—término de moda hoy, y por tanto muy usado y abusado—, sino del 'modo de concebir y realizar su Poesía.'"²⁰ Para cumplir con el deseo de Ribes, Hierro escribe "Algo sobre poesía, poética y poetas."

Como es la primera y, en realidad, la más completa de sus poéticas, nos dedicaremos a un análisis detallado de ella; creemos que las otras poéticas sirven sólo para mati-

zar, extender o poner al día algo ya dicho en la Antología. Lo que más nos preocupa es el desarrollo de Hierro. Con este propósito nos apartaremos de lo meramente cronológico para mostrar la vigencia de ciertos principios a través de su vida, acudiendo a entrevistas, etc., que estén distanciadas de 1952. Al terminar con la poética de la Antología, estudiaremos las otras que Hierro mismo ha incluido en otras antologías de su obra, o que ha escrito para las antologías de otros editores. Estas nos servirán para precisar su estética.

Empieza la poética diciendo que la Poesía es un "don de Dios" que verdaderamente no se puede definir y que existiría aunque no hubiera poetas, añadiendo que éstos deben evitar el enamorarse tanto de los medios que olviden el fin—debe temer el poeta que "le seduzcan las palabras y olviden la Poesía." (Antología, 100) El poeta debe estar compuesto de dos seres distintos: "el poeta y el hombre," o "el iluminado y el lógico." Al iluminado Dios le da algunas palabras, y las demás las busca el lógico; por lo tanto, los dos seres se complementan.

Se ocupa seguidamente de "La inspiración" y de "Letra y música." La inspiración es como una sensación muy sutil del recuerdo de una música oída en el pasado, algo vago y a veces demasiado efímero que es muy difícil de lograr. Sin embargo, por un desarrollo continuo va acercándose el poeta a esa música que busca captar:

Primero se acerca el poeta a ella a través de una

correspondencia rítmica: un monstruo de sílabas átonas y tónicas, casi pura melodía. Después, el ritmo cuaja en métrica: versos todavía sin palabras, pero ya con color, con tonalidad musical, mayor o menor. (Es muy frecuente que, si se trata de verso rimado, aparezca con la métrica la asonancia o las vocales de los consonantes.) (Antología, 100-101)

A esa música captada por el poeta-iluminado, el hombre-lógico tendrá que ponerle las palabras, la letra de la canción:

Después el hombre aprovechará esa música para cantar sobre ella la letra humanísima de sus tristezas, sus aspiraciones, fantasías, recuerdos, alegrías. El hombre que hay en el poeta, cantará lo que tiene de común con los demás hombres, lo que los hombres todos cantarían si tuviesen un poeta dentro. (Antología, 101)

Empezamos a ver el desarrollo del compromiso de Hierro respecto al arte y el hombre. Su arte es personal, creativo y en él la técnica tiene máxima, pero no exclusiva, importancia. El contenido tiene igual importancia, porque el poeta canta algo subjetivo que forma parte de la experiencia universal y común a todos los hombres—es el "yo" > "nosotros" que vimos en la promoción Proel. Para asegurar la transmisión y recepción del sentimiento común, interpretado individualmente por el poeta y el lector, tienen que emplearse unas cifras que eviten toda confusión: "La palabra, en cuanto letra, ha de ser justa, precisa, insustituible, fiel a la idea que expresa." Las palabras elegidas no deben impedir la comunicación, sino facilitarla:

Bellos versos que nada aportan al conjunto, deben ser repudiados. Los poemas, como los orfeones, se hacen no con buenas individualidades, sino con buenos conjuntos.

No creo en el verso aislado, sino en el poema completo. El poema debe ser un todo indivisible. Un solo

verso, descuajado del conjunto, sólo debe servir para satisfacer una curiosidad de tipo extrapoético.
(Antología, 102)

La estética por la estética (siempre que no sea parte comunicativa del poema) se debe evitar. La "belleza" sólo es válida cuando facilita la comunicación. Vuelve aquí Hierro a la integridad orgánica de la obra; un verso suelto no tiene razón de ser, forma parte de un poema cuya plenitud es el equilibrio que existe entre la música, los significantes y el significado. Si se quitara algo a cualquiera de esas tres partes, resultaría desproporcionado; lo mismo sucede cuando se peca por exceso. Lo importante es mantener siempre el balance artístico que facilita la comunicación.

Esto le hace a Hierro hablar de la diferencia entre "Oscuridad y misterio ":

Es preciso hablar claro. La oscuridad es defecto de expresión. El misterio es lo irrazonable del pensamiento poético. A un poema no se le puede quitar misterio ni se le puede añadir oscuridad. El misterio ha de ser abordado, hasta donde se llegue, con claridad de expresión. Lo difícil ha de ser expresado con sencillez. (Antología, 102-103)

La música de la palabra le ayuda a transmitir al lector el misterio que no penetra; en esto la poesía sobrepasa a la prosa que tiene el simple concepto. El conjunto deseado se puede hacer utilizando la técnica que tenga el poeta, valiéndose de los talentos a su disposición, o a ciegas. Pero debe entender y aceptar desde el principio, que el ideal no se logrará: "Y desde luego siempre tendrá que reconocer que lo logrado es menos que lo pretendido:

'encerrar el misterio en conceptos claros, interpretar la armonía con una sola voz, son empresas irrealizables.'

(Antología, 103) En esto se ve otra manifestación de esa timidez y resignación que evidenciamos antes. Sin embargo, nótese bien que Hierro no dice ni insinúa que el poeta tenga que dejar de escribir simplemente por no poder lograr lo deseado. Este es un tema que se repite a menudo en Hierro, y es una opinión sincera en él de su propia obra. En una entrevista que le hace C. Sollet Sañudo, dice que su poesía es:

. . . una poesía bien intencionada y sincera. Es una materia prima de primera clase, explotada por un poeta de segunda. Es una poesía frustrada y esto es una creencia, no una frase.

Y, más adelante, cuando se le pregunta cuál le parece más importante entre el ritmo, la rima y la métrica:

Lo realmente importante es la expresión al servicio de la poesía. Todo es válido y necesario según el momento. El metro, al igual que la rima, es un medio de expresión imprescindible que contribuye a resaltar mejor lo que se quiere decir. Como dijo Mallarmé: "Poesía es palabras, no ideas."²¹

No puede ser más evidente que, sea lo difícil que sea mantener ese equilibrio entre expresión y expresado, aun con el conocimiento del seguro fracaso, lo importante para Hierro es intentar la comunicación. Tiene algo que decir, algo que es suyo y de todos a la vez y, por más que se crea "poeta de segunda," debe expresarse.

Ahora, en la poética hay tres clasificaciones bajo las cuales se pueden agrupar los poetas más jóvenes de entonces, es decir, los que no habían logrado la madurez de

su obra: a) los que nada tienen que decir; b) los que no saben decir lo que pretenden decir; c) los que no resuenan con su tiempo. Este grupo es falso por engañar a los demás y por engañarse a sí mismo. No resuena, porque existe fuera de su tiempo: "Quien no vibra con su tiempo, renuncie a crear. Será un anacronismo viviente, un hombre incompleto. Y sin hombre total no hay poesía." (Antología, 103) Es decir, que esa poesía será hueca, lo que exprese no será común a los hombres de su época, faltará la comunicación. El primer grupo, al no tener nada que contar, llenará con palabras sonoras el vacío que deja la carencia de emoción:

Su letra no tiene vida. Su música es externa, lograda a puro ripio, a puro relleno. Su música no es el complemento indisociable de la letra.

Estos poetas suelen conformarse con jugar, y entonces no engañan. . . . La falta de ideas, de sentimientos, de actitud ante lo que sea, es disimulada con el uso del vocabulario en boga. El resultado es una poesía "standard," porque carece de emoción, de autenticidad, que son quienes hacen que un poema sea original, por muy manido que esté su vocabulario y su asunto. (Antología, 104)

La belleza requiere algún sentimiento sincero que le dé vida e identidad; si no, sufre de despersonalización. Vemos en esto la rehumanización de la poesía que liga a esta promoción con la Generación de 1936, como ya hemos comentado en los capítulos anteriores. No es, por lo menos en Hierro, una reacción en contra de la Generación de 1927, porque él no los ha considerado "deshumanizados." Aunque se da cuenta del valor que el esteticismo, es decir la belleza depurada, tenía para ellos, ve también la calidad

del sentimiento. Lo que Hierro busca en ese momento es resaltar lo personal, "el hombre" de ese momento histórico:

. . . aquella poesía [Gen. de 1927] no ha sido nunca deshumanizada. Ha podido ser, de hecho lo ha sido, confusa e irracionalista. ¿Quién puede decir que Lorca, Vicente Aleixandre o Gerardo Diego eran deshumanizados? Nosotros tomamos su expresión y no entramos hasta el calor que todos aquellos poemas llevaban por dentro. Teníamos muchas ideas que contar, problemas de la guerra, de la postguerra, de la situación del país en un momento determinado, y preferimos hacer el tipo de poesía . . . que es distinta pero no antagónica.²²

Cuando Hierro ataca al esteta, tengamos en cuenta que él reconoce y acepta a la Generación del 27 como un momento poético fuera del suyo y, por lo tanto, sincero y auténtico en, y para, la época en que existió. Hierro ataca al esteta que no "vibra" con su tiempo:

El "garcilasismo" fue entonces, para nosotros, lo que no había que hacer. Entonces fuimos seguramente algo injustos con aquellos poetas, pero nos parecían esteticistas en exceso, situados fuera de la realidad a la que nosotros queríamos contestar.²³

En la tercera clase—la de "los que no saben decir"—se sitúa Hierro. Ya hemos visto el buen conocimiento que de sí mismo tiene, pero su inclusión en tal grupo no nos parecía acertada, dadas su probada sinceridad y la gran lucidez y profundo conocimiento de la poesía que muestra en sus escritos críticos.²⁴ Pero hubimos de advertir que ese "no saber decir" ha de entenderse en forma parecida al "lenguaje insuficiente" que Jorge Guillén estudió en poetas como San Juan de la Cruz y Bécquer.²⁵ Modestamente, Hierro explica de otra manera la referida tercera clase de poetas:

Constituyen el heroico "quiero y no puedo" de la

moderna poesía. Por desgracia, no son los más abundantes. Digo "por desgracia," porque buenas intenciones, si no hacen buenos poetas, a lo menos preparan el advenimiento de ellos. Los honrados, sinceros, bienintencionados que no saben decir, los que batallan por hallar su expresión, son los bautistas de la futura poesía. . . .

Un verdadero y alto poeta, más todo su tiempo, viven en sus poemas. La crítica futura excusará los poemas de estos que no supieron decir, en consideración a los tiempos que vivieron; como se excusa a un capitán de barco que no puede guardar el equilibrio durante una galerna. (Antología, 104-105)

En esta cita se ve de nuevo la importancia que Hierro concede al mensaje de la poesía, tanto como a la técnica que empleará ésta para lograr la comunicación. También vemos una posible disculpa ante la crítica para cuando ella vaya a valorar e interpretar su obra. Ese mismo tiempo, que necesariamente ha de formar parte de su obra, le impide guardar el equilibrio que él busca entre belleza y contenido; su momento histórico-vital influye tanto en él que a veces se apodera de su sensibilidad artística y le confunde. Su tiempo es demasiado vital y su compromiso con él es fuerte; por lo tanto, espera que la crítica lo tome en cuenta al examinar su poesía.

Ya se ha observado algo del respeto que Hierro tiene a la función que cumple la crítica, cuando se disculpó en la dedicatoria a Diego de Con las piedras, con el viento. . . También se ha visto, en cuanto dijo de la poesía en general, que vacila entre los dos polos, perfección de estructura y sustancia, buscando la comunión equilibrada entre los dos para la perfecta comunicación—pero resignándose a la dificultad de ese logro. Hierro confiesa

que ese fracaso existe en él también, pero espera que su obra tendrá cierto valor que posiblemente la salve; un valor que vendrá de la misma causa del desequilibrio:

Nadie me creerá tan petulante como para dividir los poetas actuales en dos grupos: José Hierro y todos los demás. Soy honrado cuando escribo, y presumo pertenecer al grupo de los que no saben decir. Pero no bastan las buenas intenciones. Si algún poema mío es leído por casualidad dentro de cien años, no lo será por su valor poético, sino por su valor documental.
(Antología, 105)

En esas dos últimas palabras está mucho del "porqué" poético de Hierro. Un texto suyo de gran valor a esos mismos efectos es "El tiempo que corre." Citando a Lope: "El mismo tiempo corre que solía, que nunca de correr se vió cansado . . ." (Antología, 105), Hierro explica que para él existe una universalidad de temas y una comunidad de sentimientos a través de todos los tiempos, y que solamente la moda o la interpretación cambia, es decir el punto de vista, el valor individual, al expresarlas; por eso lo más importante es dejar ese documento poético de su momento, de su experiencia, que él piensa será válido para todos los hombres de todos los tiempos:

Yo creo que sí, que la poesía es siempre la misma. También el río es el mismo, desde su nacimiento a su unión con el mar, y sin embargo, a lo largo de su curso, moja orillas distintas, refleja diversos cielos. Quiero creer que el momento que vivo es el más intenso, anubarrado y hermoso de cuantos ha atravesado el río poesía. Quisiera hacerlo así para que los hombres que vivan cuando yo haya muerto, lamenten no haber vivido hoy. . . . Ser clásicos es ser universalmente de un tiempo. Ser un fracasado es estar aldeanamente enamorado de un tiempo; supeditar la poesía al documento vivo y cálido. Es una de mis limitaciones. Lo sé, pero no lo puedo evitar. (Antología, 106)

En esta confesión tenemos otro compromiso de Hierro; antes tuvimos la poesía y ahora tenemos el momento histórico-vital y la función testimonial del poeta en ese tiempo. Pero todavía queda mucho por decir: ¿Cómo funcionarán el poeta y la poesía? ¿Cómo un individuo? ¿Con el alejamiento del científico o el observador? ¿Propondrá problemas y soluciones? ¿Expondrá lo que él siente, lo que sienten otros, o lo que sienten todos? ¿Se limitará a lo emocional? En fin, ¿cuáles serán los límites y las intenciones de este compromiso testimonial?

La sección final lleva el título "Posición." Hierro se sitúa a sí mismo en el momento histórico-poético. Para entonces parecía ser suficiente esa explicación, pero a posteriori sabemos que evolucionó de tal manera la poesía de postguerra como para causar una interpretación equivocada de la postura de Hierro; pensamos específicamente en la "poesía social." No obstante, continuemos con lo que se dijo en 1952:

Confieso que detesto la torre de marfil. El poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social. Nunca como hoy necesitó el poeta ser tan narrativo; porque los males que nos acechan, los que nos modelan, proceden de hechos. No son tiempos en que un corazón se ve asediado por vagos sentimientos: el "spleen," el cansancio de la realidad. El lector busca en el poeta al ser que le canta lo que él siente en su espíritu. Acaso le place escuchar de otros labios su propio mal. Por aquello de "mal de muchos. . . ."

Quizá la poesía de hoy debería ser épica. Entre novela y poesía épica—en el sentido en que interpreto esta palabra—habría la misma distancia que entre periodismo y novela. El periódico cuenta todos los hechos. La novela extracta los más significativos. La poesía registra la huella que en el corazón del poeta

dejan unos hechos, los que concretan su tiempo.
(Antología, 107)

Los intérpretes de la obra de Hierro se apoyan en esa frase en que dice que el signo de su tiempo es "colectivo, social," para encajarlo en la promoción de la poesía social. Le citan fuera de contexto y lo moldean para que quepa en el concepto que quieren formular. Por casualidad se encuentran entre los nueve poetas de la antología de Ribes, algunos que han expresado anteriormente ciertos temas o actitudes en los que han exigido del hombre, del establishment y aun de Dios, cambios o justicia en ciertas condiciones que ellos consideraban injustas y abusivas. Pensamos especialmente en aquéllos de quienes hablamos en el primer capítulo: V. Crémer, Eugenio de Nora y Blas de Otero. Cuando empezaron a escribir, la censura era muy rigurosa, y su obra parecía estar destinada a una minoría. Pasado el tiempo, su temática se hace más actual y, aunque sigue la censura, los poetas se hacen más militantes, buscando una proyección más amplia, vinculada a la situación de España. Dadas esas circunstancias, fue natural que los consultados por Ribes escogieran a tantos "poetas sociales," es decir, a los tres mencionados más Gabriel Celaya. Entonces, la antología viene a destacar la importancia de esa temática. Pero eso no sería suficiente para calificar a Hierro de poeta social, aunque los poetas citados escriben poéticas que a primera vista no distan mucho de la de Hierro, y él haya empleado la palabra "social." Por lo

tanto, por implicación de parecidos, él también será poeta social; lo cual veremos que es una conclusión errónea, tal como viene entendiéndose esa calificación.

Si analizamos lo que José Hierro dice, vemos que él habla de una colectividad, es decir comunidad. No de un cuerpo legal ni político, sino humano. Habla de "todos los hombres" y dice que el poeta ha de hablar de ellos y desde ellos; es necesario que él cante lo que ellos sienten en su espíritu. Que la poesía haya de ser épica significa que debe hablar de la lucha heroica del hombre en, y con, su tiempo. Lo ha repetido varias veces ya: la poesía registra lo que hay en el corazón del hombre, lo que siente espiritual y sentimentalmente en acción recíproca con su circunstancia y su razón vitales. Hierro siempre se ha preocupado por el lenguaje poético, sólo ataca el abuso, los excesos del esteticismo. La voz del poeta debe tener la fuerza necesaria para mantener la imprescindible carga temporal:

Acaso sea una definición provisional de la poesía ésta: un don de Dios mediante el cual el poeta nos dice (con la letra) y nos convence (con la música) de que está vivo. Y estar vivo es llevar dentro todo el peso de una época.

Nuestro tiempo requiere una potente voz. Acaso alguno acierte con ella. Entretanto, pienso en el poeta que ha de venir y procuro no engañarme confundiendo engalamiento, grito y desmelenamiento, con "angustia" y sinceridad. Porque el hombre puede llorar, pero debe saber guardar las apariencias.

(Antología, 107)

Entre los críticos, a quienes aludimos antes, que han malentendido a Hierro, destaca Guillermo de Torre.

Antes hubimos de citarlo como uno de los mejores críticos literarios, guía eficaz para entender el papel de la angustia vital, de la rehumanización, del existencialismo, como signos generacionales. Por consiguiente, esperaríamos de él una valiosa aproximación al mejor conocimiento de la poesía de Hierro, de su poética y de su actitud ante la vida. De ahí, nuestra sorpresa al leer lo siguiente:

Years ago, concerned with the chaotic state of prewar human relations (which, incidentally, continues), I expressed the belief that any contemporary work of art which did not somehow reflect that state was utterly worthless. On various occasions I have also suggested the necessity of a modern epic poetry. I must stipulate that such a poetry should deal with human rather than social themes, should be committed to man and free of any limiting ideology. Today, therefore, when I read José Hierro's words, "Perhaps poetry should be epic," I agree in principle but quarrel with the final objectives that he, and others, seem to propose. We can only hope that where they dream of digging themselves out to new horizons of light and liberty they are not burrowing deeper into entrapment, into the gloomy dungeons of Marxist doctrine.²⁶ [El subrayado es nuestro.]

El ilustre crítico parece no haber leído lo que Hierro escribió, sino una síntesis hecha por alguien en alguna parte. Sobre atentas lecturas directas, lo que de Torre ha escrito sería, además de erróneo, injusto. Hierro describe la misma clase de épica que el crítico dice haber sugerido antes—una épica basada en el hombre. Y en cuanto a esas soluciones u objetivos que de Torre atribuye a Hierro, ya vimos que éste no da ni unas ni otros. En ninguna parte propone nada que se parezca a una solución política. Su única intención es la de cantar al hombre, desde el hombre.

Hierro escribe en 1952 y Guillermo de Torre en 1961; durante los años que median, Hierro ha tenido muchas oportunidades para irse por el camino de la "poesía social." Pero no lo hace; al contrario, insiste en su intención testimonial. Veamos algunas de sus declaraciones:

[1953] P.N.—Parece que es usted el poeta hecho a la medida para la poesía social. No conozco ninguno de su talla que haya escrito sonetos siendo peón en una fábrica.

J.H.—No me interesa la poesía social. Me suena a panfleto.²⁷

[1958] C.P.H.—Para usted, ¿qué es la poesía?

J.H.—Una fe de vida.

C.P.H.—¿Por qué esta definición?

J.H.—Para una mentalidad como la mía hay que estar en la vida. Yo no concibo la existencia de un poeta en una isla desierta.

C.P.H.—José Hierro asegura que hoy el poeta al dar su testimonio está dando el testimonio de la sociedad en que vive.

J.H.—Precisamente, el poeta es quien pretende contar los hechos que ocurren para la posteridad.²⁸

José Olivio Jiménez, gran conocedor de la poesía española contemporánea, defiende a Hierro de esta misma valoración injusta hecha por de Torre. En su excelente estudio, Cinco poetas del tiempo,²⁹ hace una defensa muy completa y detallada, acudiendo a menudo a la obra de Hierro; el Prof. Jiménez recurre primero a la introducción de Hierro a las Poesías completas de 1962; como se habrá notado, ésta fue escrita después de aparecido el artículo de Guillermo de Torre. Nosotros preferimos seguir el pensamiento de Hierro anterior a 1961 para evitar que se piense que Hierro habría cambiado de postura después de la

crítica de de Torre. Con lo dicho, creemos haber justificado nuestra postura y la de Hierro en cuanto a "lo social."

En 1960, la editorial Losada (Buenos Aires) prepara la primera antología de su poesía para Hispanoamérica, Poesías escogidas. En la introducción, Hierro no modifica la poética de la Antología consultada, ni le suma ninguna nueva actitud; se limita a definir y matizar su pensamiento.

A la inquietud que sentía antes, cuando pensaba que no se le entendiera pasados cien años, agrega la ansiedad de no ser entendido al otro lado del mar. Repite que el curioso, el historiador, le leerán; se refiere "a la lectura apasionada de quien busca a otro ser al tiempo que se busca a sí mismo."³⁰ Teme que la distancia, tanto temporal como geográfica, destruya, o a lo menos, impida la comunicación. Hace hincapié en que la Poesía es eterna y universal, pero que él habla de la suya; ha puesto en ella su personalidad, su ser histórico-vital y para entenderla hay que entenderlo a él dentro de un marco específico temporal y empírico. Para facilitar la comprensión, explica:

El español de postguerra nació a la poesía tras una monstruosa convulsión. La muerte, el odio, la escisión desgarradora le marcaron para siempre. Si el poeta es un ser aparte—no diré superior, sino distinto en cierto modo—, su singularidad o su superioridad se destacan en tiempos sosegados. Pero cuando una experiencia terrible, cuando la vida de fuera se impone, las diferencias entre el poeta y el hombre a secas se borran. . . .

. . . [ese talento] lo usa poniéndolo al servicio de sus experiencias más ricas, que es lo mismo que decir que lo pone al servicio de los hombres con quienes compartió estas experiencias. Ha asistido—

han asistido—a una aventura irreplicable y todos necesitan contarla, aunque sólo al poeta le será posible hacerlo de tal suerte—la poesía—que nada puedan contra ella el tiempo y el espacio. Así se ha convertido en el gran testigo de su hora. Y como ha sentido la vida acechada, rozada por la muerte, ama la vida karamazovianamente: más que a su sentido. Y así surge una poesía testimonial, exprimida de las uvas de la vida, y arrebatadoramente existencial.³¹

En esta exposición define, con más claridad que antes, los límites de ese tiempo que él considera ser el de su poesía—la guerra y la postguerra. La experiencia de ese tiempo le ha formado a él y a los otros; ha aceptado ese ser en común y se ha comprometido a expresarlo desde esa experiencia y con los que la experimentaron. Para ello escoge la poesía, porque su deseo es comunicar lo esencial del sentimiento. Porque no quiere que haya un obstáculo en la comunicación, prefiere la palabra cotidiana, la que comparte con todos, valiéndose de todo el significado que contenga ésta. Aunque su primera enfrentación con la realidad se le impusiera desde fuera, escogió aceptarla—se resignó a la realidad—, por eso se dice que experimentó su tiempo, y no que lo padeció. Su compromiso es activo, consciente y colectivo. A causa de esto tiene Hierro derecho a aplicarse la palabra "existencial" como calificativa de su poesía. Recuérdese la popularidad que tenía el existencialismo por esos años, y el papel de Proel, durante su segunda época, en el desarrollo del conocimiento del existencialismo francés en España. No debe extrañar, por lo tanto, el ver que Hierro se inscribe en ese marco.

Señalemos, de paso, que esta introducción hace más

inexplicable el juicio de Guillermo de Torre, ya que se publica un año antes de su artículo, en el país donde él vivía e incluso en la casa editorial con la que mantenía estrecha relación profesional.

Otra censura que Hierro prevé es que posiblemente haya sido demasiado personal, subjetivo. Nosotros creemos que si hubiera hecho lo contrario no hubiera escrito una poesía existencial, porque se hubiera encontrado fuera de la realidad—fuera de su tiempo—y no hubiera sido una poesía sincera. Creemos ver en esa preocupación otro ejemplo de la timidez de Hierro. El se ha expresado demasiado bien anteriormente, dando una explicación muy exacta de lo que es su poesía, para tomarse en serio el reproche de exceso de subjetividad. Sí es posible que piense otra vez en el hecho de que Hispanoamérica no entienda lo que el español expresa, por no haber experimentado su guerra civil. Parece olvidársele que el lector puede encontrar un paralelo entre la lucha vital de Hierro y la personal del lector, o que la fuerza de su música y su letra le hagan sentir al lector lo que Hierro experimentó en su tiempo. Recuérdese que esto es algo que Hierro dice en la Antología consultada como parte de su definición de la Poesía. Constantemente vemos que Hierro está consciente de lo personal de su obra, por ejemplo:

La poesía, como liberación, es mi refugio. Es mi confesión. Sufro para transmitir a los demás mis experiencias, y al final, ante lo hecho, quedo frustrado.³²

El poeta es un hombre que siente la necesidad de

contar sus vivencias. El poeta se desdobla. Y el testigo que hay en él narra interpretando las experiencias del yo.³³

También dice que la concepción que tiene de su poesía la hace difícil de antologizar, pues está concebida "de forma cíclica y unitaria." Se refuerza aquí la integridad orgánica que expresó en la Antología consultada, y agrega que esto parece ser síntoma de la época: "Es curioso pensar que éste no es solamente un defecto mío: la mayoría de los poetas de hoy somos autores de 'obras completas.'" ³⁴ Con esto, pasamos a la introducción de las Poesías completas de 1962.

Empieza el prólogo dando las gracias a Vicente Giner por la oportunidad de publicar sus poesías completas. Al principio le entristeció la idea, dándose cuenta al pensar en su obra de que ya no era tan joven como desearía. Sin embargo, ahora le agrada el propósito, ya que le ofrece la oportunidad de darse a conocer como un todo, completo y a la vez. Cada poema, cada libro de poesía, sólo formaba una parte aislada de la unidad orgánica que es su obra. Ahora se unirán las instantáneas, "los fotogramas," que son sus poemas y se proyectarán como el cine para presentar al poeta íntegro y dinámico. "La poesía, como el cine, es evidentemente un gran invento." Recuérdese el valor semejante, aunque algo a la inversa, que se expresaba en Proel; Hierro mismo tiene un artículo sobre el cine, que ya comentamos al hablar del Núm. V, de Proel, Primavera y Estío (1949).

Después presenta su concepto del poeta testimonial, específicamente el de su tiempo—el de la postguerra, señalando de paso, que no por ser testimonial ha de rechazar la belleza, ni la de antes ni la de ahora, pero que sí debe interesarse por lo que ha vivido y experimentado en común con los de su tiempo.

Establece los dos asuntos importantes que tratará en el prólogo:

- A/ el análisis de la "poesía social" según la concibe él; y
- B/ la clasificación de su obra en "reportaje" y "alucinación."

Siguiendo el orden que impone Hierro, hablaremos primero de la "poesía social":

Entonces—afirmará algún lector sacando conclusiones—usted se inclina del lado de la poesía social. Contestaré, primero, como lector: me tiene sin cuidado el adjetivo que acompañe al nombre. Sólo pido que sea poesía (o que a mí me lo parezca). La contestación del autor ya requiere más matización, y me temo que la respuesta no resulte suficientemente clara. Y es que yo no entiendo bien qué quiere decirse cuando se habla de poesía social. (12)

Efectivamente, se empleaba, y se emplea aún, esa terminología con varias interpretaciones. Es significativo ver que aun en el caso de los poetas que la crítica acepta como más sociales, Celaya, Blas de Otero, Nora, la interpretación de la "poesía social" cambia durante los años y parecen hacerse menos militantes. En 1952 en la Antología consultada decían:

[Celaya] La Poesía no es un fin en sí. La Poesía

es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo. No busca una posteridad de admiradores. Busca un porvenir en el que, consumada, dejará de ser lo que hoy es. (Antología, 44)

[Nora] Si una época de dispersión y descomposición acaba, y empieza otra que tiende a edificar y ordenar, las viejas y las nuevas formas de expresión, los antiguos y los modernos medios de difusión y comunión de ideas y sentimientos, deben ser campo abierto, campo de lucha y de triunfo para la poesía. (Antología, 156)

[Otero] Tarea para hoy: demostrar hermandad con la tragedia viva, y luego, lo antes posible, intentar superarla. . . . No hay creador capaz de levantar unas ruinas si no dispone de un ideal positivo: si primero él no ha forjado—cual un futuro ya presente—su escala de valores y su escuela de verdades. . . .
(Antología, 179-180)

Hemos citado a los anteriores para mostrar que un ingrediente de la "poesía social" es el querer efectuar algún cambio en el estado del hombre. Jamás se evidencia ese objetivo en Hierro. Todos los citados quieren cantar para el futuro. Hierro canta desde el "hoy," el presente. Los poetas sociales denuncian y atacan. Hierro se complace y se queja con el hombre y desde el mismo nivel; pero él, como "iluminado", puede expresar la realidad a través de la poesía. Los "poetas sociales" dan a entender que tienen soluciones; Hierro no las tiene, como ya hemos visto. Para aquéllos, la denuncia de la injusticia y su solución mediante la revolución marxista son lo principal de su poesía; para Hierro lo principal es cantar su experiencia dentro de su tiempo.

Ya hemos comprobado que el pensamiento de Hierro madura y se define durante los años sin cambiar en lo básico; pero los "poetas sociales" no mantienen la postura

inconformista militante que defienden al principio. Dice el conocido hispanista E. Inman Fox:

Y a través de las poéticas de la antología de Poesía social, hecha por Leopoldo de Luis y publicada en 1965, con contadas excepciones, notamos un casi total abandono de la concepción de la poesía como instrumento para efectuar directamente un cambio en el sistema social.³⁵

El hecho es que Inman Fox sitúa a Hierro en la poesía intimista, "típica de la poesía moderna y de índole simbolista."

Al dar José Hierro, en 1964, su concepto del poeta social, explica que, "El poeta intimista despierta en sus lectores el 'yo': el social, el 'nosotros.'" Aquí traza un esquema que muestra su creencia en que el "yo" y el "nosotros" forman partes recíprocas de la circunstancia de cada uno—por lo tanto, la circunstancia es común. Lo de "social" tiene que ver con la clasificación sociológica, histórica, económica, política, geográfica, etc. Pero el "yo" puede identificarse con esas clases o partidos también; y tanto el uno como el otro pueden acudir a Dios para dar expresión a su queja o a su esperanza. Por consiguiente, el "yo" puede cantar las mismas circunstancias, acusar la misma injusticia, defender la misma ideología que el "nosotros":

Por eso yo prefiero hablar de poesía "testimonial." El poeta denuncia. Es testigo de la defensa o de la acusación. Hasta quien expone sus íntimos sentimientos melancólicos está denunciando a los que le hicieron infortunado. Con límites no demasiado precisos, aunque sí suficientemente claros, yo encasillo a los poetas en estetas (el hombre a solas con la Belleza), testimoniales (los que dan testimonio de su tiempo

desde el "yo" o desde el "nosotros"), políticos (los que al testimonio añaden soluciones concretas desde el punto de vista de una doctrina política) y religiosos (el hombre frente a Dios). (14-15)

En la "poética" que José Hierro escribió para la citada antología de Leopoldo de Luis, encontramos este valioso texto:

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 me ha dicho que era demasiado social para ser intimista. Lo cierto es que no me he propuesto, a priori, hacer éste o aquel tipo de poesía: salió lo que salió, muchas veces algo totalmente distinto de lo que pretendí. La verdad es que me preocupa poco la cuestión de su encasillamiento, poco la licitud o ilicitud, modernidad o vejez del asunto tratado. La honestidad de mi poesía—no su valor—reside en el hecho de que he escrito siempre para mí.³⁷

La clasificación de Hierro por Inman Fox, antes citada, comprueba lo que el poeta había dicho de sí mismo antes y, también, sirve para asegurar que lo "social" no es tan sumamente fuerte en su poesía como para obscurecer su intimismo. Aunque Hierro haya permitido la inclusión de sus poemas en una antología de la poesía social, se ve que él todavía se resiste a ser llamado poeta social. Toda su poética de esta antología parece estar escrita con cierto tono irónico, atacando a la poesía social, como una moda.

Según Hierro, la poesía social en ese momento (1964) estaba considerada por la poesía joven como algo del pasado, "del pasado inmediato que es, en arte, el pasado más remoto." Inman Fox piensa que esta sensibilidad que demuestra Hierro para las modas es lo que hace de él un

poeta más moderno que los otros de su época. Anteriormente vimos la opinión de Hierro sobre "las modas." En este nuevo texto observa que "los temas no pasan, sino las modas," y con ellas no sólo los auténticos poetas, sino también los mediocres e imitadores, quienes causan el exceso del tema que da por resultado su defunción. Se sobrentiende que no critica negativamente al tema social, sino a su abuso. Agrega que posiblemente sea necesaria esta injusticia para que las artes no languidezcan, siempre manteniéndose frescas con la aparición y desaparición de excesos. Pero la poesía social sufría de otro defecto, además de la mala poesía:

. . . que nunca fue popular. Y esto es grave cuando se pretende precisamente, que la poesía sea la chispa que encienda la conciencia popular; cuando se pretende que el pueblo sepa que el poeta es uno de los suyos y que está a su lado en lugar de tocando la lira en el Olimpo. Esa poesía se ha quedado entre los poetas, entre los intelectuales de profesión. Por ellos, en cierto modo, ha fracasado. Los poetas hablaron del pueblo, pero no hablaron al pueblo. En eso consistió el fracaso.

Y es que el poeta, salvo raras excepciones, desconocía eso que llamaba pueblo. Por de pronto lo redujo—reducción efectuada a partir de libros, no del conocimiento directo—a campesinos curtidos, trabajadores de sol a sol que empuñan una hoz hasta para dormir, y a obreros industriales de mono azul y llave inglesa en la mano. Y la falta de saberes libresco se identificó con la falta de sabiduría (como si no fuera nuestro verdadero pueblo analfabeto el que creaba el romance mientras el marqués de Santillana nos atormentaba con sus Sonetos o su Comedieta de Ponza). Se hizo una poesía conceptual, de brocha gorda, creyendo que el pueblo era incapaz de captar los matices más delicados.³⁸

Comentaremos primero lo obvio: recordemos las varias profesiones que ha tenido Hierro, entre ellas la de

peón en una fábrica. Posiblemente sea ésta la causa de su identificación sincera y completa con el pueblo, permitiéndole ver lo inadecuada que era mucha de esa "poesía social." También es verdad que Hierro, aunque es crítico de arte, poesía, etc., siempre ha sido un hombre sencillo y expansivo hacia todos igualmente; jamás se le ha acusado de esnobismo intelectual. Y, como poeta, lo importante para él ha sido mantener esa misma sencillez y expansión a través de un equilibrio entre la belleza y el mensaje de su poesía. El exceso de uno u otro en su poesía sería considerado como defecto por él. Nuestro poeta ha dicho varias veces que escribe para sí mismo, y que su vida es lo que canta. En su poética vemos que él es su tiempo y circunstancia. Entonces cuando se expresa, expresa lo que tiene en común con su momento histórico-vital; por lo tanto, canta para, y desde, los hombres ("el pueblo") de su tiempo. Por consiguiente, la identificación que siente Hierro con esa "colectividad" es visceral y espiritual, no conceptual; es algo sincero y experimentado.

Con esto, terminamos la discusión de la "poesía social" y regresamos al segundo punto importante tratado por Hierro en el "Prólogo" a las Poesías completas. Como otras veces, también en este trabajo, habla del "proceso creador." Comienza diciendo que el lector observará que su poesía sigue dos caminos: uno es calificado de "reportaje," y el otro de "alucinaciones":

En el primer caso trato, de una manera directa,

narrativa, un tema. Si el resultado se salva de la prosa ha de ser, principalmente, gracias al ritmo, oculto y sostenido, que pone emoción en unas palabras fríamente objetivas. En el segundo de los casos todo aparece como envuelto en niebla. Se habla vagamente de emociones, y el lector se ve arrojado a un ámbito incomprensible en el que le es imposible distinguir los hechos que provocan esas emociones. (17)

El poeta en sus agudas autocríticas advierte al lector para que éste evite una errónea interpretación ; las dos preocupaciones que siempre ha tratado él de mantener en equilibrio a través de su poesía—es decir la materia poética y la adecuada expresión poética—a primera vista pueden aparentar desequilibrio. Por la vaguedad del tema y la importancia de las emociones es posible creer que las "alucinaciones" tienen menos importancia en cuanto al contenido; mientras que los "reportajes" con su franqueza parecen tener menos arte. En realidad, el equilibrio que tienen es perfecto y en los dos "caminos" el tema es de máxima importancia, siendo cada uno de esos caminos una manifestación diferente del estilo poético de Hierro. Nótese que al hablar de cada camino, subraya la emoción que transmiten. El profesor José Olivio Jiménez en su obra ya citada, Cinco poetas del tiempo, observa que la alucinación es un ahondamiento en la poética de Hierro:

No ya . . . poesía con valor de puro documento—dato objetivo, palabra racional, tiempo en secuencia organizada—, sino poesía urgida a colmar un vacío existencial insoportable para el hombre.³⁹

Estamos de acuerdo con esta opinión; para nosotros, la alucinación representa una separación del ser y las cosas, dejando la reciprocidad que existe entre ellos en sólo las

emociones o sensaciones que se experimentan, sin dar a las cosas en sí la importancia que se evidencia en los reportajes.

La conciencia de esta dualidad confesada por Hierro se vislumbra desde su primera poética, en la Antología consultada, cuando habla del poeta-hombre, del iluminado-lógico. Para Hierro, esta síntesis o equilibrio es lo ideal—o mejor, el ideal al que él se dirige—ya que acepta que para cada poeta pueda existir otro ideal, tal los casos de Juan Ramón, o Rubén Darío, o Gerardo Diego. El tema de la dualidad viene a ser el argumento de un artículo que publicó Hierro en Insula, núm. 132 (nov., 1957). En éste, "Poesía pura, poesía práctica," dice que los de la poesía pura:

Se declararon clásicos, olvidando hermosura. Se declararon clásicos, olvidando que clasicismo es voluntad de orden, afán de domar con palabras lo tumultuoso e inefable del mundo poético. La palabra fué, para ellos, fin y no medio. El hombre quedó desterrado, para hacer reinar sólo al poeta. Y cuando llegó el día en que el hombre tuvo necesidad de acudir a la poesía para confesarse en voz alta, para que su mensaje se oyese donde él no estaba, o cuando él ya no fuese, la poesía se vino abajo.⁴⁰

Hierro ataca como siempre el abuso de la poesía pura, reconoce que la renovación y la experimentación en el arte son necesarias para que no languidezca. Ya se observó esto al hablar de la poesía social antes. Ahora se ocupa de la poesía práctica.

La práctica prefiere materias vivas, el hombre entero con sus sueños, sus ideas, sus sentimientos, sus problemas. No se trata de una actitud revolucionaria, sino, por el contrario, más próxima a la tradi-

cional. El poeta de hoy cuenta con el hombre que lleva dentro. En todo creador, hay un artista, un técnico que da forma imperecedera a la piedra que le suministra el hombre. El artista sólo, como pretendían los puros, no logra obra viva. Pero tampoco sólo el hombre, por importantes que sean sus experiencias. De la colaboración surge la poesía, como el hijo del hombre, la mujer.⁴¹

Como ejemplo de la poesía pura elige a Valéry, no a Juan Ramón, ni a Rubén Darío, ni a Gerardo Diego, como habríase de esperar leyendo la crítica de David Bary o de Joaquín González Muela, que le tachan de atacar a esos maestros en su obra. Este es el caso especialmente cuando se hace la crítica al poema de Hierro, "Para un esteta." Al igual que antes, insistimos en que José Hierro ataca el exceso o abuso de la poesía pura; él critica al poeta que aísla y separa al hombre de la poesía. Según Hierro, Juan Ramón, Darío y Diego experimentan y tienen períodos de poesía pura, pero no está el hombre aislado por completo de toda su obra. Ahí tenemos al Darío de Cantos de vida y esperanza; al Juan Ramón del Diario de un poeta recién casado; al Diego de Versos humanos; recuérdese que ya se ha citado a Hierro reconociendo la influencia de estos maestros en él.

Como ejemplo de la poesía práctica Hierro elige la "poesía social," reiterando mucho de lo que ya hemos observado sobre este tema, excepto que da un ejemplo específico de lo que significa ese lema para él:

Así, pues, de una posición en que se defendía la torre de marfil, la poesía desligada del tiempo y el espacio, el deleite de la palabra narcisa, el arte para los artistas, se ha saltado a la postura extrema, "La

poesía es un instrumento para transformar el mundo," afirma Gabriel Celaya. Y citas con un sentido semejante pueden hallarse en muchos de los poetas actuales. En todos ellos—la cúspide en los poetas sociales—se da el mismo fenómeno: un alargamiento del radio de acción de los poemas.⁴²

Esta misma cita de Celaya la hace Hierro muy a menudo cuando se le pregunta sobre el signo generacional o el motivo de su época,⁴³ pero jamás se la aplica a sí mismo o a su obra. Al contrario, como ya hemos dicho, él insiste en que habla de su vida y no para cambiar el mundo.

Las dos tendencias poéticas, la pura y la práctica, sufren del mismo defecto, cada una por el exceso que le corresponda, pero las dos tienen en común lo siguiente:

En el fondo de ello existe una especie de desprecio hacia el lector, se acepta, por unos y otros, la existencia del vulgo. Uno y otro pecan por pedantería. . . . Si en ésta la poesía pura la palabra lo era todo—la palabra con dimensión mágica y poética—, en la poesía práctica hay quien la estima secundaria, preocupándose más de los problemas, del mensaje actual. Y esto está bien, ya que la poesía interpreta su tiempo, pero está mal si se olvida del fluido que conserva eternamente vivo el mensaje: la poesía, el arte, eso que aísla el crítico, maneja el poeta y empapa al lector más ingenuo, ganándole cordialmente.⁴⁴

Todo lo que dice Hierro respalda nuestro punto de vista que sostiene que los dos "camino poéticos" que él señala como "reportajes" y "alucinaciones" son manifestaciones de las dos caras de una poética; la cual se basa en el deseo de mantener un equilibrio con la intención de comunicar, a través de las palabras o la música o las dos, un momento histórico-vital del poeta vivido en común con los hombres de su tiempo.

Las observaciones anteriores nos hicieron pensar en

Antonio Machado:

Ni mármol duro y eterno,
ni música ni pintura,
sino palabra en el tiempo.

Canto y cuento es la poesía
Se canta una viva historia,
contando su melodía.⁴⁵

La influencia de Juan Ramón y de Machado fue observada por Pascual Plá y Beltrán al reseñar los poetas de la Antología consultada. En su artículo, "Nueve poetas bajo un signo," aparecido en Cuadernos Americanos (marzo-abril, 1954), comenta que Hierro: "Parte de Juan Ramón, de su melancólica añoranza, y de la claridad, directa y rotunda, de Antonio Machado." (270)

Volvamos ahora a la poética de las Poesías completas:

En general, mi poesía es seca y desnuda, pobre de imágenes. La palabra cotidiana, cargada de sentido, es la que prefiero. Para mí, el poema ha de ser tan liso y claro como un espejo ante el que 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, al igual que ocurre con ciertos personajes de novela que, pasado el tiempo, no sabemos si son seres reales o invenciones de escritor. Es frecuente que los versos aparezcan encabalgados en mis poesías. He pensado alguna vez sobre ello y creo que este juego de concepto frío y ordenado y de verso y ritmo encrespado crean una especie de conflicto interior que el lector puede percibir. Un conflicto dramático entre orden mental y turbulencias del sentimiento. (17)

Termina advirtiéndole al lector que no cree en el verso de belleza aislada; su obra es un todo organizado, cada verso formando parte del anterior y del que sigue: "Si la poesía es arte del tiempo, no del espacio, este

orden temporal ha de ser cuidadosamente regido. De ahí las reiteraciones, que van teniendo distinto sentido conforme el poema avanza." (17)

De esta suerte llegamos a la introducción escrita para la edición del libro que verdaderamente contendrá sus poesías completas, Cuanto sé de mí (Seix Barral, 1974), que incluye todo el Libro de las alucinaciones publicado en 1964.

Después de dar la diferencia entre las dos antologías que acabamos de mencionar, agradece al editor la decisión de publicar una obra tan "anticomercial," e inmediatamente entra a tratar de la "escasa penetración" de su obra en el lector. La primera razón que da de esto es la misma de siempre, excepto expresada esta vez con el apoyo de una metáfora deportiva:

 Mi poesía está concebida por un gran poeta, pero expresada por un miembro de la honrada clase media lírica. Soy un peso pesado que tiene la pegada de un peso gallo. (7)

La segunda razón de la "escasa penetración" será que él nunca ha estado en la línea de moda, algo que nosotros venimos observando al separarle del garcilasismo y de la poesía social. No vacila en agregar, "Tampoco en contra de ella, que es otra manera de estar en ella." Observamos aquí lo que dijo antes sobre habersele acusado de no ser social por ser intimista, y, al contrario, de no ser intimista por ser social.

Insiste en la sinceridad de cuanto dice, confesando

la importancia que tiene para él la poesía:

Cuando uno ha pasado unos cuantos días leyéndose, para preparar estas poesías completas, no tiene más remedio que ser humilde, a no ser que la vanidad lo engañe, despeñándolo por el precipicio de la autocomplacencia. La poesía es para mí una cosa tan importante que no puedo menos de irritarme cuando compruebo en qué poco quedó aquello tan hermoso que concebí. Es la misma distancia que separa al fuego real de un fuego pintado. Reconozco que es una extraña forma de orgullo ésta de creerme superior a lo que soy. La lectura masiva de mis poemas, y su comparación inconsciente con la emoción que fue su germen, me ha producido rubor. El mismo que sentimos, al día siguiente de una borrachera feliz e inconsciente, cuando nos recuerdan las ridiculeces que hicimos. (8)

Todavía exhibe esa timidez que vimos en él al hablar de su juventud. Pero parece que aquélla va aumentando, ganando en fuerzas, porque ahora se ruboriza, de la lectura de su poesía, mediante un símil minimizador. Quizás en ese humor esté la razón del silencio de su poesía, desde la publicación del Libro de las alucinaciones. El mismo confiesa: "Llevo bastante tiempo sin escribir versos. Y acabo de decir la opinión que me merecen los escritos. A pesar de todo, seguiré escribiendo poesía cuando ella me lo exija." (8) Sin embargo, aparte de algún que otro poema circunstancial, Hierro no ha publicado obras poéticas desde 1964 hasta hoy.

En una entrevista de 1978, hecha por Arturo del Villar de la Estafeta Literaria, Hierro da sus razones por su silencio poético:

—Desde el Libro de las Alucinaciones, publicado hace catorce años, apenas has dado a conocer algunos poemas en revistas, una media docena de ellos. ¿A qué se debe esta sequía?

—Ya dije todo lo que tenía que decir, y no necesito

añadir nada más. He escrito algo que no me satisface, y por eso no lo publico; son poemas que no han salido de mí. . . .⁴⁶

Al estudiar su obra trataremos de averiguar si esta actitud es apoyada por ella, o si es artificio de autor para excusar la escasez de su producción.

Hierro dice que su poesía le ha enseñado "cuanto sé de mí." Efectivamente, recuérdese que él escribía para sí mismo, para conocerse. Cuando escribía, tenía el momento vital un significado que pudo ver convertido en versos. La calidad de los resultados no le preocupa en el instante de creación: "La poesía ha sido, para mí, tan fecunda como el amor. Amor y poesía son 'personales e intransferibles.' "

(9) Se sobrentiende en esto una realización, una satisfacción, de la experiencia vital que en un tiempo fue el origen de lo que es ahora poesía. "Mi vida necesita mi poesía y mi amor: no pueden llenarla los de otros." ¿Será posible que la integridad orgánica, que decía Hierro que es su poética, está completa como reflejo y expresión del ser que él se considera? ¿No habrá cambiado él, o experimentado algo nuevo, o padecido algo vital como para hacer de esa unidad un cuerpo incompleto que requiera más poesía? Posiblemente sufra Hierro de un estado de complacencia o letargo producido por el éxito y la acogida que tuvo su obra; ¿le hará falta un reto, una lucha, poético-vital? Lo seguro es que la descripción que da de su obra en esa su última poética en prosa, nos sugiere un sentido de frustración:

Estos versos, que nacieron por los años de la poesía social, tuvieron una cortés y amistosa acogida. Que penetrasen poco, como escribí antes, no significa que se les olvidase. Incluso puedo decir que tuvieron más fortuna de la que podía esperarse. En ese sentido, estoy satisfecho, y me conformaría con que ahora, cuando ya no se lleva la poesía social, tuviesen una acogida similar.

Veo a mi poesía, cuando la sitúo mentalmente entre las personalidades y tendencias del último cuarto de siglo, como un mueble que, si nunca estuvo de moda, tampoco molestó demasiado. Es una característica que nace de su discreción. Pero quiero que sepa el lector que el mueble, fabricado por un discreto artesano, es de una madera cortada en los más hermosos bosques, a costa de mucho sudor y mucho sufrimiento. Materiales y esfuerzos que bien merecían más altos resultados. (9)

Recordemos que sus primeros libros se publicaron durante los años cuarenta, cuando todavía no se había establecido el campo de batalla de la "poesía social": y el último libro sale cuando ya se reconocía a la poesía social como pasada. Además, como hemos visto, él está muy ligado a lo tradicional y siempre se ha considerado poeta subjetivo, intimista y existencial—cualidades que necesitan al hombre, el tiempo de éste, y al poeta que lo cante. Resulta que es todo lo que él considera lo eterno de la poesía.

La poética en verso

Volvamos la atención ahora a las ideas sobre poesía que Hierro ha expresado en sus poemas. Siguiendo la diferenciación que planteó él al contrastar la expresividad y esencialidad entre prosa y poesía, pensamos comparar las "dos" poéticas para averiguar si hay diferencias en su pensamiento. Recordemos la integridad y continuidad de las

poéticas ya estudiadas.

Para esta comparación nos atendremos a los poemas en que Hierro habla directamente de la poesía o de su creación. Mencionaremos los que utilicen imágenes que pueden significar la poesía, sólo cuando no haya posibilidad de una interpretación contradictoria, cuando la imagen sea de tipo tradicional o, a lo menos, atribuible a una posible influencia directa que emplee la misma imagen con el mismo significado. Ejemplos de tales sustituciones serían: cantar, nombrar, crear, etc.

Las dos primeras apariciones de su teoría poética en verso no están en su primer libro, sino en el segundo y tercero, algo fácilmente comprensible puesto que aquel primer libro, Tierra sin nosotros, es una concentración poderosa de sentimientos que son consecuencia de la guerra, la cárcel, los amigos muertos, etc. Los temas se estudiarán en el próximo capítulo, pero es necesario destacar la fuerza emocional que exhibía el poeta al descubrir su alma en esta obra primeriza. En Alegría, publicado en el mismo año (1947), hay una moderación de sentimientos, al ir de la tragedia hacia la recuperación de cierta alegría. Por eso, en este libro Hierro piensa en el cómo de su poesía, naturalmente visto desde las emociones agobiadoras que aún experimentaba.

En Alegría encontramos "Se me fueron haciendo las palabras difíciles . . ." (125). Tenemos tres puntos importantes: la inspiración, el valor conotativo y denota-

tivo de la palabra, y la pérdida de la inspiración. Los dos primeros son temas que vimos en la poética en prosa desde el principio, pero la cesación de la poesía no se menciona hasta las últimas prosas acabadas de estudiar más arriba. En Alegría, la tristeza motiva la pérdida de las palabras; arriba no pudimos llegar a una conclusión y quedó abierto el problema.

Su tercer libro, Con las piedras, con el viento..., es el que va dedicado a Gerardo Diego. A la vista de su prólogo y de la preocupación que evidencia al disculparse por las faltas que tenga el libro, podíamos esperar en él una poética. Y así es. Pero, la poética en verso no es una disculpa y no se observa en ella la timidez de la prosa. El poema no lleva título; sus primeros versos son: "Con las piedras, con el viento / hablo de mi reino." (159) Con respecto a la temática, establece en él la importancia del recuerdo. En cuanto a la poética, predomina la importancia de la comunicación. También vuelve a la inspiración. Cuando antes era la palabra con "un sol invisible" (Alegría), semejante a la "llama" de la prosa, ahora es un demonio, un peso, un veneno, del cual el alma ha de librarse en la comunicación. Aunque no lo haya expresado así en las poéticas en prosa, sí lo ha dicho en entrevistas;⁴⁷ por lo tanto todavía observamos una continuidad en su pensamiento, pero con más profundidad expresiva.

Recordemos la vigencia de la censura en la época de postguerra y la posibilidad de que Hierro la temiera al

escribir en prosa más que en poesía, dando por resultado esa timidez que observamos; esto se verá más claro al estudiar los temas.

Ahora llegamos a Quinta del 42 (1952), y a la poética en verso de Hierro más citada y posiblemente peor entendida de todas, "Para un esteta," que verdaderamente es la segunda poética del libro, ya que le precede "El libro," un breve poema de once versos: diez heptasílabos, y el último pentasílabo, que da la clave de "Para un esteta" y de toda la obra de Hierro. En "El libro" nos presenta una obra desarrollada diariamente, lentamente; la intención es doble: nos da una poesía pensada, escrita con cuidado y esmero, a la vez dándonos una poesía infundida en la temporalidad, medida por el tiempo y desde él. Su obra contendrá una hondura que se comunicará por mediación de una sencillez estilística; tendrá algo que decir, significado, y no desea que la expresión poética le sea obstáculo, sino vehículo, para el entendimiento. Claro, "A veces no sabrán / qué dices." Posiblemente será la obra incomprendible para algunas personas o para algunos tiempos, pero eso será a causa del misterio que tenga su poesía y no por la oscuridad. No se deben pedir aclaraciones de la poesía, sino dejarse llevar por ella; es necesario aceptar el canto por su valor intrínseco sin querer desnudarlo y ponerlo a la luz: "Mejor en la sombra / amor se comunica." De esta manera obrarán el poeta y su poesía, "incansablemente" tejiendo una obra que formará un todo completo, una unidad.

En estos once versos nos ha dado José Hierro el núcleo de su poética. Ha reforzado con una economía de palabras, pero con una expresividad llena de significado, toda la poética que hemos destacado de sus escritos en prosa, y la que esperamos desarrollar en su poesía. Se observará que "El libro" es poética y, al mismo tiempo, ejemplo de ésta. Ahora bien, la síntesis y pasividad que hemos visto en este poema cederán el paso a una expresión más extensa y más acometiva en "Para un esteta." Aquí Hierro no se refiere abstractamente a su obra, sino directamente a ése a quien considera culpable de excesos poéticos.

En "Para un esteta" tenemos un poema de mayor extensión: treinta y cuatro versos distribuidos en ocho estrofas de cuatro y un dístico final; las estrofas suelen tener tres versos alejandrinos seguidos de un eneasílabo, y el dístico, uno de cada uno. La rima es asonantada en los versos pares (o - a), esto y el encabalgamiento le dan un estilo narrativo, ayudado por la pausa sintáctica interior de verso y la expresión parentética.

En 1955, Vicente Aleixandre lo leyó al pronunciar su discurso de apertura del Instituto de España, "Algunos caracteres de la nueva poesía española."⁴⁸ Recuérdese la importancia que tenía Aleixandre para el grupo Proel y que, como ya observamos, bajo la influencia del maestro los proelistas se anticiparon a él en algunas cosas. Consideramos conveniente transcribir el poema:

- 1 Tú que hueles la flor de la bella palabra
 acaso no comprendas las mías sin aroma.
 Tú que buscas el agua que corre transparente
 no has de beber mis aguas rojas.
- 5 Tú que sigues el vuelo de la belleza, acaso
 nunca jamás pensaste cómo la muerte ronda
 ni cómo vida y muerte—agua y fuego—hermanadas
 van socavando nuestra roca.
- 9 Perfección de la vida que nos talla y dispone
 para la perfección de la muerte remota.
 Y lo demás, palabras, palabras y palabras,
 ¡ay, palabras maravillosas!
- 13 Tú que bebes el vino en la copa de plata
 no sabes el camino de la fuente que brota
 en la piedra. No sacias tu sed en su agua pura
 con tus dos manos como copa.
- 17 Lo has olvidado todo porque lo sabes todo.
 Te crees dueño, no hermano menor de cuanto nombras.
 Y olvidas las raíces ("Mi obra," dices), olvidas
 que vida y muerte son tu obra.
- 21 No has venido a la tierra a poner diques y orden
 en el maravilloso desorden de las cosas.
 Has venido a nombrarlas, a comulgar con ellas
 sin alzar vallas a su gloria.
- 25 Nada te pertenece. Todo es afluyente, arroyo.
 Sus aguas en tu cauce temporal desembocan.
 Y hechos un solo río os vertéis en el mar,
 "que es el morir," dicen las coplas.
- 29 No has venido a poner orden, dique. Has venido
 a hacer moler la muela con tu agua transitoria.
 Tu fin no está en ti mismo ("Mi Obra," dices),
 olvidas
 que vida y muerte son tu obra.
- 33 Y que el cantar que hoy cantas será apagado un día
 por la música de otras olas.

(229-230)

El esteta está sumergido en la belleza o en su búsqueda y existe fuera del tiempo vital de Hierro. El esteta canta en términos abstractos y transparentes, mientras que Hierro escoge la palabra sencilla y arraigada. El esteta

se pierde en lo que le rodea sin entender su propósito ni entenderse a sí mismo; Hierro busca el sentido y el orden de todo, incluso su vida. El esteta se deifica, Hierro se desdeifica. El esteta olvida que todo es vida y muerte, no belleza únicamente; Hierro reconoce la calidad de finito de todo.

El poema cobra intensidad al dirigirse Hierro directa y personalmente al esteta, por ejemplo:

Tú que hueles . . .	(v. 1)
acaso no comprendas . . .	(v. 2)
Tú que buscas . . .	(v. 3)
no has de beber . . .	(v. 4)
Tú que sigues . . .	(v. 5)
nunca jamás pensaste . . .	(v. 6)
Tú que bebes . . .	(v. 13)
no sabes el camino . . .	(v. 14)
. . . No sacias tu sed . . .	(v. 15)

La primera serie de la confrontación entre Hierro y el esteta está formada por las dos primeras estrofas. Se presenta primero una identificación afirmativa del esteta seguida por la contradicción, cuya negativa será lo que es afirmativo en Hierro. La fórmula es ésta:

Tú eres A

No eres B (se entiende: Hierro es B).

En la tercera estrofa se ve que a Hierro también le encanta el poder de las palabras, "¡ay, palabras maravillosas!" (v. 12). Pero a Hierro no se le olvida lo vital de la palabra, para él vida y muerte son la obra. Le recuerda al esteta, en el dístico, que todo tiene su fin y que algún día su canto será sustituido por el de otros hombres. En las estrofas cuatro a ocho vuelve a la con-

frontación inicial.

También se ven en el poema la objetivación y colectividad del sujeto, es decir, la fórmula "yo" > "nosotros" que comentamos en los proelistas, y que destacamos de la poética en prosa de Hierro. Hierro hace la transición en el verso 8 "nuestra roca," verso 9 "nos talla y dispone." En adelante, no aparece el autor y, por lo tanto, ha logrado la objetivación.

La franqueza del poema es lo que hay de diferencia entre él y las poéticas en prosa; la teoría es la misma que ya hemos observado. En el poema no hay timidez, y la crítica es directa, no oblicua, y no permite errores de interpretación—es decir, en cuanto al tema. La mala interpretación que mencionamos antes venía del hecho de identificar al "esteta" como Juan Ramón Jiménez.⁴⁹ En el capítulo dedicado a Proel, señalamos la estimación de Juan Ramón por Proel y viceversa; para ello citamos el testimonio de Ricardo Gullón, íntimo amigo de Juan Ramón y de Hierro. También, el maestro publica en Proel, poesía y teoría, y ya no es el "primer" Juan Ramón sino "el maduro." Además, ya nos hemos referido varias veces a Hierro reconociendo la influencia de Juan Ramón en su obra. En nuestra opinión Hierro ha escrito "Para un esteta" dirigiéndose a los garcilasistas, los estetas de su época, de su tiempo. Ya hemos observado cuántas veces Hierro ataca al garcilasismo como un movimiento que hacía lo que no se debía hacer.

Hierro conoce muy bien la obra de Juan Ramón y ha

podido ver en ella muchísimo más que la belleza, al contrario de lo que los críticos anteriormente mencionados suelen destacar. Esta actitud que defiende el vitalismo de Juan Ramón se ve en su crítica de la Nueva antología del maestro preparada por Aurora de Albornoz.⁵⁰

La imagen de Juan Ramón estaba construida [por quienes le atacaban] de materiales endebles, enfermizos, decadentes—Ninfas, Arias tristes, Pastorales . . . , incompatibles con la actitud de quienes consideraban el intimismo el gran pecado. No es que se olvidasen otros aspectos de Juan Ramón, sino que se manejaba un Juan Ramón parcial en el tiempo—el autor de los poemas publicados antes de 1922—y mutilado—pues se le conocía, más que por la totalidad de los libros publicados hasta el año citado, por las muestras de ellos dadas en la Segunda antología. (388)

Esa vista parcial, resultado de la "pereza lectora," no permitía a la crítica evaluar la obra de Juan Ramón ni en su totalidad expresiva ni en su totalidad comunicativa:

Conviene no olvidar que para Juan Ramón:

". . . la perfección—sencillez, espontaneidad de la forma no es descuido callejero de la forma, ni malabarismo de arquitecto barroco y empachoso . . . , sino aquella exactitud absoluta que le haga desaparecer, dejando existir sólo el contenido, 'ser' ella el contenido." (392)

Esta es la sencillez que hemos subrayado constantemente en la búsqueda poética de Hierro; ese equilibrio de materia y de técnica que permite una comunicación artística sin obstáculos ni de un factor ni del otro. Cuando examina la obra del joven Juan Ramón, es decir la que es anterior a la Segunda antología, Hierro destaca muy afirmativamente el estilo vital del maestro:

Pero los poemas que ejemplifican esta joven madurez de Juan Ramón no son aquellos delicados, temblorosos,

renovadores y frescos siempre, pero lastrados de lirismo descriptivo, . . . sino aquellos otros menos externos, más esenciales, de total vigencia. (392-393)

La vigencia de Juan Ramón significa que, para Hierro, el maestro comparte el compromiso poético-vital de nuestro poeta; Juan Ramón es poeta de la actualidad de José Hierro:

A través de [las páginas de la antología], Aurora de Albornoz nos ha presentado a un poeta y su tiempo en toda su complejidad. Juan Ramón es aquí un ser vivo, contradictorio, apasionado, tremendamente instintivo y sorprendentemente lúcido. Y—vuelvo a insistir en ello—de candente actualidad. (399)

Tenemos muestra de esta actitud de Hierro no sólo en la crítica, sino también en su poesía. En Tierra sin nosotros, en la sección del mismo título, Hierro nos presenta el poema "Sólo la muerte," cuyo tema es la muerte y la posibilidad de eternidad; ésta se logrará a través de una unión con la naturaleza. La naturaleza, con su canto de vida y de muerte, tiene el poder de completar y satisfacer a Hierro quien busca esta unión; no es una búsqueda de evasión, sino que su último deseo es poder ver de nuevo a los amigos muertos, dando a entender que él se ofrece como víctima—una vida por las otras. La naturaleza es el eterno retorno; hemos de apuntar aquí que la primavera representa la muerte en este poema.

A este poema emocionado y emocionante, excelente ejemplo de temas que atraviesan toda la obra de Hierro, un poema comprometido en que no hay ni una mención de la Belleza, a este poema le precede una cita de Juan Ramón

Jiménez:

. . . madre mía tierra
 sé tú siempre joven
 y que yo me muera. . . . (73)

Como ya hemos apuntado, Hierro ve en él una vitalidad actual más allá de la pureza lírica que los críticos le tachan de atacar en la obra del maestro.⁴⁸

Los parecidos entre Hierro y Juan Ramón son muchos; los parecidos entre Hierro y los garcilasistas no existen. Recuérdese el deseo poético de Juan Ramón de poder nombrar las cosas, fundir las cosas mismas con su palabra a través de su alma, que viene expresado en "¡Intelijencia, dame. . . !" de Eternidades (1916-1917). Compárese con el mismo deseo en Hierro, "Nombrar perecedero" (335). Este poema es la poética de Cuanto sé de mí (1957), en él Hierro quiere ser el creador de las cosas, nombrándolas aunque otros se rían de él. Pero Hierro no se olvida del poder del tiempo, no se hace un dios al nombrar las cosas, porque no puede darles eternidad. Las cosas unidas—la integridad de su obra—son un acorde de la eternidad, pero dispersas se desvanecen en el tiempo que corre.

Obsérvese bien que Juan Ramón, el gran poeta de la belleza, se dirige a la inteligencia, para su creación. Por lo tanto, reconoce el papel de la razón tanto como el de la musa. No es menos ni más importante en Hierro. También en "Epitafio para la tumba de un poeta" dice: "Toqué la creación con mi frente, / Sentí la creación en mi alma." (248) Para Hierro es imprescindible tener las dos fuerzas—

ciencia, imaginación—para poder crear como poeta. En "Unos versos perdidos" dice:

Yo era poeta. Sentía,
soñaba. Tiempo divino
de sentir y de soñar.
Y ser poeta es vestimos
túnicas de luz, oír
la voz que nos va trazando
todos los caminos.

Soñar sin saber cantar.
Error por el laberinto.
Pero ahora que sé cantar
ya es imposible el prodigio.
Ahora ya no sé soñar.
Cayó la antorcha al abismo.
(307)

Los últimos dos poemas citados vienen de Quinta del 42, igual que "Para un esteta"; es decir, la importancia de la belleza y de la inspiración, no son temas desarrollados por separado en diferentes libros, sino confrontados en el mismo.

Hierro había dicho en prosa, que el misterio es parte de esa belleza deseada en la poesía, y eso se entiende en el verso doce de "Para un esteta" cuando dice "¡ay, palabras maravillosas!" El deseo de inteligencia no contradice ni nulifica el misterio, sólo la confusión. El misterio y la magia son partes integrantes de las palabras y de las cosas:

Vosotras sois lo que sois
para mí: mágico bosque
percedero, campanas
que regaláis vuestros sonos
sólo al que os golpea. . . .
("Nombrar percedero," 335)

Son líneas sin sentido
éstas que trazo.

Yo mismo no comprendo
 qué es lo que dejo en ellas.
 Acaso sea música
 de mi alma, arrancada
 de modo misterioso
 por tu mano de muerto.
 ("Remordimiento," 339)

Del vivir nace el cantar,
 el cantar es como el vino
 de sus uvas. Y cantar
 puede ser nombrar: un rítmico
 nombrar, aludir (que nadie
 sorprenda lo que decimos).
 ("Episodio de primavera," 352)

Ahora quisiéramos aclarar la idea de que Hierro cantara para una minoría en su poesía, algo que no busca en las poéticas en prosa. Cuando Hierro busca la confusión o la oscuridad en la poesía es porque desea dirigirse en ese poema a alguien específico. El reconoce en su poesía, tanto como lo ha hecho en su prosa, la colectividad del hombre de su tiempo y canta para todos:

No es posible cantar a solas.
 (Tierra sin nosotros, 55)

. . .La resurrección
 de todo aquello que fuimos,
 comienza en el canto. . . .
 (Cuanto sé de mí, 351)

Cuando la vida se detiene,
 se escribe lo pasado o lo imposible
 para que los demás vivan aquello
 que ya vivió (o que no vivió) el poeta.⁵¹
 (Libro de las alucinaciones, 395)

Pero los momentos en que Hierro busca la confusión son específicos y, por lo general, el poeta sabe que será comprendido de ése a quien le habla:

Escucha. Sólo
para tí podrían decirse
estas palabras. Sólo tú
las podrás entender.

.
Escribí confuso,
aludiendo, para que nadie
desentrañe el secreto. Porque
si tú sientes que ya el instante
ha muerto, nadie debe oír
el rumor en su corazón.
Cuando tú mueras, el poema
habrá muerto. Cuando tú olvides,
el poema habrá muerto. . . .
("El poema sin música," 355)

Citamos solamente lo necesario para dar un ejemplo de nuestro argumento, ya que todo el poema (sesenta y cinco versos) está dedicado a esta idea.

No queremos dar a entender que Hierro se juzgue tan seguro en su creación poética como para no tener ningún problema de comunicación; al contrario, recuérdese que él mismo habla del fracaso que existe a veces para el poeta, cuando no logra lo que intenta. No pocas veces hay una frustración del canto o de su belleza por impotencia creadora:

No podré nunca desencarcelaros,
maravillosos que abrasáis mi boca.
Dedos de luz, hundidos en la roca,
de vuestro rico mineral avaros.
("Criaturas de la sombra," 379)

¡Hemos tenido tantas cosas
que decir, y no se dijeron!
Y miramos cómo en el aire
vuela la música sin dueño,
sin que podamos apresarla
con nuestros torpes instrumentos.
("Lamentación," 127-128)

A veces la confusión es parte del canto y le viene

a la par que la inspiración y la fijación en estructura poética:

Se me fueron haciendo
las palabras difíciles.
Se rompía la música
en ritmos imposibles.
(125)

Tal vez os cueste comprenderlo. Yo mismo,
en este mármol verde de oleaje glacial,
no lo comprendo bien del todo.
("Alucinación submarina," 410)

De vez en cuando, la frustración es reflejo del agotamiento y cansancio que siente:

Qué cansancio, Dios mío,
pensar en las cosas . . .

Es pisar tiempo seco
como las secas hojas.
Cantar el viejo canto
sintiendo la voz rota.
Hacer soñar la cuerda
sin su caja sonora.
("Vino y pastoral," 309)

(Ni canto con mi carne
ni canto con mi verso.
Peco dos veces, porque
me arrepiento primero.)
("Hotel," 312)

¿Todo se desmorona?
Entonces, ¿es que el hombre
no puede dejar viva
en otros su memoria?
("Desaliento," 131)

También, la frustración es causada a veces por la insuficiencia de las palabras mismas para expresar el sentimiento:

Hay cosas grandes, bellezas
para las que no hay cobijo
en las palabras. Hay cosas

cuyo nombre no decimos
para no mancharlas.
("Unos versos perdidos,"⁵² 306)

Un tema muy ligado a los anteriores de inteligencia, belleza y confusión, es el del lenguaje que Hierro piensa utilizar para la comunicación. En la prosa vimos que aconseja una lengua directa y cotidiana, sencilla para que se entienda, la lengua de todos los hombres:

Palabras viejas cansadas
que nosotros creímos nuevas,
recién nacidas para el canto,
para una dicha siempre nuestra.
("Ya se han roto las ataduras . . .," 83)

Cómo rompe el secreto
la sencillez presente. . . .
(168)

Yo te hablaría
lo mismo que hablaría,
si yo fuese su dueño,
mi verso: con palabras
de cada día, pero
bajo las que sonara
la corriente fluvial
de la ternura.
("Remordimiento," 388)

En esta última cita hay algo que no se da en la poética de Hierro expresada en prosa: la posibilidad de que el poeta no sea dueño de su obra. Esto queda dentro de la desdeificación de la poesía y del poeta. Cuando Aleixandre cita "Para un esteta," como ya dijimos, era de acuerdo con este tema, pero subrayando la temporalidad del arte, su finitud.

Ahora bien, se puede ir más allá de la simple mortalidad del arte. Sucede que el creador no ejerce el poder

sobre su creación una vez que le ha dado existencia. Resulta que a veces ocurre un intercambio de papeles—el creador se convierte en creado, y viceversa; parece que la obra se apodera de él. Por ejemplo, en "Pigmalión" de Cuanto sé de mí, cuando está creando la obra dice: "Alma mía, obra mía, con mi vara / hice manar el agua de tu roca." Se reconoce como el creador, el que tiene el poder de infundir vida. Sin embargo, una vez que la obra respira y bebe de esa vida, se libra de él: "Y tú bebiste hasta saciarte. Ahora / no precisas de mí, mi creadora." (379) Y también: "La Copa se funde / en el Fuego que ha sido su origen." (359)

Obra que devora a su creador. . . . El hecho es que, al dejar de existir como hombre para existir sólo a través de su obra, no cobra ninguna eternidad, ni aun continuación, aunque otra vez encontramos algo que contradice la muerte definitiva:

Pero ahora me rebelo. Doy suelta a mi hombre libre.
Sé que nada está muerto mientras viva mi canto.
("Madrugada con niebla," 139)

Pero por lo general, la muerte es aniquiladora del hombre, como veremos en el próximo capítulo al hablar de los temas de la poesía de Hierro. Será que en este momento, al experimentar la rebeldía, se siente con fuerzas para imponerse al tiempo; está desprevenido el hombre perecedero y cree vislumbrar continuación a través de su canto. Lo más frecuente es que el poeta se vea vinculado al tiempo, sufriendo la pérdida del poder creativo que le asemejaba

a Dios. El será un dios que padecerá la muerte sin resurrección:

Ya no soy rey de mí mismo.
 Caído de mi alto trono,
 sin resurrección, hundido
 en las cavernas que el tiempo
 cavó para mi suplicio.
 ("Unos versos perdidos," 308)

Hierro ha dicho repetidamente en prosa que canta para sí y de lo suyo; tampoco se contradice en esto en su poesía. De hecho, hace en poesía algo que no se ha atrevido a hacer en prosa: una autobiografía. También, a veces logra la objetivación que desea al indicar el signo colectivo de lo que expresa; ya vimos algo de esto al comentar "Para un esteta." Pero, en la poesía cobra más emoción y fuerza. Uno de los principales, y primeros, poemas en que se puede estudiar este aspecto es "Generación," de la sección "Nosotros" de Tierra sin nosotros. En este poema habla de su generación, los hombres que como él fueron criados para ser intelectuales y abstractos:

Predestinados para sabios,
para teóricos,
conoceríamos la vida
sólo a través del microscopio,
y nuestro amigo, nuestro hermano,
serían entes, microcosmos,
 nombres velados, sin sentido,
 abstracciones . . .

Hasta que una mañana todo esto "se vino a tierra," y de repente sabe que el hermano y el amigo son hombres "de carne y hueso / como nosotros," y que sufrimos, gritamos y lloramos del mismo modo. (41-43)

La colectividad también se ve en:

Lo que no deshojamos juntos
no podemos llamarlo nuestro.

· · · · ·
Lo que existió para uno solo
no dejó nunca de estar muerto.
(Lo que este muerto nos angustia
sólo nosotros lo sabemos.)

(Con las piedras, con el viento . . ., 191)

En el poema más autobiográfico y emocionante, "Historia para muchachos," leemos: "Dicen: 'Este señor / habla tan sólo de sí mismo.'" Y a continuación da la historia de su vida: juventud, empleos, denuncia, cárcel, el padre, todos los temas principales que detallamos al resumir su biografía—menos el matrimonio y los hijos; éstos aparecen en otros poemas—específicamente en, "Acelerando" (Libro de las Alucinaciones, 458).

Ahora en este último libro, como antes en la última poética en prosa, nos comunica cierto agotamiento que no se ve durante el resto de la obra, y nos preguntamos si esto le llevará a una nueva poética o a ponerle fin a la poesía. Nosotros creemos ver en esto un indicio de esa actitud confesada por Hierro en la entrevista de La Estafeta Literaria, ya citada. En "Historia para muchachos," confiesa:

Ya no me importa nada
mis versos ni mi vida.
Lo mismo exactamente que a vosotros.
Versos míos y vida mía, muertos
para vosotros, y para mí.
(466)

Inmediatamente añade que en "vosotros" queda la vida, pero en él sólo instantes de sus "años pasados o futuros." Y

en el último poema, dice:

Pero se me ha borrado
la historia (la nostalgia)
y no tengo proyectos
para mañana, ni siquiera creo
que exista ese mañana (la esperanza).
("Cae el sol," 470)

¿Es la puesta del sol, del hombre, o del poeta?

Para resumir: Hemos estudiado en este capítulo el compromiso poético que tiene José Hierro. En una época en que los movimientos poéticos como el garcilasismo y la poesía social se extendieron hasta tal punto que se hicieron excesivos, Hierro mantiene un equilibrio entre belleza y vida. A través del balance artístico, vemos las dos preocupaciones del poeta: el arte y el hombre. Para Hierro, el arte es el medio de comunicación sensible y sensitivo que utiliza para hacernos saber y experimentar su mensaje, o que nos hará reconocer y revivir las experiencias que tenemos en común. El arte y el mensaje forman una unidad íntegra, cuya importancia hemos trazado en todos los libros de Hierro, en todos sus momentos creativos.

Gustav Siebenmann ha dado la siguiente definición del compromiso:

. . . postura comunicativa y comunitaria, extravertida y basada en la responsabilidad al prójimo y a la sociedad, inspirada en preocupaciones colectivas, destinada a despertar o transformar conciencias desde una propia convicción metafísica o política.⁵³

Se ha observado que en Hierro el compromiso es tanto introvertido como extrovertido, que canta de sí y para sí, tanto como del hombre y para el hombre. En cuanto

a la transformación de conciencias, para ello se requieren soluciones—Hierro no las da; él sabe que lo auténtico de cada hombre es su individualidad. Sí trata de despertarlas, al cantar la angustia colectiva. Finalmente, se ha visto que la "política" en Hierro es la humanidad, en todos los sentidos de la palabra. Hierro no se identifica con la ideología de este ni aquel partido, sino con el hombre. Por consiguiente, la definición de Siebenmann es excesiva, cuando se aplica a José Hierro.

Todo esto se ha visto desde la poética, desde lo que pensaba él hacer y del cómo de su arte. En el próximo capítulo estudiaremos algunos de sus temas principales. De esta manera veremos algunas de las preocupaciones que Hierro considera como colectivas, y su compromiso con respecto a ellas.

NOTAS

¹Juan Antonio Sandoval, "José Hierro de Proel a 1977," El Diario Montañés (Santander), 4 de febrero de 1977, (s.p.).

²José Cruset, "José Hierro: Pasión y razón hacia la esencial expresividad," La Vanguardia Española (Barcelona), 25 de julio de 1968, (s.p.).

³Antonio Núñez, "Encuentro con José Hierro," Insula (Madrid) núm. 240, noviembre 1966: pág. 4.

⁴Carlos Prieto Hernández, "José Hierro, una vida verso a verso," El Español, 1958, págs. 48,49,50,51.

⁵Núñez, "Encuentro con José Hierro," pág. 4.

⁶Douglass Marcel Rogers, A Study of the Poetry of José Hierro as a Representative Fusion of Major Trends of Contemporary Spanish Poetry (The Univ. of Wisconsin, Ph.D. dissertation. Michigan: University Microfilms, Inc., 1964), págs. 123-124.

⁷Aurelio García Cantalapiedra, Tiempo y vida de José Luis Hidalgo (Madrid: Taurus, 1975), pág. 136.

⁸Ibid., págs. 139-140.

⁹Núñez, "Encuentro con J. H.," pág. 4.

¹⁰José Hierro, "Reproches al tímido," Agora (Madrid), núms. 37-38, noviembre-diciembre 1959, págs. 29-30.

¹¹Jaime de la Fuente, "No he rectificado mucho," El Diario Montañés (Santander), 8 de marzo de 1970, (s.p.).

¹²P.N., "José Hierro, Premio José Antonio para poesía," (1953) [Este artículo fue obtenido, entre varios otros, por mediación de Don Aurelio García Cantalapiedra de

sus archivos personales: desgraciadamente ni él ni el autor de esto pudimos encontrar más datos.]

¹³José Cruset, "J. H.: Pasión y razón . . . ," (s.p.).

¹⁴Miguel Veyrat, "José Hierro: 'Lo único que sabe la gente joven es que huye,'" Nuevo Diario (Madrid), 1970, (s.p.).

¹⁵José Luis Cano, "La poesía de José Hierro," Insula (Madrid), núm. 86, 1953: págs. 9-10.
[También en: José Luis Cano, Poesía española del siglo XX, de Unamuno a Blas de Otero, (Madrid: Guadarrama, 1960), pág. 483.]

¹⁶Advertimos que todas las citas de poesía vendrán de Cuánto se de mí, (Barcelona: Seix Barral, 1974). Este libro, del mismo título que un volumen de poesía publicado anteriormente por Hierro (1957), es la edición definitiva de su obra poética, reemplazando las Poesías completas (1944-1962), (Madrid: Ed. Giner, 1962). Las citas irán seguidas de la anotación entre paréntesis del número de página; cuando se juzgue necesaria la identificación de un libro específico, de los que forman la obra completa, se dará también su título.

¹⁷Sandoval, "J.H. de Proel a 1977," (s.p.).

¹⁸Rosa María Pereda, "José Hierro: Montañés de 'alma'," El Diario Montañés (Santander), noviembre de 1974 (s.p.).

¹⁹Concha Zardoya, "José Hierro con las piedras y el viento," en Poesía española del siglo XX vol. 4 (Madrid: Gredos, 1974), págs. 209-210.

²⁰Francisco Ribes, Antología consultada de la joven poesía española (Valencia: Dist. Mares, 1952), pág. 12. [Las citas referentes a este libro serán muchas, por lo tanto, se identificarán en el cuerpo de la tesis como: (Antología, página . . .)].

²¹C. Sollet Sañudo, "Mi poesía es una poesía frustrada," Alerta (Santander), 18 de agosto de 1972. (s.p.).

²²de la Fuente, "No he rectificado mucho," (s.p.).

²³Rosa M^a Pereda, "Montañés de 'alma,'" (s.p.).

²⁴Véanse por ejemplo:

José Hierro, "Mitos para tiempo de incrédulos," Agora, núm. 85-93 (1963-1964): págs. 14-17. Y también, "El primer Lorca," Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 224-225 (agosto-septiembre, 1968): 437-462.

²⁵Jorge Guillén, Lenguaje y poesía (Madrid: Revista de Occidente, 1961), págs. 95-182.

²⁶Guillermo de Torre, "Contemporary Spanish Poetry," Texas Quarterly (Univ. of Texas, Austin) vol. 4, núm. 1, (Spring 1961): págs. 76-77.

²⁷P.N. "Premio José Antonio para Poesía," (s.p.).

²⁸Carlos Pietro Hernández, "Una vida verso a verso," pág. 51.

²⁹José Olivio Jiménez, Cinco poetas del tiempo (Insula: Madrid, 1972), págs. 287-293.

³⁰José Hierro, Poesías escogidas, (Buenos Aires: Losada, 1960), pág. 7.

³¹Ibid., pags. 7-8.

³²F.M.E., "José Hierro," ABC (Madrid), 12 de diciembre de 1957, pág. 81.

³³Javier María Pascual, "La Montaña y los montañeses, primeros en el afecto de Pepe Hierro," Alerta (Santander), 1959, (s.p.).

³⁴Hierro, Poesías escogidas, pág. 9.

³⁵E. Inman Fox, "La poesía 'social' y la tradición simbolista," La Torre (Puerto Rico) Núm. 64 (abril-junio 1969): pág. 61.

³⁶Ibid., págs. 196-197.

³⁷Leopoldo de Luis, Poesía social, antología (1939-1968), 2^a ed. (Madrid: Alfaguara, 1969), pág. 197.

³⁸Ibid., págs. 196-197.

³⁹Olivio Jiménez, Cinco poetas del tiempo, pág. 310.

⁴⁰José Hierro, "Poesía pura, poesía práctica," Insula (Madrid) num. 132, noviembre 1957: pág. 4.

⁴¹Ibid.

⁴²Ibid.

⁴³Véanse los artículos de entrevista citados en este capítulo, o cualquiera de los de la bibliografía; suele aparecer esta pregunta por lo menos una vez por artículo; específicamente los de: C. Sollet Sañudo y José Julio Perlado.

⁴⁴Hierro, "Poesía pura, poesía práctica," pág. 4.

⁴⁵Antonio Machado, "De mi cartera," Nuevas canciones en Obras completas, Manuel y Antonio Machado, (Madrid: Plenitud, 1962), pág. 926.

⁴⁶Arturo del Villar, "El escritor al día: José Hierro," La Estafeta Literaria, núm. 639 (1 julio 1978): pág. 7.

⁴⁷F. M. E., "José Hierro," ABC (Madrid), 12 de diciembre de 1959, pág. 81.

⁴⁸Vicente Aleixandre, "Algunos caracteres de la nueva poesía española," [1955], en Obras completas, (Madrid: Aguilar, 1968), págs. 1418-1419.

⁴⁹Joaquín González Muela: "Para un esteta (Juan Ramón Jiménez, ¡todos contra Juan Ramón!)." En J. González Muela, "Poesías de Hierro," Revista Hispánica Moderna, núm. XXVIII (1962): pág. 50.

Y David Bary, en su estudio, supone que Hierro no se refiere directamente a J. R. J. sino que lo emplea como "caricatura" de ese esteta y añade: "That Hierro felt able to put the figure of Juan Ramón Jiménez to such uses shows clearly the extent to which his generation was still ignorant of the mature work of the poet of Moguer." (David Bary, "José Hierro's 'Para un esteta,'" PMLA, vol. 83, núm. 5 (octubre, 1968): pág. 1347.)

⁵⁰ José Hierro, "La Nueva Antología de Juan Ramón Jiménez," Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 284 (febrero, 1974): págs. 387-399. [Todas las citas referentes a este artículo vendrán seguidas de paréntesis refiriendo a la página.]

⁵¹ Citamos refiriendo al libro en vez de al poema, para demostrar que el tema existe a través de toda la obra, en todos sus períodos creativos.

⁵² Este título, "Unos versos perdidos" se da en Cuanto sé de mí (1974), mientras que en Poesías completas (1964) lleva el título "Unos versos pedidos." El poema se presta a las dos posibilidades; nosotros preferimos el título de Poesías completas, pero citamos por la otra colección y, por lo tanto, la seguimos aquí también.

⁵³ Gustav Siebenmann, Los estilos poéticos en España desde 1900, (Madrid: Gredos, 1973), págs. 439-440.

CAPITULO V

JOSE HIERRO: LOS TEMAS

José Hierro se ha confesado repetidamente como poeta testimonial, es decir, poeta que sirve de testigo al tiempo histórico-vital en el que existe. También, en el "Prólogo" a las Poesías completas, nos ha dado un punto de apoyo muy útil para emprender el estudio de su estilística, partiendo de la clasificación de su obra como "reportaje" y como "alucinación." La primera clase expresará sus temas de una manera directa y narrativa; la segunda presentará las emociones causadas por una experiencia sin establecer conexiones con los hechos que las hayan producido. Pero en ninguna parte ha dado Hierro una separación temática entre esos dos modos de ser su poesía.

Al querer ser testigo de su tiempo, tenemos que dar por entendido que él desea dedicarse como poeta a la representación de la realidad—de su circunstancia, en términos orteguianos. Y, dada la significación de los estilos que piensa emplear con este fin, podemos diferenciarlos según su uso de la observación, de la lógica o de la imaginación. Cuando emplea el poeta el "reportaje" piensa limitar el subjetivismo, el libre empleo de la intuición; de manera, más o menos, objetiva presentará al lector la recreación

de la realidad que originó el poema. En la "alucinación" predominarán los valores emotivos, asociados con la fantasía para resaltar el sentimiento causado por el estímulo de esa realidad objetiva.

Al ser testigo y testimonio, se puede esperar del poeta que cumpla su misión comunicativa no sólo con sinceridad sino con autenticidad. Es decir, el simple deseo de recrear la realidad no ha de ser suficiente. Se tiene que ver en él un deseo consciente por mantener la verdad de la circunstancia.

Como el primer tema que hemos de estudiar en la poesía de Hierro es la realidad, acudiremos primero, como antes, a lo biográfico. La historia de Hierro es lo más objetivo y comprobado que tenemos; su biografía existe simplemente por existir él. Dentro de ella veremos su autobiografía—es decir, la reacción de Hierro con respecto a su circunstancia—aquella se hace desde fuera y ésta desde dentro.

Ya en su primer libro, vemos el empeño de Hierro por comunicarnos su tiempo histórico, su ser individual inserto en un marco colectivo. El mero título—Tierra sin nosotros, nos expresa ese deseo, y su tercera sección, "Nosotros," lo pone de relieve con su título y con su primer poema, "Generación." En las dos secciones anteriores Hierro da descripciones de estados de ánimo y de recuerdos, pero en ésta, la central del libro, se define a sí mismo y a su momento histórico. Aunque no dé datos específicos

ni diga que se refiere a la verdad de su vida, el lector comprende a qué se refiere Hierro al comparar el pasado y el presente:

No fue jamás mejor aquello.
Esto de ahora es doloroso;
pero el dolor nos hace hombres
y ya ninguno estamos solos.
Alto fue el precio que pagamos:
miseria y llanto de los ojos,
nuestros mejores años verdes
y nuestros sueños más hermosos.
 (41)

Entonces viene el problema del intelectual y de la desintelectualización que ya comentamos en el capítulo anterior. Su generación había nacido "bajo el signo / del cerebro." Y, como consecuencia de este nacimiento, fueron criados para sabios y teóricos separados de la realidad; no se les permitió experimentar y conocer activamente, sino pasiva y conceptualmente. Hasta que, de repente, este aislamiento fue destruido y se impuso la realidad. El hombre de ideas que era en su corta juventud no conocía a su prójimo, el hombre de carne y hueso:

Pero ya todo
Se vino a tierra una mañana.
Lo devastó un día la vida,
nos tornó locos,
y les pusimos a las cosas
nuevos nombres. . . .

Eramos hombres, y el de enfrente
aquel que hablaba con nosotros,
de su tiempo, de nuestro tiempo,
no era un ente ni un microcosmos.
 (42)

Hierro nos ha dado el significado de la Guerra Civil: renovación y enfrentamiento con la realidad. Este

cambio ocasionó en él un conocimiento, una sensibilidad, más aguda de lo que significa la vida, puesto que, al conocer al prójimo y la realidad, nuestro poeta pudo encontrar un sentido más hondo de su propia existencia.

Toda esta sección está dedicada al pasado y a los efectos de la muerte en el presente de los que han sobrevivido. Vivimos y tenemos que gozar de la vida que nos han dado los muertos, para que no hayan muerto en vano:

Vivimos y morimos muertes y vidas de otros.
Sobre nuestras espaldas pesan mucho los muertos.
Su hondo grito nos pide que muramos un poco,
como murieron todos ellos,
que vivamos de prisa, quemando locamente
la vida que ellos no vivieron.

.

Pero vivimos. Llevan nuestras aguas la esencia
de las muertes y vidas de vivos y de muertos.
Ya veis si es bien alegre saber a ciencia cierta
que hemos nacido para esto.

("Destino alegre," 44)

Esos muertos a quienes debemos nuestras vidas,
y esa "alegría" agrídulce de saber lo que ha costado esta
deuda están presentes en toda la obra de Hierro:

(Esta alegría que ahora siento
yo sólo sé lo que me cuesta.)
(69)

Quisiera deshacerse del pasado, aun mintiéndose,
como si no hubiera ocurrido, pero no lo logra. Tampoco lo
puede vivir de nuevo para cambiarlo; no obstante, siempre
vuelve a su rememoración:

El agua aquí estancada.
Y yo al agua me asomo.
Me veo, como siempre,
reflejado en el fondo.
Me pregunta por ellos
y yo no le respondo.

(No quiero que se sepa
cómo ha acabado todo.)

.
. No es mi tiempo
quien viene a mí. El retorno
lo emprendo yo, con esa
desesperanza de ojos
cansados a que pretenden
llegar a herir el fondo
de las cosas, mirarse
dos veces en el torso
claro en un mismo río.

(71-72)

La memoria y los recuerdos hacen que se repita todo el pasado y no dejan que los difuntos ni los vivos encuentren paz. Para subrayar la importancia que tiene esto en Hierro, creemos conveniente transcribir el poema "Pasos." Nótese en la imagen prometeica que es él quien mantiene a los muertos encadenados a su memoria, negándoles—y negándose él—toda posibilidad de descanso:

¡Si ellos estuvieran muertos!

Si yo supiera de fijo
que ya se habían borrado
para siempre de la tierra,
que ya estaban enterrados;
si tuviera la certeza
de que pasaron,
¡qué hermosa mi marcha entonces
por la noche de los campos,
sin oírlos, a mi espalda,
paso a paso,
jadar en el silencio
con el pecho ensangrentado!

Semimuertos, semivivos,
semiolvidados.
A la roca de mis sueños
encadenados,
sin poder matar al águila
que los viene atormentando.

¡Si ellos estuvieran muertos!

(74)

Como es así el castigo y no podemos darles muerte ni cobrar nosotros descanso, Hierro nos expresa un presente y un futuro de desasosiego:

¡Ay si pudiéramos abrir los ojos
y ver el agua
desnuda y libre, virgen de historia,
.
¡Ay si pudiéramos
no ver la carga
que trae a cuestas!
Carga que abrumba nuestras espaldas:
todo el pasado, todo el futuro. . . .
("Agua," 46-47)

José Luis Cano ha dicho de Tierra sin nosotros:

La primera impresión que nos daba la poesía de Hierro era que sus versos estaban escritos, vividos por un alma rica en latidos y en sueños, que acababa de superar una dolorosa experiencia. . . . Era quizá el súbito y trágico desencanto de una realidad—la vida, con su varia hermosura—que se le hurtaba cuando el poeta empezaba a amarla y a conocerla.¹

Estamos de acuerdo con el crítico y mantenemos que ese "desencanto," ese trauma, que le ocasionó la dolorosa experiencia será parte de su poesía en todas las formas que ya destacamos. Claro está que los recuerdos variarán en importancia o intensidad según cómo los evoque Hierro, pero no se le olvidarán jamás: la cárcel, la pérdida de su juventud, los muertos y su deuda. Sigamos el desarrollo de esta parte de la realidad de Hierro a través de la obra para observar su evolución.

En Alegría (1947), el énfasis está en el gozo de la vida—verdadero o no, según se verá al hablar de las emociones. Sin embargo, Hierro disminuye el papel agobiante de los temas antes destacados, pero su presencia se man-

tiene:

Piensa conmigo: "¡Tan bello era todo, tan nuestro era todo,
tan vivo era todo,
antes que todo se desvaneciese!"
("Amanecer," 118)

Los veo pasar. Pregunto:
responden que son felices.

Me da pena verlos. Pesan
sus almas, aunque se ríen.
("Ajeno," 118)

Tú te metiste por su muerte,
la palparon tus manos frías.

Tú quisiste robar el fuego
y te has abrasado la vida.
("Los muertos," 149)

En Con las piedras, con el viento . . . (1950),

libro que tiene el amor como tema principal, también reaparece ese pasado:

No tienes tú la culpa. Somos
los prisioneros de ayer
El pasado que no fue nuestro
lo quisiéramos poseer.
Contemplar a la luz del día
toda su amarga desnudez.
Pensar que ha sido de nosotros
lo que ya nunca podrá ser.
(181)

En este libro, Hierro da un paso inicial hacia el tono poético de ese tipo de poema al que llamará "alucinación." La realidad concreta desempeña un papel menor; el poeta busca la comunicación de sentimientos producidos por ella, dejándola envuelta en esa emotividad, menos objetiva. Cuando Ricardo Gullón reseña este libro comenta:

La realidad no deja de serlo por estar soterrada,
y cuando Hierro comunica secretos del corazón, el lec-

tor nota el suyo latiendo al unísono con el del poeta y reconoce los sentimientos propios en los símbolos propuestos.²

El siguiente libro, Quinta del 42 (1952), está consagrado específicamente al tiempo histórico de Hierro y, por consiguiente, los temas recobran importancia aquí de nuevo. Lo biográfico encuentra fuerza y sentimiento de participación colectiva ya desde el título. Recuérdese que durante los años de Proel y Corcel, Hierro y sus amigos se nombraban como 'quintos', aunque de verdad hubieran nacido en diferentes años y no fueran de la misma quinta. Para ellos, esta designación se aplicaba a quienes tenían ciertas experiencias e historia en común. Este libro busca la comunicación de esa circunstancia colectiva.

María de Gracia Ifach (Josefina Solórzano de Ribes), amiga de Hierro como Gullón, a quien antes citamos, conoce la importancia de lo que le sucedió a nuestro poeta en su juventud. Ella subraya ese aspecto en su crítica del libro, entonces recién publicado:

La nostalgia de mejores días, perdidos y distantes, camina con paso lento por las páginas de Quinta del 42. Como siempre, el poeta se nos presenta desnudo de mentira, al aire la herida del tiempo, la marca vencida de sus sueños de hombre y sus realidades de poeta. . . .

Como un sueño, . . . recuerda la tragedia pasada en su juventud primera sin agudas voces, sin palabras brillantes; velada, ensoñadamente, José Hierro canta esa etapa irrecuperable, bien combinada la claridad del presente con los fondos grises o rojos del pasado.³

Esta obra comienza con dos poemas ya comentados, "El libro" y "Para un esteta," e inmediatamente aparecen los temas que venimos destacando. El título del libro y la

pronta aparición en sus páginas de estos temas prueban la importancia que tienen en su obra. En el primer poema leemos:

Es difícil explicar
 por qué los veo. Es difícil
 decir quiénes son, por qué
 me ponen triste.
 Con ojos abiertos no
 los veo. Acaso no existen
 sino en mí. (Con ojos ciegos
 no sabemos ser felices).
 (233)

Y, más adelante, en el mismo poema se expresa de nuevo el tema de la luz, la iluminación:

Comienzo otra vez. Nacimos
 de dioses. Somos estirpe
 de dioses. Un día envuelven
 en la materia visible
 su gran nostalgia. Ellos crean
 seres que los eternicen.
 Y el hombre vive, pidiendo
 la llama que lo ilumine.
 (233-234)

Sin embargo, aunque Hierro utilice de nuevo este tema, hay una diferencia: ya no es él quien niega la luz, sino "los dioses." Este tema cobra importancia en Quinta del 42 y se repetirá. El poeta-hombre busca luz, claridad, descanso. Busca un tiempo y un mundo sin muertos, sin recuerdos, pero cada vez que cierra los ojos la memoria se apodera de él:

Quiero ver flores, mas sólo
 veo piedras, y cenizas,
 y soledad. Cuando digo
 "mi tiempo," cuando declina
 mi memoria a su ayer, piso
 tierras amarillas.
 Sólo tierra amarillas.

 Puedo ver un hombre muerto,

inmenso, en el mediodía
luminoso. . . .
("Tarde de invierno," 257)

Cuanto sé de mí (1957) también nos trae estas preocupaciones. Hierro se vale de unas citas de Calderón de la Barca para orientar al lector: la colocada al frente de la primera sección, titulada "Lo que vi," es:

Supuesto que sueño fue,
no diré lo que soñé:
lo que vi, Clotaldo, sí.
(333) [La vida es sueño,
Jor. II, vv. 2109-2111]

Inmediatamente sabemos que Hierro hablará de su realidad. Efectivamente, la sección comienza con "Nombrar perecedero" que antes comentamos. Recuérdese que aquí Hierro declara que no tiene miedo de nombrar las cosas con sus nombres, la verdad que tenga para él es la que expresará. Sin embargo, lo subjetivamente biográfico aparece menos en este libro que en Tierra sin nosotros o Quinta del 42. Hay menos referencia a los hechos; no se presentan directamente, se dejan entrever:

Pero ante mí se levantan
mis días. Son los racimos
que yo estrujé, los que dieron
el agrio y ardiente vino.

Vino del cantar. Cantar
que es un nombrar escondido
de cosas que tienen patria
en mi corazón. Un rítmico
nombrar secretos de muerte
que a mí me mantienen vivo.
("Episodio de Primavera: Final," 354)

Hierro reconoce que va escondiendo los hechos, depurándolos, pero confiesa que ellos han sido—y son—el

impulso creativo. El cantar sirve para dar expresión a lo que vive dentro del poeta, a su existencia y su esencia. Esto mismo es lo que especifica y subraya en "La realidad," poema de la segunda sección, "Torre de sueños," que lleva como lema estos versos calderonianos:

¿No sois mi sepulcro vos,
Torre? Sí. Válgame Dios,
qué de cosas he soñado.
(357) [La vida es sueño,
Jor. II, vv.2085-2087]

En Hierro, esa "Torre" va representada por la poesía, ya que, como hemos observado, vive en ella y por ella. De hecho, eso mismo significan los dos primeros versos de "La realidad":

La Copa se funde
en el Fuego que ha sido su origen.

Y esa Copa que es él fue formada por la vida y el pasado; la poesía, el Fuego, sirve para expresarla:

Agua dura tallaba en la Copa
horas y rostros y nombres—la vida que vive.
Pero el Fuego, que ignora fronteras, el Fuego,
dio eternidad al instante enjaulado en sus límites.
(359-360)

La tercera sección del libro lleva como lema, "Por lo que sé," y la cita de Calderón es ésta:

¿Qué me harán por lo que ignoro
si por lo que sé me han muerto?
(371) [La vida es sueño,
Jor. III, vv. 2190-2191]

En su último poema encontramos la siguiente confesión:

He ido desenterrando
todos mis muertos: sombras
compañeras, latidos
sin música, corona

de manos y de lágrimas
lloviendo en mi memoria.

.

Quedar sin ellos era
quedar sin mí. . . .

(388)

Se ha ido destilando la esencia del dolor que el pasado ha causado en la vida de Hierro; la ha hecho más colectiva, pero no por eso menos personal. Vemos que Hierro va del "reportaje" hacia la "alucinación" en el desarrollo de su estilística, como ya observamos en el capítulo anterior. Pero los hechos están vigentes aún, y se vislumbra la angustia del poeta. Marcelo Arroita-Jáurequi se refiere a esto cuando dice que la poesía de Hierro tiene un interés excepcional dentro de la poesía española por ser tan vital y viva:

Está descrita desde el hombre, desde el ser de carne y hueso, con alma y corazón. Movida por temas eternos, pero perfectamente centra en su tiempo. Viene herida y colmada de una carga fresca y directa, sin derivaciones. Hay en ella experiencia viva, no recibida literariamente. Cuando en ella se habla de dolor, es un dolor verdadero, con sustancia física, no una palabra vana o huera amasada sin contacto directo con el alma y el cuerpo del poeta, no un tema a la page; tras de ese dolor hay un sentimiento vivo y directo, capaz de herirnos a nosotros, a todos.⁴

Libro de las alucinaciones (1964), por su título, hace esperar que Hierro se deshaga de los hechos para darnos solamente esa esencia que existe tras la niebla de la alucinación. Aunque así sea en la mayor parte del libro, Hierro mismo se da cuenta de que la realidad a veces necesita los hechos para comunicar los estados de ánimo que produce; esto sucede cuando la realidad y sus efectos están

sumamente ligados. En el "Retrato en un concierto (Homenaje a J. S. Bach)," Hierro canta al músico destemporalizado, existente fuera de la realidad, a través de su música. Y, sin embargo, la realidad es tal que no se puede borrar por completo; Bach sólo puede paralizar el tiempo, no reemplazarlo. Parte de Bach siempre estará ligada a la realidad; lo mismo le sucede a la mujer, Solveig. Excepto que en el caso de ésta, ella no maneja las fórmulas matemáticas para paralizar el tiempo, sino que experimenta esa abstracción por mediación de la música de Bach. Resulta, pues, que la realidad tiene más raíces en ella que en Bach. Solveig es más carnal y sensual, mientras que Bach es más espiritual y etéreo. No obstante, Hierro reconoce el gran poder de la música del maestro sobre Solveig y la describe como dos seres en uno: el carnal (la realidad) y el espiritual (el destemporalizado).

Hierro emplea la frase, "Volvamos a la realidad," al comenzar las secciones II, IV y VI. En cada sección sirve la frase para subrayar la existencia de dos seres en la misma mujer. Por lo tanto, al pedir esta vuelta a la realidad sigue enfrentado con un enigma: ¿Cuál de los dos es la realidad? El ser abstracto y el ser carnal no existen por separado, así pues serán partes de otra vida que será la verdadera:

Los dos seres que eras, miraban
con los mismos ojos, distantes
y fríos. No pertenecían
a tus dos vidas, sino a otra
que era tal vez la verdadera. (422)

De esta manera expresa Hierro la importancia de cada una de las dos actitudes en el ser; cada una tendrá su momento creciente pero no existirá sin la otra.

En este libro, cuyo título parece excluir los "reportajes," damos con el más biográfico de todos los poemas de Hierro, "Historia para muchachos." De esta manera se confirma la importancia que en su poesía tiene el pasado. Ya no opera por alusiones, ni emplea imágenes, para hacer resaltar el significado de lo que se refiere a su historia. Ahora nos la cuenta, con todo el impacto de la emoción, detalladamente. La primera estrofa habla de su nacimiento y del traslado de su familia a Santander; su niñez gozosa, "un trozo hermoso de la realidad," hasta que choca con "la máquina." Nos cuenta después la crueldad de la realidad de esos años de juventud que no pudo vivir:

Este señor que pasa por la vida metido dentro de sí mismo, entonces era cilindrador. ¿Sabéis qué es eso, vosotros que le habláis a este señor de realidades? Es posible que haya entre los libros de la biblioteca de vuestros padres, uno que os aclare ciertas palabras; apuntad: palero, moldeador, listero en unas obras, trasportista de leña a domicilio comisionista para venta a plazos de libros, negro de escritor . . . Acaso alguno de los libros que tenéis en vuestra casa me haya a mí dejado un porcentaje (un diez por ciento, creo).

No son éstas las únicas palabras. Hay otras. Por ejemplo: condenados por auxilio a la rebelión. (Creo que ése era el término jurídico.) Auxilic, o adhesión: no estoy seguro. O uno le fue aplicado a mi padre, y el otro a mí.

No estoy seguro. Ya ha pasado el tiempo
y él ha muerto. Y han muerto muchas gentes
que estuvieron en una situación
semejante, o peor. Y los demás
envejecimos. No hemos muerto,
afortunadamente.

("Historia para muchachos." 462-463)

No se puede ser más preciso. Sin embargo, sólo
alude a los años de cárcel: "En cuatro años / no había
oído voz de niño." Simplemente porque quiere expresar el
sentimiento que le causa oír llorar a un niño durante la
elevación de la hostia en una misa a la que asistía recién
salido de la cárcel. El impacto de la libertad, de poder
asistir a misa, el sol que traspasaba las vidrieras y el
grito del niño unido a la voz de la madre, todo esto le
causó un éxtasis espiritual que se confiesa incapaz de
comunicarnos. Pero no es así, porque lo comprendemos.
Durante ese momento de éxtasis:

El corazón estaba
a punto de romperse hermosamente.
Después, fue un hombre muerto,
y otro hombre, muchos más . . .
He perdido la cuenta.
En los balcones los dejaban
por la noche, delante de la fuente
de aquel patio interior. Muertos calzados
con alpargatas nuevas, su sudario.
Amanecía y se les despedía
cantando el Dies irae. . . .
(463-464)

De un momento religioso a otro, del presente al
pasado, del éxtasis a la angustia de la muerte—son los
muertos de la guerra, los hombres de carne y hueso que
cantó en Tierra sin nosotros. Regresa a Santander y cerca
del mar busca la paz, sin compadecerse de sí ni de nadie.

Pero un día, unido a esa realidad, se da cuenta de que el pasado no se ha borrado:

Y un día volvió al mar. "Aquí estás
—le dijeron—de nuevo." Desplegaron
sus colores, olores y sonidos.
Pusieron en sus manos pan de amor.
Las gaviotas bajaron a picarlo.
Pero las alas eran alpargatas
en los pies de los muertos. Y la música
del mar era el Dies irae. . . .

(464)

Al unirse a la naturaleza siente la sacudida de la eternidad, sabe que es materia como los que murieron, y se siente prisionero de este hecho:

Yo me hundía en el fango.
Y cada vez era mi cuerpo
menos libre. Gritaba, respiraba,
enloquecía, enloquecía, enloquecía.
Convocaba mi muerte
a aquellas gentes que yo vi morir.
Y yo escondía la cabeza
para no verlos, y que me dejaran
vivir, morir a gusto.
Y yo escondía la cabeza
bajo un acordeón.

(465)

De este acordeón tenemos noticia en un artículo de Jorge Campos que fue escrito para el número de Corcel dedicado a José Luis Hidalgo. Hablando de éste, dice Campos, "A poco llegó un entrañable amigo suyo, Pepe Hierro. Poco más equipaje traía que unos versos, una novela y un acordeón."⁵ Hierro nos está dando esos detalles que lo definen a él, se está dibujando con escuetos, pero esenciales rasgos.

Ahora, pasa el tiempo y se siente en la mitad de su camino, con mucho pasado y un posible futuro. Ya no le

importan su vida ni su obra, y cree que no nos importan
tampoco a nosotros:

Ya no me importan nada
mis versos ni mi vida.
Lo mismo exactamente que a vosotros.
Versos míos y vida mía, muertos
para vosotros, y para mí.

Sin embargo hay vida para nosotros, y en él hay
memorias indestructibles que siempre aparecerán como alta-
mente positivas: su padre, su niñez y el puerto de Santan-
der:

Pero en vosotros, por lo menos, queda
vuestra vida, y en mí sólo momentos
inasibles, recuerdos o proyectos,
alguna imagen descuajada
de mis años pasados o futuros.
Como esta que me asalta en el instante
en que estoy escribiendo: un hombre esbelto,
con su cadena de oro en el chaleco.
Habla con alguien. Detrás de él, un fondo
de grúas en el puerto. Y hay un niño
que soy yo. El es mi padre.
"El niño tiene cuatro años,"
acaba de decir.

(466)

Esta realidad la ha preservado y expresado siempre,
verso a verso, con una sinceridad que de repente explota en
la franqueza y veracidad de "Historia para muchachos."
Hemos visto a través de la obra esa autenticidad que
requiere lo testimonial, y aquí damos con el máximo de su
honradez. El compromiso de Hierro respecto a su pasado y
su realidad es total. En el último poema del Libro de las
alucinaciones, "Cae el sol," confiesa:

¡Y la verdad! ¡Y la verdad!
Buscada a golpes, en los seres,
hiriéndolos e hiriéndome;
hurgada en las palabras;

cavada en lo profundo de los hechos
 —mínimos, gigantescos, qué más da. . . .
 (469)

Las experiencias trasmutadas en poesía. Queda afirmada la razón de nuestro estudio detallado de la biografía del poeta; su historia forma el fundamento de su ser y de su poesía. Su vida nutrida de memorias e incluso de la sensación de haber olvidado 'algo' que por ausencia actúa como si fuese presencia real, no identificable:

Se me ha olvidado algo
 que había sucedido.
 Algo de lo que yo me arrepentía
 o, tal vez, me jactaba.
 Algo que debió ser de otra manera.
 Algo que era importante
 porque pertenecía a mi vida: era mi vida.
 (Perdóname si considero importante mi vida:
 es todo lo que tengo, lo que tuve;
 hace ya mucho tiempo, yo la habría vivido
 a oscuras, sin lengua, sin oídos, sin manos,
 colgado en el vacío,
 sin esperanza.)
 (470)

Hemos dado el fondo histórico de Hierro, y sólo hemos visto los efectos del pasado en él. Se tendrá que averiguar ahora la existencia y el papel de un presente en su obra; es decir, tendremos que ver el desarrollo del ser, infundido con ese pasado, en acción recíproca con la circunstancia del momento actual. Ya hemos establecido que el pasado existe continuamente, aunque a veces se olvide de él o quiera olvidarse de él. Ahora bien, ¿cuál es la vida de Hierro en vista de ese pasado? ¿Qué estados de ánimo le causa ese pasado al enfrentarse con su presente? ¿Se resigna a aceptar su momento actual o se rebela? ¿Hay un

presente para él, o existe sólo el pasado, o sólo un ir hacia el futuro? La respuesta a esas interrogaciones no podía ser otra que la afirmación del presente:

Pero se me ha borrado
la historia (la nostalgia)
y no tengo proyectos
para mañana, ni siquiera creo
que exista ese mañana (la esperanza).
Ando por el presente
(la plenitud en el dolor y la alegría).
(470)

El Momento Vital

Al terminar la sección anterior se citaron unos versos donde dice Hierro que su vida es importante y que ahora no la vive como antes, que "la habría vivido a oscuras." En esta sección estudiaremos la expresión de esa vida y emociones que el momento vital, que ya no es lo histórico-vital, motiva en él. Es decir, ahora nos atenderemos al estudio de Hierro en acción recíproca con el presente que se impone a nuestro poeta desde fuera: damos por entendido que el pasado no se puede eliminar por completo, ya que jamás deja de existir como fuerza en su vida.

La primera referencia a su vida se encuentra en Tierra sin nosotros. Expresa la tristeza que le ocasiona el tener que despedirse del mar, de ese mar Santanderino a cuya orilla no volverá nunca "con los mismos ojos." Sabe el poeta que, si no cambia el ambiente, cambiará él; por lo tanto el mar no tendrá el mismo sentido para él:

Por más que intente al despedirme
guardarte entero en mi recinto
de soledad, por más que quiera

beber tus ojos infinitos
 tus largas tardes plateadas,
 tu vasto gesto, gris y frío,
 sé que al volver a tus orillas
 nos sentiremos muy distintos.
 Nunca jamás volveré a verte
 con estos ojos que hoy te miro.
 ("Despedida del mar," 28)

El mar vendrá a ser para Hierro, al estilo de Manrique, el símbolo del paradero de la vida, tanto como la representación de Santander y del pasado. El mar será fuente de vida, de olvido y alegría, o de muerte, según el momento poético de Hierro:

Es como ahondar en los principios
 como embriagarse con la vida. . . .
 ("Llegada al mar," 67)

En estas primeras imágenes (que se ven a través de toda la obra, como ya observamos al citar lo biográfico en "Historia para muchachos") tenemos las primeras pruebas de que Hierro nutre su poesía con el momento vital que experimenta.

El "ahora" del poeta es angustiado, pero no significa que el pasado fuera mejor. Es un presente que se ha realizado por mediación del dolor que se experimentó en el pasado:

Días de ayer, nos moldeasteis
 crudamente y a vuestro modo.
 Días de ayer, ¡Dios os perdone
 lo que habéis hecho de nosotros!
 ("A un lugar donde viví mucho tiempo," 59)

En los poemas de ese primer libro vemos cómo el dolor concreta la experiencia de la vida; todo su segundo libro está dedicado a cantar la alegría que le causa

saberse vivo a través del sufrimiento:

Tras el dolor consigue el alma
su plenitud. Sólo así llega
a reposar en la alegría,
a sentirse total y nueva.
(69)

Llegué por el dolor a la alegría
Supe por el dolor que el alma existe. . . .
(91)

Pero el dolor no es manantial,
sino carne de la alegría.
Alegría es sentir el alma,
en cada instante, nuestra y viva.
Y es, cuando más se siente el alma,
cuando la llevamos herida.
(129)

Y en el soneto que inicia la sección "Variaciones
sobre el instante eterno," indaga:

Por qué no apresas el dolor errante.
Por qué no perpetúas el instante
antes de que en tus manos se deshaga.
(109)

Porque la alegría no es eterna, aunque ayude a
eternizar el instante: "¿Ese gesto de muerte / tendrás
siempre, alegría?" (150); lleva la muerte en sí:

Ya se ha muerto
la alegría, la loca
alegría. Me veo
como un agua remota,
como un río de sueños.
(131)

Pero aunque muera la alegría, no es necesario que
muera el hombre; a través de esa misma muerte se afirma la
existencia:

Pero estoy aquí. Me muevo,
vivo. Me llamo José
Hierro. Alegría. (Alegría

que está caída a mis pies.)
 Nada en orden. Todo roto,
 a punto de ya no ser.

Pero toco la alegría,
 porque aunque todo esté muerto
 yo aún estoy vivo y lo sé.
 ("Fe de vida," 153)

El compromiso de Hierro hacia el ser, no le permite aceptar ciegamente la existencia que el dolor y la alegría dan. Esta sería una existencia pasiva y despersonalizada. El sabe que existe la muerte, la nada, y la angustia existencial que ocasiona le sirve para sentir vida pero no para hacerse, no para realizarse. Para ser tiene que actuar, escoger, ejercer alguna responsabilidad; no es suficiente saberse este o el otro individuo dentro de una colectividad:

Yo, José Hierro, un hombre
 como hay muchos, tendido
 esta tarde en mi cama,
 volví a soñar.

.
 Yo, José Hierro, un hombre
 que se da por vencido
 sin luchar. . . .

.
 Mudo, esta tarde, oyendo
 caer la lluvia, he visto
 desvanecerse todo,
 quedar todo vacío.
 Una desgana súbita
 de vivir. . . .

("Una tarde cualquiera," 236-237)

Tiene que rechazar esa "desgana" o resignarse a la pasividad y la existencia parcial que el dolor y la alegría otorgan; o se puede comprometer. Esto es lo que escoge Hierro; para él es más auténtico rebelarse contra la muerte y la circunstancia, saberse libre:

me resisto a dormir tu sueño
 a ser mi sombra, madre negra.
 ("Llegada de la muerte," 57)

Serenidad, tú para el muerto,
 que yo estoy vivo y pido lucha.
 ("Serenidad," 60)

El que no se compromete será "tibio" y sufrirá un perpetuo
 vaivén, flujo entre cuerpo y alma. No será ni una cosa ni
 la otra:

Oh, qué luchar, qué angustia,
 qué ir y venir del alma
 al cuerpo, cómo yerra,
 de cuerpo en cuerpo, el alma.
 ("De pronto cobra el mundo. . . ," 204)

Según Hierro, la vida es para vivirla activamente,
 con todas las fuerzas que se tengan a mano, porque no se
 sabe cuánto durará y necesitamos expresarnos:

Hay que salir al aire
 desatar la alegría,
 llenar el universo
 con nuestras vidas,
 decir nuestra palabra
 porque tenemos prisa.
 Y hay muchas cosas nuestras
 que acaso no se digan.
 ("Canción," 103)

Ya observamos, al hablar de la poética, cuán importante es
 la comunicación para Hierro; aquí vemos que forma parte de
 su vida. Dar un mensaje, dejar una huella en el mundo,
 esto es lo que busca. Sólo la belleza o lo trascendental
 no es suficiente; no teme decir lo que se ha dicho desde
 siglos, o que no sea él quien disfrute del hecho:

Pero morirme sin rebelarme,
 someterme sin resistencia,
 ser por los siglos de los siglos
 sólo luz o sólo tinieblas,
 irme cegando de hermosura

hasta dejar de ser materia,
 aunque mi premio sea un día
 mirar por dentro las estrellas. . .
 ("Ya se han roto las ataduras," 84)

Y Hierro mismo termina la estrofa con puntos suspensivos para dar fuerza a la protesta, que nunca terminará, porque su rebelión es inacabable. A veces se pregunta si lo que se hace, si la huella que dejamos, perdura o deja de existir como nosotros:

¿Todo se desmorona?
 Entonces, ¿es que el hombre
 no puede dejar viva
 en otros su memoria?

 Se me rebela el alma.
 Sé que la vida dura,
 que no nos abandona,
 que no huye de nosotros . . .
 ("Desaliento," 130)

A veces hay dudas, a veces hay simple declaración de la finitud de la vida:

Y todo pasa, y nada
 que sea nuestro dura.
 Todas las cosas llevan
 dentro de sí su tumba.
 Es preciso caer
 malherido en la lucha.
 Amar mucho. Sentir
 mucho. . . .
 ("Ya las noches suceden. . . , 209)

Pero en los dos casos se debe actuar, hacer; y terminan los poemas con fé en la vida y la continuación, basándose para esto en el perpetuo renacer de la naturaleza.

El símbolo clásico de la primavera no es constante en Hierro. A veces el otoño cobra más fuerza que la primavera; siendo aquél el tiempo que lucha contra el advenimiento del invierno que mata y aniquila, mientras que la

primavera otorga vida sin tener que luchar.

Se observará que en "Mambo" de Cuanto sé de mí, y en "Yepes cocktail" de Libro de las alucinaciones, el tema no es la poesía social, sino una preocupación con la pérdida del tiempo, de la existencia. En "Mambo" se dice:

Ni un instante ha de perderse
siempre que surja sellado
por el triple sello (nada
es mínimo, ocurre en vano):
autenticidad, consciencia,
arrepentimiento . . .
(342)

Se encuentra el poeta con unas mujeres que están desperdi-
ciando su existencia al no hacer algo auténtico y perdura-
ble. Hierro mismo se deja envolver en lo caótico y en la
excitación falsa del momento, ayudado por el ritmo del
mambo, y se da cuenta de que "Renuncio a lo que quisiera /
para vosotros." Sin embargo vuelve en sí y:

Acato
la vida. Quiero creer
que nada sucede en vano.
Y persigo una razón
que os explique (fumando,
bailando, Mambo), razón
que me dé el descanso.
Negabais vuestro destino . . .
.
recitando vuestro falso
papel.
.
Sin un sueño roto que
valga la pena llorarlo.
(344-345)

Para Hierro la vida vale más que un goce báquico que no
conduce sino al placer sensual, que es momentáneo. En
"Yepes Cocktail," resucita a San Juan de la Cruz para
ponerlo in medias res de una fiesta banal, donde la gente

gasta locamente sus fuerzas en la falsa palabrería del momento, bebiendo, etc. Mientras tanto, el poeta interroga a San Juan:

(Dime si merecía
la pena, Juan de Yepes, vadear
noches, llagas, olvidos, hielos, hierros,
adentrar en la nada el cuerpo, hacer
que de él nacieran las palabras vivas,
en silencio y tristeza, Juan de Yepes . . .
Amor, llama, palabras: poesía,
tiempo abolido . . . Di si merecía
la pena para esto . . .)
(427)

Pero Hierro sabe que vale la pena toda vida auténtica, porque de ella se extiende vida y existencia para otros. Ya en Estatuas vacentes nos plantea la siguiente idea: "Mas de qué sirven nuestras vidas, / si no enriquecen otras vidas." (324) La vida anónima, o la muerte anónima, pueden tener su autenticidad, tanto como la vida o muerte del héroe. El anonimato sólo impide cierta eternidad o continuación, la fama. Y no siempre es ésta deseable.

En "Requiem" canta Hierro la muerte de un tal Manuel del Río, un hombre como hay muchos. Porque esas palabras que Hierro empleó para designarse a sí, son mejor aplicadas a este desconocido. Y sin embargo, este emigrante que muere en los Estados Unidos, lejos de su pueblo y sus tradiciones, no muere desapercibido. Se le publica un obituario en un periódico de lengua castellana que por casualidad llega a manos del poeta. Así recibe Manuel del Río dos elegías: la de su tiempo y la del tiempo de

Hierro. Pero ni la una ni la otra le pueden dar la gloria que no fue suya; dice Hierro:

Lo doloroso no es morir
Dies illa acá o allá;
 sino sin gloria . . .

Habla ahora de los antepasados del difunto, hombres de aventuras y grandes hazañas que murieron entre hogueras, pero:

El no ha caído así. No ha muerto
 por ninguna locura hermosa.
 (Hace mucho que el español
 muere de anónimo y cordura,
 o en locuras desgarradoras
 entre hermanos: cuando acuchilla
 pellejos de vino derrama
 sangre fraterna.)

(349)

La alusión a la Guerra Civil puede tener mayor significación. Manuel del Ríó pudiera haber sido desterrado directamente como consecuencia de ella, si fuera de la España peregrina, pero lo más probable es que lo desterrarán las condiciones económico-sociales de postguerra.

Hierro sabe muy bien lo que es el destierro y sus efectos en varios niveles del entendimiento, no sólo en el político o social, sino en el espiritual también. El destierro es la separación, el desgarramiento que sufre el poeta cuando es separado de su realidad o deseos. Este aislamiento viene expresado por Hierro en sus varios sentidos: el destierro, la cárcel, la soledad, etc., dando finalmente en la separación total, la muerte. Recuérdese la biografía de José Hierro; se dará cuenta inmediatamente del paralelismo que existe entre las imágenes del poeta y

su vida personal. Otra vez se ve que Hierro canta desde su experiencia, que se canta a sí mismo.

Tierra sin nosotros se basa por completo en la idea del destierro, desde su título. Las dos primeras secciones expresan el alejamiento del poeta de sus lugares queridos, "Despedida del mar," "Distancia." En la tercera sección damos con "Canción de cuna para dormir a un preso" (44), uno de sus más bellos poemas, y en efecto, uno de los primeros en tener algo de la "alucinación." El poeta canta la nana a un compañero de prisión, un tú, que puede incluir su propio yo, para liberarle de su estado de desasosiego y depresión. Por mediación del canto le recuerda que es hombre, pero niño a la vez, inocente; y que puede soñar que no ha sufrido de verdad, que son "cuentos tristes" que le cuentan. En la noche encontrará paz y su alma estará libre. Veremos constantemente en Hierro la imagen tradicional del sueño como negación de la vida resignación sin lucha. La canción es consuelo para el preso, pero no deja de recordarle lo que hay a través de las rejas que le separan de la naturaleza. Lo único que es del preso es la noche, la sombra, lo oscuro.

La búsqueda de claridad o luz es importante en nuestro poeta; la luz representa la verdad, la libertad, la alegría o la inocencia. A veces une los símbolos del mar y la luz para lograr la misma emoción, equivaliendo los dos en su obra:

Blanco, ceñido de luz blanca
 desde los pies a la cabeza.
 Vienen de lejos hasta mí,
 se alzan, me embisten, me rodean.
 Hacen nacer dentro del alma
 no sé qué antiguas inocencias.
 Alegría sobre las olas,
 en los troncos de las palmeras,
 alegría de oros y azules
 bajo la luz que se dispersa.
 ("Olas," 69)

En "Falsos semidioses," de Tierra sin nosotros,
 Hierro presenta al hombre prometeico que sale de su pueblo,
 ciudad, etc., "a campo abierto" para captar el fuego, la
 alegría, el momento:

Nos creíamos semidioses
 de los que danzan junto al fuego,
 criaturas de la alegría,
 bebedores del vino nuevo
 del instante. Nos figurábamos
 carne de estrella, duros pechos
 del bronce duro de los héroes,
 piedras sin dueño.
 (47)

Pero la mañana les despierta del sueño que viven
 y trae nuevos mundos que conquistar; el futuro siempre ten-
 drá nuevas luchas, y el pasado no se pierde ni se cambia—
 siempre sentirán su peso. Por consiguiente, "¿A qué salir
 del horizonte . . . ?"; los semidioses se creían "criaturas
 de la alegría," pero la nueva mañana trae consigo nuevos
 dolores y dudas. La luz brillante de antes pierde su
 fuerza y la naturaleza cobrará aspectos negativos: "cielos
 empañados" y "jardines polvorientos." Los hombres buscan
 regresar a las calles para recobrar la luz y fuerza que
 conocieron en ellas, pero saben que están "ya para siempre/
 desterrados de nuestro reino."

También le sirve a Hierro la imagen del preso para expresar el deseo de ser prisionero de la vida, de la aventura que descubre los nuevos horizontes que le traen vida nueva. En "Ya se han roto las ataduras," se siente libre, pero sabe que la noche le va robando la memoria y, por consiguiente, la vida y se rebela.⁶

Pero termina el poema deseando ser prisionero de lo desconocido, de lo que está fuera de todo límite:

beber las lejanas brisas
que nos alejan de la tierra
maniatados y adormecidos,
sin saber a dónde nos llevan . . .
(85)

Hemos visto que somos nuestra historia, el resultado de lo que hemos hecho y experimentado; por lo tanto, en cierto modo, somos prisioneros de nuestro pasado—el cual no se podrá revivir y cambiar:

Sé que somos la suma
de instantes sucesivos
que el tiempo no destruye.
.
Y miro al que yo he sido
.
Me duele su tristeza:
quisiera liberarle
de aquella pesadumbre;
.
Oh, no poder borrarlo,
no poder alegrarlo,
darle cielos azules.
(110-111)

Sin embargo, debemos hacer todo lo posible para que no se nos quite nuestra historia, la autenticidad del acto libre; quedarnos sin historia sería quedarnos sin vida, y hemos visto que Hierro se rebela contra la muerte. Lo hecho, hecho—pero si se hizo con sinceridad no tenemos por

qué arrepentirnos:

El mal que más nos entristece
es el que no se quiso hacer.
(182)

La autenticidad debe ser parte íntegra de todo acto; las cosas cambian, no pudimos saber las consecuencias de nuestras acciones. Por lo tanto, debemos liberarnos al goce del momento sin arrepentimiento:

Reflexiones amargas, no.
Ya he desterrado la amargura . . .
(221)

Un aspecto interesante del destierro es que lo lejano muy a menudo tiene luz o da luz, entonces pues, se asemeja al tema de la iluminación que ya comentamos:

La tarde muestra una luz pálida
que viene de un reino remoto.
("Soledad," 136)

Y el alejamiento a menudo permite verse mejor, o ver mejor al prójimo:

Nadie se ve si no se aleja
de sí mismo.
("La mañana," 223)

El tiempo es otra especie de alejamiento y destierro: el presente del pasado, y el futuro del presente:

¿No habéis matado en vosotros
ese instante? ¿No habéis ido
lejos de vosotros, lejos
de todo lo que en el mundo
tiene un tornasol de vivo?
("Evasión," 112)

Hemos de mencionar aquí que el tiempo es uno de los temas principales de la obra de Hierro, si no el más importante. Nuestro punto de partida fue dar por aceptado que el tiempo le sirve al hombre como manera de referirse a

su ser—su "yo" y su circunstancia en el proceso de su desarrollo, tanto física como psicológicamente; dentro de una realidad, tanto experimentada como esperada o imaginada.

Para nosotros, el compromiso existe en "el instante" y se expresa en el contacto del hombre con su circunstancia, o al interpretar ésta. Los tres niveles temporales: pretérito, presente y futuro, existen; pero, sólo cobran valor con la acción del hombre y a través de éste. Hemos escogido, por lo tanto, estudiar las situaciones del hombre, siguiendo las teorías de Jean-Paul Sartre tan influyentes durante los años formativos de Hierro. Recordemos la importancia de Sartre en la promoción Proel. En nuestro estudio seguimos la palabra de Hierro que dice preocuparse de su tiempo y lo temporal; esto comprende su situación. Como ya hemos observado varias veces, y también:

Sé que somos la suma
de instantes sucesivos.
("El momento eterno," 111)

Imaginar y recordar
Hay un momento que no es mío,
no sé si en el pasado, en el futuro,
si en lo imposible . . . Y lo acaricio, lo hago
presente ardiente, con la poesía.
("Teoría," 396-397)

El profesor y crítico José Olivio Jiménez, en su excelente estudio del tiempo en la poesía de Hierro dice:

Que la razón vertebral de la lírica de Hierro sea el sentimiento del tiempo no lleva a afirmar que es su tema excluyente. Nos parece, por el contrario, que a medida que en ella se avanza, el campo temático se va abriendo cada vez más. Y es natural que así ocurra. La poesía que actualmente se escribe, lo hemos sugerido

justamente ahora, intenta ser, antes que obra de perfección y de belleza (y sin tener por qué negar este arduo propósito), un documento de validez indiscutible, expresión de una humanidad cabal y verdadera: testimonio, como gusta de llamar a esto el propio Hierro.⁷

El tiempo y la cárcel aparecen unidos en "Reportaje" de Quinta del 42. Desde el principio el poeta encarcelado se ve en una situación atemporal, separado de la realidad que es para él el marco de su vida. La realidad que ordinariamente hubiera formado su circunstancia estaría en acción recíproca con él, indicándole el paso de la vida con los cambios de estaciones, la luz del día, el vuelo de las gaviotas, las olas del mar, etc. No sólo el tiempo físico, sino también el cambio de emociones que le ocasiona la naturaleza, le hacen sentirse vivo. Sin embargo, al estar en la cárcel y lejos de toda esa realidad, deja de existir; es como existir en un estado de sueño—es un sonámbulo:

Porque sin una evidencia
de tiempo, yo no estoy vivo.
(243)

El destierro y el detenimiento de vida que es la cárcel aparecen como temas principales de su Libro de las alucinaciones. En este libro de madurez poética, Hierro indica que hay momentos vitales carentes de acción y que estos momentos de vida detenida se pueden llenar de varias maneras. El poeta es el que elige llenarlos de "palabras vivas," de manera que:

Cuando la vida se detiene,
se escribe lo pasado o lo imposible
para que los demás vivan aquello

que ya vivió (o que no vivió) el poeta.
(395)

Recuérdese que "la alucinación" es, para Hierro, ese "camino" poético que expresará los sentimientos ocasionados por la realidad, más bien que los hechos de ésta. El desencanto de la vida, la angustia que el vivir causa, la nostalgia del pasado y el agotamiento poético serán los impulsos principales de la obra; mientras que ésta servirá para comunicar y hacer compartir lo que el poeta escribe.

"Alucinación submarina" es uno de los más originales poemas del siglo. Hierro ha creado en éste algo de ciencia ficción; así se separa, lo más posible, de la realidad para hacer destacar el sentimiento que comunica. El poeta nos habla desde un personaje que es un hombre convertido en pez, de alguna manera científica, por los japoneses. Por consiguiente, tenemos a un hombre encarcelado en el cuerpo de un pez, cuyo único vestigio humano es el recuerdo; cuando quiere volver a lo que conoció antes para vivirlo de nuevo, es imposible. Resulta que se repiten las ideas que hemos visto desde el principio de su obra, pero a través de una imagen sumamente nueva.

El poema empieza expresando un sentimiento que ya hemos visto en Hierro, el miedo de que no se reciba su mensaje o no se entienda. Entonces, la voz poética nos cuenta su esclavitud y su metamorfosis, no más difícil de imaginar que otros productos de la ciencia. Como resultado de este cambio, es ahora un hombre-pez.

Estos nuevos seres tienen su propósito en el nuevo orden, sirven para cuidar la producción y cosecha de algas en las plantaciones submarinas; estas algas serán para la alimentación de los que están en la tierra. Su esclavitud, pues, no es la de Sísifo, porque ésta no tiene propósito y fin. Sin embargo, los hombres-peces todavía se acuerdan de la tierra; saben cuándo es de noche y ven la luna reflejada en el mar. Tenemos aquí los temas de encarcelamiento, distanciamiento y luz anteriormente destacados.

Los recuerdos, la nostalgia del pasado que vimos antes, les hacen soñar y rememorar a los viejos, a los que habían conocido directamente la tierra. Los jóvenes sonríen, no entienden los cuentos de los mayores y dicen que el pasado no podría haber sido mejor:

A veces nos decimos si no estaremos engañados,
 "Ningún tiempo pasado fue mejor . . ." Es posible.
 Nos lo dicen los jóvenes cuando les relatamos historias
 que no entienden. . . .
 (412)

Recuérdese lo que Hierro mismo cantó en "Generación," de Tierra sin nosotros, en 1947: "No fue jamás mejor aquello." (41) Cuando él lo decía entonces, cantaba la colectividad del hombre que era el resultado del dolor y la angustia que habían experimentado; en "Alucinación submarina" ese verso parecido es el canto de jóvenes tan distanciados del dolor como para no disfrutar de la vida que experimentan. Nosotros vemos en esto las reacciones a la Guerra Civil española de dos generaciones de jóvenes: la primera generación de postguerra y la de 1964, que es la

que viene después de unos veinte años de paz.

Hierro responde a los jóvenes que, "Todo tiempo pasado / era la juventud, y eso sí era mejor." Nuestro poeta teme que la luz falsa de una juventud recordada le deslumbre y que ésa sea su deseo, y no el mundo del pasado. Pero un día se arriesga a recobrar el pasado; el sol de la tierra fue más fuerte que su luz acostumbra, y el hombre-pez fracasa en su empresa:

Sufrí cuando los vi reír entre jadeos,
entre toses y ahogos a los jóvenes . . .
Cómo pude quemar mi recuerdo, empañar
la luz de mi diamante . . . Cómo no supe a tiempo
que al volver a la superficie
lo destruía todo y me quedaba
sin mar, tierra, ni cielo, pobre superviviente
de la nostalgia y de la decepción.
(413)

Vemos en esto una reiteración de lo que sufrieron los "Falsos semidioses" que comentamos antes, cuando se arrojaron a buscar una luz nueva y dieron con montañas infranqueables, forzándolos a regresar a sus ciudades; al regresar a éstas se encuentran sin amparo. También, se ve en esos últimos versos la insistencia en que el pasado no se puede vivir de nuevo; existirá para siempre en la nostalgia mientras que no tratemos de hacerle vivir de nuevo en un tiempo y una circunstancia que ya no son los suyos; el pasado se podrá rememorar pero no revivir. El destierro y el alejamiento que venimos estudiando forman una nueva realidad, que vendrá a ser el nuevo marco de la existencia, del que los experimenta.

En "Canción del ensimismado en el puente de Brook-

lyn," el hombre que se abstraese se separa de la realidad y es como el desterrado. El abuso de la interiorización o intelectualización puede estar tan fuera de la realidad como lo demás. Ya , en "Teoría," Hierro pidió acción y dijo que "los henchidos de acción" son "felices, bienaventurados;" ahora, dice del ensimismado:

¿Mendigo de qué mundo?
 ¿Errante por qué tiempo
 marchito?
 (406)

Es un hombre que no tiene realidad propia, su tiempo es viejo, pasado; y el agua que ve desde el puente es un perpetuo fluir poblado de muertos.

En "El rescate imposible" también hay un ensimismado; éste observa pasivamente el cambio de las estaciones, sin reaccionar. Se entiende que su estado es igual que la muerte, porque dice Hierro:

Quiero arrancarlo de su éxtasis
 para reintegrarlo a la rueda
 temporal, para darle vida.
 ("I," 447)

Y también al final:

Allí y así, seguirá siempre,
 ensimismado y triste, cerca
 del sueño, lejos de la vida,
 anclada su nave de nieblas.
 ("III," 448)

Este ensimismamiento—muerte nos recuerda la dualidad del ser que vimos en "Retrato en un concierto (Homenaje a J. S. Bach)" de este mismo libro. En estos poemas la dualidad es estática, es decir, no se nos deja ver la acción entre los estados de ser, sino el cambio experimen-

tado por el personaje; estas "alucinaciones" dan un bosquejo de la realidad concreta que efectúa el ensimismamiento en los personajes y se concentran en la actitud que da por resultado. La realidad que sea el origen del sentimiento: la música, el río, la naturaleza, no hace un papel activo.

Sin embargo, en "Alucinación de America" vemos algo de la preocupación que la dualidad de realidades le causa a un personaje.

"Alucinación de América" está dedicado a un español que se ha trasladado a Estados Unidos con su familia. Los hijos le aplauden el traslado, pero él sufre la agonía silenciosa de sentirse separado de su mundo—historia, tradiciones, naturaleza y lengua. Al terminar el poema, se da a entender que ha vuelto a España para morir y encontrar en la muerte el sosiego que no encontró de vivo en el destierro:

. . . Y mi secreto habrá tornado
 conmigo al centro oscuro de la tierra
 que un día soportó su peso.
 (450)

Otro personaje que nos comunica un estado de alma indeciso, con respecto al destierro, es el de "El pasaporte"; esto es la llave mágica que le pudiera haber abierto la puerta de la libertad al personaje del poema, pero:

Has llegado tarde.
 Sé bienvenido con mi fotografía,
 datos y cifras personales,
 mi profesión, mi edad, mis tantas cosas
 olvidadas o desterradas.
 (453-454)

Y vemos que hay en el personaje los dos niveles del destierro: el que existe en el pasado y el que pudiera haber existido al disfrutar del pasaporte. Pero en este poema Hierro no busca escaparse, sino que agradece que su pasado desterrado no hubiera sucedido de otra manera:

No es lo peor que esto suceda así,
sino que pudo suceder de otra manera.
Y lo pienso, Dios mío, besando el pasaporte,
unas escasas hojas de papel
entre las que han quedado tantas cosas
que ya no tienen realidad.
Tantas cosas que un día pudieron haber sido.

Obsérvese que la realidad tiene dos planos para Hierro: el vivido y el imaginado. En esto se vislumbran los dos niveles de los significados que Hierro da a "reportaje" y "alucinación," y se recalca la interpretación de éstos como diferentes aspectos de una realidad.

El destierro cobra su momento de plenitud en el último poema, "Cae el Sol," cuando al final escribe:

Parezco un desterrado
que ha olvidado hasta el nombre de su patria,
su situación precisa, los caminos
que conducen a ella.
Perdóname que necesite
averiguar su sitio exacto.

Y cuando sepa dónde la perdí,
quiero ofrecerte mi destierro, lo que vale
tanto como la vida para mí, que es su sentido.
Y entonces, triste, pero firme,
perdóname, te ofreceré una vida
ya sin demonios ni alucinaciones.

(470)

Hierro ha vivido en España como un exiliado que por alguna razón no pudo desterrarse—ha sido del exilio interior.⁸ Parecido a los de la España peregrina, él también

sufrió el apartamiento temporal y emocional, si no espacial, de familia, amigos, ideales y del país que conoció de joven. Sufrió el alejamiento sin poder quejarse abiertamente y desahogarse, como los que se marcharon. Se encontró, de repente, en una realidad que no había escogido ni deseado, y tuvo que resignarse a su existencia, pero no necesariamente a su aceptación. La lucha contra esa realidad da significado a su vida; cuando termine una, terminará la otra. Por lo tanto, aunque sea este libro el ápice del desencanto, el poeta no dejará de buscar su patria, es decir, la paz. No se resigna ni a la muerte ni a la realidad que le rodea, hasta perfeccionar su existencia.

Aunque la crítica no ha dedicado un estudio a esa interpretación del destierro en la obra de nuestro poeta, el fenómeno no ha pasado desapercibido. Emilio Miró señaló su importancia, al reseñar el Libro de las alucinaciones:

Y, ¿cuál es la emoción del poeta José Hierro en su último libro? La de su íntimo y desolado dolor, la de la angustia de su noche, por la que camina perdido y desterrado, con el único equipaje de su vacío y su falta de nostalgia. La emoción poética de este libro es la de una crisis anímica, vital, en un momento histórico de su existencia. La emoción del desterrado que busca tenaz, difícilmente el sentido de la vida; que necesita—a pesar de no tener ya proyectos para mañana, de no creer en ese mañana ni en la esperanza—encontrar el "sitio exacto" de su patria, "los caminos que conducen a ella," para poder entonces ofrecer "una vida / ya sin demonio ni alucinaciones."⁹

Nos dedicamos ahora al estudio de lo negativo de la realidad, lo contrario de la vida—la muerte. Se ha aludido a ese tema, de paso, al hablar de la alegría y del destierro. Pero no de manera suficiente. La muerte existe

con identidad propia en Hierro. Tratemos de ver si esa muerte es totalmente negativa, si resuelve los problemas del poeta, si ofrece vida nueva; también, si hay algún cambio de actitud, por parte de Hierro, en el desarrollo del tema a través de los años.

Ya hemos visto ciertos aspectos de la muerte; por ejemplo, las muertes de otros, de las que participamos en el recuerdo; las muertes de otros que nos han asegurado nuestras vidas, dándonos a la vez una deuda que no se podrá pagar. Hemos visto también, la muerte de los semidioses, condenados para siempre al destierro o a la tortura por tratar de conseguir la luz de los dioses. En los primeros libros, Hierro nos presenta un retrato de la muerte como una fuerza solapada y aniquiladora que se debe resistir a toda costa, pero que seguirá a nuestro lado esperando asaltarnos. Tierra sin nosotros contiene el poema Llegada de la muerte; ésta se presenta a Hierro como el descanso eterno que le libraría de las cadenas de la vida. Pero Hierro la rechaza, prefiriendo la lucha de la vida y "la certeza de ser materia" que encuentra cada mañana. Esta paz y serenidad frente a la angustia vital se comentaron anteriormente al hablar de la alegría. Sin embargo, la muerte no es esa paz y serenidad que pretende, porque se vive aún en la memoria y los sueños de los vivos. Recuerdense los semidioses que viven su eterno castigo en la mente del poeta. También, los varios poemas sobre los muertos que viven en el recuerdo de Hierro, como ya hemos

apuntado. A la vez vemos en la materia, en la realidad, el gozo de la vida y de la naturaleza que le hace saber a Hierro que no todavía ha de sentir esa eterna soledad que es la muerte:

¡Oh, cantar, cantarte,
comprenderlo todo,
ir a todo, ser
materia de todo,
saber para siempre
que aunque yo esté solo,
solo con la vida,
nunca estaré solo!
("Verano," 93)

No es mero panteísmo lo que nos expresa Hierro. Entiéndase bien, no es sólo a través de la naturaleza como vence a la muerte, ni tan sólo en la memoria de los vivos: en un vivir con plenitud se logra invalidar la muerte. El que sienta totalmente el goce de su existencia no morirá, aunque muera la materia que es el cuerpo:

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.

Aunque muera mi cuerpo, y no quede memoria de mí.
("El muerto," 97)

Hierro, como ya se ha dicho, sabe que la alegría es pasajera, pero sentirla, conocer la inevitabilidad de la muerte le une a la vida del universo con los más estrechos vínculos. La vida es justificación luminosa de la muerte, que paradójicamente la contiene:

La vida no abandona.
 Puede más que nosotros.
 Cuando morimos posa
 su mano en nuestra muerte,
 se mete en nuestra muerte,
 nos da su luz hermosa.
 ("Desaliento," 131)

El hombre no tiene más remedio que dudar de algo que su entendimiento no puede comprender completamente. Por lo tanto, duda que pueda vivir de algún modo después de la muerte, aunque sea en la memoria de otros. Esta duda—y desesperación—es muy unamuniana, y también se ve en Los muertos de José Luis Hidalgo. Obsérvese que Hidalgo venía componiendo los poemas de este libro durante los años en que Hierro preparaba estos primeros libros que ahora comentamos. No queremos dar a entender una posible influencia del uno en el otro; como ya vimos al hablar de Proel, la existencia del hombre es una preocupación de la promoción que se formó alrededor de la revista. Esos años formativos estuvieron marcados por dos guerras y millones de muertes; la muerte es una realidad que comparte la vida diaria, pero la existencia post mortem no se puede comprobar, requiere fe. Hierro expresa esa continuación o en el recuerdo de los vivos o en la poesía que canta; como vimos antes: mientras viva su canto vive él. Y si no, mientras él esté vivo no se preocupará de lo que venga después, aunque sea una lucha solitaria:

Sé que si busco una mano
 que me salve del olvido
 no la encontraré. . . .

Pero estoy aquí. Me muevo,

vivo. Me llamo José
 Hierro. . . .
 ("Fe de vida," 153)

Sin embargo, la muerte también tiene aspecto de aventura y de promesa. El misterio de lo desconocido atrae al poeta, tiene promesas de otra vida:

Sé que la muerte no es descanso,
 sino aventura,
 liberación, reino, camino,
 llamarada que nos deslumbra.
 Para la muerte hay que ser joven.

.
 Ella se da a los años verdes
 porque es primavera futura.
 ("La muerte tarde," 246)

Esta dualidad de la muerte, posible vida—posible aniquilación, llega al cenit en Quinta del 42. Hierro lucha con el Ángel de la muerte que le habla de la vida y de la nada, galanteándole al llamarle rey del trigo y de la nieve, en correspondencia con el dualismo que hemos visto en Hierro, reiterado en las dos orillas de un mar imaginario y en la luz y la oscuridad:

Vino el ángel de las sombras;
 me tentó tres veces.
 Yo, erguido, tallado en piedra
 firme resistiéndole.
 Me torturaba con lágrimas,
 látigos y nieves,
 con soledades. Me puso
 la frente candente.

Toda la noche me estuvo
 llenando de muerte.
 Separaba con un mar
 las orillas verdes.
 Entre una y otra orilla
 no dejaba puentes.

Se pasó la noche entera
 llamándome, hiriéndome.
 Diciendo que yo era el rey

del trigo y la nieve,
 el rey de las horas negras
 y el de las celestes.

Vino el ángel de las sombras.
 yo en pie, resistiéndole.
 Esperando que, al cantar
 los gallos, huyese.

Alucinado, queriendo
 vencerle, venciéndome.
 (275)

Este último verso aparece con variantes, o quizás erratas tipográficas en sus distintas publicaciones. Vengan del duende que sea, las ofrecemos aquí: en Proel, núm. V (Primavera y Estío, 1949), pág. 97, se lee "vencerme, venciéndole"; y en las Poesías completas, (Madrid: Giner, 1962), pág. 354, "vencerme, venciéndome." Son, pues, tres versiones.

Lo importante del caso es que Hierro está consciente de la dualidad que presenta la muerte y que lo importante para él es luchar contra ella. Su vida está en la realidad del día, y no en la posibilidad que ofrece la muerte. Esa dualidad, esa inquietud y enigma que es la muerte, forma el tema principal de Estatuas yacentes, largo poema de 1955.

En este libro, la vida es "el alma y la carne juntas," que "las almas solas no comprenden." Por consiguiente, lo contrario tampoco es vida. Sólo al reunirse alma y cuerpo vivirá el hombre de nuevo:

Tendrás, un día, ojos mortales,
 y comprenderás, don Gutierre
 de Monroy, al fin, la verdad.
 (328)

La naturaleza del hombre es ser de carne y espíritu; por lo tanto, el cuerpo no es impedimento, sino el medio a través del cual llegamos a nuestra plenitud. La muerte nos quita la posibilidad de esa totalidad. Por eso, la muerte no auténtica y deseada, la muerte no heroica, es una aniquilación de existencia y no una extensión de ésta; por ejemplo, la muerte de Manuel del Río en "Requiem." De esta suerte, llegamos de nuevo a la acción que requiere Hierro del que quiera vivir. La existencia pasiva no es vida; tampoco se puede ser hombre de acción, dejar de serlo y tratar de volver a serlo de nuevo. Lo pasado, pasado es: no se puede revivir.

Otra vez encontramos en Libro de las alucinaciones el poema que mejor ejemplifica el pensamiento maduro de Hierro sobre la muerte heroica. En "El héroe," el poeta camina por un paseo cerca del mar y se encuentra en armonía con el universo; la música interior se funde con la música del mar. En este estado místico de éxtasis, el personaje es el observador, el testigo, del mundo en el que se encuentra. De los otros que se pasean: los más jóvenes oyen la música, los mayores oyen el mar:

Yo sólo, aquí, entre ellos, el más viejo de todos,
oigo música y mar al mismo tiempo. Es la armonía
de quien nació y ha muerto muchas veces.
No es frecuente que sea así, pero sucede, como ahora:
de súbito se encienden mar y música;
estallan tiempo, espacio, fuera y dentro;
giran deslumbradores vida de ayer y sangre fresca:
es como un huracán irresistible.

(438)

Es en este momento cuando ve a un hombre, sentado

al lado del mar. El poeta, de repente, oye sólo el silencio del héroe, y sabe que se ha muerto algo dentro de éste. Sin hablar con él conoce su historia. Había sido un hombre del interior del país, campesino, sencillo y honrado; se habría pasado "nueve décimas partes de su vida" sin conocer el mar:

Allí vivió veinte años. Un día, le hizo hombre la guerra: le dio fe, lejanías y llamas.
Llegó hasta el mar; el mar le hizo sentirse libre;
mojó en el mar su cuerpo,
conquistó tierras, hizo prisioneros,
bebió vino de muerte, sintió tristeza y sintió ira;
tal vez fuera marcado por la metralla. Estuvo vivo como nunca lo estuvo ni volvería a estarlo.
Dio razón y entusiasmo a su vida:
se la jugó con alegría a una carta tapada.
Luego volvió a su pueblo a ensartar días y cosechas,
a dorar con melancolías
su estatua coronada de olas.
(440)

Después de muchos años, participa en una conmemoración de la guerra en que él combatió. Regresa al mar con su uniforme, sus medallas y sus recuerdos. Hay desfiles, vino y vítores. Pero la función termina y el pasado glorioso no se recobra:

Después de la comida y los discursos
cayó el telón. Y oyó el silencio de los espectadores.
Y el silencio del mar. Y el de su vida.
Dijeron: "A las nueve al autobús;
hay que llegar temprano a casa."
Oyó el silencio de su vida.
Desconocido entre desconocidos,
anduvo por las calles, sin rumbo. Se sentó
enfrente de las olas. Volvió el naípe
y no había figura pintada en él. Y oyó el silencio.
(440-441)

Fuera de acción y fuera del tiempo, jamás podrá recuperar aquel momento vital, que le dio sentido de vida.

Ese tiempo que había sido para el héroe el arma contra la muerte, ya no lo puede blandir, y la muerte lo vence. Para ser héroe, el compromiso debe ser total y permanente. No se puede tener ni remordimientos ni añoranzas.

Desde el momento en que Hierro empieza a hablar del héroe, sabemos que es un "desterrado temporal" y que sufrirá lo que vimos anteriormente al hablar del destierro y del alejamiento. En efecto, las connotaciones son muy expresivas: "uniforme de guardarropía, anacrónico," "descorazonada criatura," "carcomiendo la plenitud," "héroe deshabitado." Por consiguiente, llegamos al punto cero y de nuevo unimos los temas: vida, muerte, destierro, pasado y acción auténtica.

El momento histórico-vital que testimonia Hierro es el de la postguerra; sin duda alguna la Guerra Civil es el catalizador principal de su obra o el punto de partida para la interpretación de su circunstancia. Como venimos viendo, Hierro parte de su propia biografía: cárcel, familia, muertes, etc., para la fundación de su poesía. Pero, ¿qué del país que sufrió esa guerra? ¿Cuál es el papel de la España en que sufrió o que lo hizo sufrir? Hemos ido desarrollando temas que destacamos en el grupo Proel. En ellos vimos todos los que acabamos de mencionar, pero jamás se habló abiertamente de España. No estaba el tiempo para ello. Como dice Emilio Miró en una reciente reseña:

En esta recuperación cultural [postfranquista, 1978] de la vida española también a los escritores del interior, los que trabajaron y lucharon y publicaron en

su país lo que pudieron, les ha llegado la hora de rescatar títulos, libros, larga, contumazmente prohibidos durante los años de la dictadura, que sólo pudieron ofrecer parcialmente, en antologías, en ediciones mutiladas con saña, en "obras completas" que eran obligada y literalmente incompletas.¹⁰

Hierro jamás se ha quejado públicamente de la censura; toda su poesía se ha publicado en España, en dos ediciones de 'poesías completas', sin cambiar nada. Tampoco añadió a Poesías escogidas, que se publicó en Buenos Aires, nada que no hubiera aparecido en España. Toda su obra poética está al alcance de cualquier lector; y toda ella es comprometida. Difiere de otros comprometidos en cuanto al ataque: él se queja de la situación del hombre, de su circunstancia, y le anima a cambiarla; mientras que otros no son tan homo-céntricos como revolucionarios, dan soluciones e incitan a que se sigan. Para mejor ejemplo de esto, léase el artículo de Miró anteriormente citado. Nosotros nos limitamos a citar un fragmento de "Canto" de Eugenio de Nora:

Con los muertos gloriosos estaremos un día
fermentando la tierra y bebiendo la nieve;
con los vivos ahora, con el sueño en las manos
que luchan, con los fuertes y fieramente alegres.

¡La salud de las flores, el vigor de los árboles,
la ira dulce del mar y el rumor de las fuentes,
están con los que avanzan, combatiendo y cantando,
como nosotros todos: hasta que Dios despierte!

Yo no digo las ruinas, ni el colérico odio,
aunque ira y odio y ruina me cerquen y penetren;
en mi alma está el derrumbe de una patria humeante,
pero arriba una estrella puramente amanece.

Escogimos éste, específicamente, como ejemplo del estilo exhortatorio y apasionado por preceder al "Canto a

España," de Hierro, en la antología de José Luis Cano, El tema de España en la poesía española contemporánea." Allí se puede leer el poema en su totalidad y, a la vez, comparar el tono mesurado de Hierro con el de otros poetas. Se verá también, que Hierro está representado por un poema solamente; aunque toda su obra es testimonio de su tiempo y su existencia en España, sólo en "Canto a España" se dirige a la madre patria.

En este poema de Quinta del 42, Hierro dice, "Oh, España, qué vieja y qué seca te veo." (255) Con este tratamiento apostrofístico expresa el dolor profundo que siente al pensar en el sufrimiento de España y sus gentes. A través del canto, sinceramente angustiado, expone su creencia en que todavía brilla en las entrañas de España alguna luz, algún fuego, y que él quisiera incendiar al país para que renaciera de las cenizas. Quisiera el poeta borrar el pasado, para que España empezara de nuevo sólo con futuro; hacer olvidar a los españoles la muerte y el sufrimiento que padecieron. Quisiera que España fuera como él, desterrado de tiempo y días, realizándose sobre la marcha.

Los temas que hemos visto en él: nostalgia, historia, futuro, los muertos, el destierro, etc., aparecen en "Canto a España" aplicados a la personificación del país. Evidenciamos de esta manera, la objetivación y auto-identificación de España, Hierro y su tiempo.

El Libro de las alucinaciones se publica después del libro de Cano, aunque en el mismo año: 1964; a causa de eso el crítico no pudo escoger poemas de él. Uno de éstos que Cano destaca posteriormente al reseñar este libro de Hierro es "Los andaluces":

Pero como andaluz, déjese me que añada a los ya citados un entrañable y conmovedor poema: "Los andaluces," que quedará unido ya a la serie de mis predilectos de este libro y de toda la poesía de José Hierro. Ahí en ese breve poema en octosílabos libres, que arranca de una exclamación andaluza—"Ojú, qué frío"—repetida a lo largo del poema, está retratado con sencillez impresionante el estoicismo milenario de los andaluces, su capacidad de aguante, su fatalismo senequista. Ritmo, expresión, evocación, todo es admirable en ese poema que, de haberlo conocido yo antes, hubiese figurado con todos los honores en mi antología . . . junto a otros de Hierro.¹²

Por más que el elogio de Cano es largo y exacto, no está completo. Cano ha separado el poema del resto de la obra de Hierro, y se ha atendido solamente al aspecto andaluz. No ve cómo el poema encaja dentro de la temática mantenida por Hierro. Los andaluces no son solamente representativos de un nivel social, aunque es el único poema que Hierro dedica a un grupo sociocultural. Resulta que los personajes del poema existen en unos planos temporales y geográficos confusos, sin que el poeta pueda aclarar concretamente cuál es el grupo del momento actual:

. . . Todo está
tan confuso. Yo no sé
si los veo, los recuerdo,
los anticipo . . .

Hace pocos
kilómetros tuve aquí,
en mi mano, la madeja
de los días. La emoción

de los días.

(426)

Recuérdese que el poema es del Libro de las alucinaciones, por lo tanto, los hechos tienen menos importancia que los sentimientos que le producen al poeta. A través de esta dualidad de existencia, también tenemos el tema del destierro, ya que los andaluces son desterrados en el tiempo y en el espacio: unos han sido llevados desde su sur caliente hacia el norte frío, lo cual ocasiona el verso citado por Cano; los otros existen fuera del tiempo del poeta y en un tiempo que ya no es el de los otros andaluces, puesto que éstos posiblemente sean los padres de aquéllos.

De igual modo, Hierro hace de los andaluces el símbolo de los muertos, los que no luchan; al mismo tiempo entrelaza el símbolo del encarcelamiento:

. . . Esperan
 que alguno venga a encerrarlos
 entre rejas. Como aquéllos,
 no preguntarán por qué.
 No se quejarán de nada.
 Ni uno se rebelará.

 . . . (Deseaba
 que odiasen, porque los vivos
 odian. Los vivos perdonan.
 El hombre es fuego y es lluvia.
 Lo hace el odio y el perdón.)
 (425)

Por lo tanto, vemos que Hierro no ha escrito un poema simplemente social, sino que a través de un grupo social específico él ha podido objetivar su temática, empleando a los andaluces de símbolo representativo de lo

que venimos desarrollando en su obra.

En cuanto a la patria chica, como hemos mencionado, Santander y las tierras de Castilla aparecen a menudo en la obra de José Hierro, especialmente en poemas de despedida o de retorno. Véanse las secciones sobre la cárcel y el destierro. La añoranza de la juventud y la libertad, de tiempos sin sufrimiento, se expresan a través de las imágenes de su ciudad y campos queridos, por ejemplo: "Despedida del mar," "Luna de agosto," "Después de la lluvia de Otoño," "Santillana del Mar."

Hierro dedica a Segovia un poema, titulándolo con el nombre de la ciudad castellana, en el que vislumbramos la angustia y el sufrimiento que experimentó en esa ciudad. Recuérdesse que Hierro estuvo encarcelado allí por un tiempo. En este poema el tema es personal; en una mezcla de sueño y realidad, donde no se distingue cuál experimenta el poeta, se canta su salida en tren de Segovia. Mientras él recuerda con cada roce de las ruedas sobre los rieles su pasado inmediato en la ciudad, casi borrando el pasado lejano que lo forjó a él, pulsan los dos tiempos hasta que el poeta se impone. Exige su existencia, establece el presente y mira hacia el futuro:

Hierro contra hierro.
 . . . Rejas y puertas de hierro, murallas, candados . . .
 (olvida, Dios mío, recuerda: su nombre, su edad, profesión,
 nombre del padre y de la madre . . .) . . . murallas,
 candados . . .
 Hierro contra hierro,
 iba recordando.

Hierro contra hierro,
 alargaba su mano de hierro el estío lejano.
 Y se dijo: yo soy, he de ser . . . (afirmaba el presente,
 el futuro).
 A oleadas borraba el pasado.
 ("Segovia," 260)

Tenemos, pues, datos biográficos del pasado familiar que el poeta invoca para poder eliminar de su historia el período de encarcelamiento. Creemos ver en el verso repetido, "Hierro contra hierro," el significado de Hierro el hombre contra el hierro de la cárcel, además de los hierros de las ruedas y los rieles que se rozan. En este poema existencial, al hablar de un período tan angustiado, se esperaría ver alguna crítica de la patria, o del gobierno que lo encarceló, pero no se encuentra en el poema.

Salamanca es otra ciudad presente en la obra de Hierro, en "Alucinación en Salamanca" del Libro de las alucinaciones; en este poema, Hierro busca la palabra clave que aporte claridad y poder para descifrar lo que puede decirnos la naturaleza. Al principio cree que la palabra es "sombra", pero de repente recuerda que es "azul". Hierro mismo emplea la palabra que subrayamos, dando a entender que la había sabido en un tiempo y que se le había olvidado. "Azul" le hace volver:

A Italia, a la aventura
 de la serenidad
 del equilibrio, de
 la belleza, la gracia
 la medida. . . .
 (407-408)

Sin embargo, se entromete el pasado y pierde la palabra de nuevo quedándose en la sombra, presente una vez más en la memoria la Guerra Civil de España:

Quién disipó el lugar
 (o el tiempo) que me daba
 su sangre, el que escondía
 el lugar (o era el tiempo)
 no vivido. Y por qué
 recuerdo lo que ha sido
 vivido por mi cuerpo
 y mi alma. Qué hace
 aquí, por mi memoria,
 este avión roto, un viejo
 Junker, bajo la luna
 de diciembre.

(409)

La memoria de la guerra le perturba "la medida" que busca. Nótese que la serenidad y la medida se encuentran en Italia, no en España. Será una alusión al Renacimiento. Cuando habla de los tiempos históricos españoles, alude a lo heroico de la Edad Media en "Requiem" y en "Estatuas yacentes," también destacamos la importancia de este período cuando hablamos de la segunda época de Proel. El equilibrio que hemos destacado repetidamente en Hierro es algo muy deseado por él, y lo vemos perfectamente aquí cuando pide "el azul" de Italia.

En "Alucinación de América" encontramos otra vez el tema de la patria. En este poema, Hierro presenta un español que se ha trasladado con la familia a Estados Unidos. Sus hijos creen que ha hecho bien, "Bien hiciste—dijeron—dejando aquella tierra mísera." Efectivamente, sufrió el traslado porque buscaba futuro, quería mejorar la vida. Los hijos crecen y disfrutan del nuevo mundo, pero él añora

el viejo:

Fui allá con la tristeza del que cierra
 el cofre que guardaba lo mejor de su vida.
 Cerré con mi fracaso la cerradura de oro.
 Vine allá. Me besaba cada día las llagas de los pies,
 las huellas de las piedras, de las espinas, los tizones.
 Pude curarlas en América (la industria química
 ha hecho progresos increíbles en la orilla de acá):
 prefería besarlas cada día, lamerlas como un perro.
 Me sabían a Córdoba, a Valencia, a Salamanca, a Barce-
 lona,
 a mar de Santander, a sierra de Madrid, a vino y fruta,
 a polvo del camino, a trenes entre robles o entre pitas,
 a catedrales y castillos, a tabernas y cárceles.
 (450)

Nótese el cambio rápido de lugares que sugiere
 Hierro al ir de "fui," en el primer verso, a "vine," en el
 cuarto. Todo el poema mantiene esa confusión de lugar para
 que no se sepa si en realidad regresó el protagonista a
 España o si sólo ha regresado en su imaginación a la hora
 de morir:

Este hervor cegador—¡bendito sea!—borra
 una imagen que ocurre allá, en América:
 la agonía de un hombre que pronuncia palabras
 en un idioma incomprensible casi
 para estos niños que lo velan allá,
 estos que ahora aletean al sol acá.

Bendito seas, mar. Detrás de tu muralla
 deslumbradora no es posible oír
 al doctor que pregunta, allá, "What does he say?"
 Son estas mismas olas, es su rumor de vida y muerte
 quienes impedirán que tú comprendas
 estas palabras últimas. Y mi secreto habrá tornado
 conmigo al centro oscuro de la tierra
 que un día soportó su peso.
 (451)

Sólo el mar puede entenderle y mantenerlo unido al
 país querido. Todo lo demás sirve para separarle del mundo
 en que se encuentra: la lengua, la enfermedad y la muerte.
 Jamás se ha encontrado José Hierro en esta situación de

emigrado, pero ya hemos visto que el destierro es un tema de importancia para él. Con la fuerte imaginación poética ha podido experimentar y expresar los sentimientos y la congoja de un emigrado, a la vez proclamando el amor que él siente para España. Un amor que debemos aceptar como sincero; ya que no ha faltado a este sentimiento antes, en otros temas que implicarían lógicamente el odio a la patria. José Luis Cano dice que Hierro es una de las más auténticas voces de su generación,¹³ y nosotros le extendemos ese juicio en cuanto al amor a la patria.

El tratamiento que recibió de manos oficiales no fue suficiente para hacer de Hierro un amargado vindicativo y, aunque su historia personal forma parte de su poesía, no es una obsesión. En la España oficial también hubo quien le ayudara; recuérdese la sección sobre Proel. Don Joaquín Reguera Sevilla, gobernador civil y jefe provincial del Movimiento, apoyó a Hierro sin prejuicios políticos; declara Hierro en una entrevista:

Ha habido muy poca gente, muy pocas personas de talante tan liberal como Joaquín Reguera Sevilla. No le importaba nada en absoluto, qué pensaba cada persona, de dónde venía y a dónde iba con tal de que aquellos aprendices de poetas, entre los que me encontraba, pudiéramos realizarnos. Nunca fue severo censor que quiere hacer política. . . .

A lo cual comenta el periodista, Juan Antonio Sandoval:

¡Vaya, menos mal! Algo se hizo por la cultura en los pasados cuarenta años. No, como sólo leo o escucho la negativa total, veo con satisfacción que Pepe Hierro no se suma al coro de los neoinquisidores, ni muerde la mano—azul—que le fue tendida, cuando sus primeras rimas precisaban de alguien con poder para imprimirlas y difundirlas.¹⁴

Aun en sus relaciones con la España oficial, Hierro ha podido imponer el equilibrio vital que desea; no se permite abusar del odio o del rencor. Así pues, mantiene la perspectiva adecuada a su papel de poeta testimonial; mantiene una objetividad que pone de relieve lo común de los sentimientos que expresa. De esta manera, por lo tanto, se conserva firme al ideal poético-vital que se ha impuesto.

Para resumir, se ha visto en este capítulo que José Hierro se ha expresado constantemente, desde el primero hasta el último libro, basándose en la realidad. Esa realidad es su circunstancia; es decir, el ambiente, tanto físico como espiritual, en que su ser se desarrolla y se hace en acción recíproca con él. Esta reciprocidad ha sido pasiva y activa: su circunstancia es producto de acontecimientos impuestos por causas ajenas a su ser, tanto como situaciones buscadas y hechas por él. Todo lo que es o dejará de ser, existe dentro de un tiempo específico—su tiempo. Esta existencia es el tema principal de Hierro, dividido entre varios sub-temas que hemos analizado a través de su obra, por ejemplo: la Guerra Civil, la cárcel, los muertos, el destierro y toda su biografía. En esta última palabra, se contienen todos los temas de José Hierro.

NOTAS

¹José Luis Cano, Poesía española del siglo XX, de Unamuno a Blas de Otero, (Madrid: Guadarrama, 1960), págs. 483-484.

²Ricardo Gullón, "Confidencia al viento," Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 17 (1950): pág. 302.

³María de Gracia Ifach, "Quinta del 42 por José Hierro," IAL, núm. 65-66 (1953): (s.p.).

⁴Marcelo Arroita-Jáuregui, "La palabra humilde de José Hierro," Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 53, (mayo, 1954): pág. 153.

⁵Jorge Campos, "El rudo cántabro," recogido en: Aurelio García Cantalapiedra, Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo, (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1971), pág. 104.

⁶Se comentó esto antes, véase la página 219.

⁷José Olivio Jiménez, Cinco poetas del tiempo, 2ª ed., (Madrid: Insula, 1972), pág. 189. [Le aconsejamos al interesado en este tema que consulte también: Douglass M. Rogers, "El tiempo en la poesía de José Hierro," Archivum (Oviedo), núm. 1-2 (1961): págs. 201-230.]

⁸En 1969, Wellesley College (Massachusetts, U.S.A.) patrocinó un simposio sobre la emigración española, en el que se utilizaron los términos "exilio interior" y "la España del silencio" al hablar de los que no salieron de España, pero sufrieron los efectos de un aislamiento político o emocional que les impidió una expresión abierta y directa de su pensamiento. Se destacó la importancia del tema para futuros estudios e historias de la literatura de la época: las ponencias del simposio no se publicaron, pero tuvimos la oportunidad de estudiar las ponencias presentadas por Francisco Ayala, Ildefonso M. Gil, Gonzalo Sobejano, Manuel Durán, Roberto Ruiz, Vicente Lloréns, Nicolás Sánchez Albornoz, Gabriel Jackson, Juan Marichal y Javier Malagón.

⁹Emilio Miró, "José Hierro: Libro de las alucinaciones," Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 180, (1964): pág. 571.

¹⁰Emilio Miró, "La poesía prohibida de Blas de Otero y Gabriel Celaya," Insula, núm. 380-381, (julio-agosto, 1978): pág. 10.

¹¹José Luis Cano, El tema de España en la poesía contemporánea, (Madrid: Revista de Occidente, 1964), págs. 76-77.

¹²José Luis Cano, "José Hierro y sus alucinaciones," Insula, núm. 218, (enero, 1965): págs. 8 y 9.

¹³Cano, El tema de España. . ., pág. 27.

¹⁴Juan Antonio Sandoval, "José Hierro: de Proel a 1977," El Diario Montañés (Santander), 2 de marzo de 1977, (s.p.).

CONCLUSIONES

En los primeros años de la postguerra el español se encuentra repentinamente cara a cara con una realidad yerta. Sin embargo, para algunos poetas este encuentro se expresará por una actitud escapista que recibirá el reconocimiento oficial de los vencedores; ésta será el garcilasismo. La promoción deseará evadirse de la realidad, y se resignará a la creación de una poesía encerrada en sus estrictos límites estéticos. Es el canto de una realidad falsificada, pero oficial. Para otros poetas de ese momento, los de España, será necesario enfrentarse con la realidad tal y como era, pero les faltarán sistema y unidad. Las diferencias de enfoque entre los fundadores de la revista leonesa y la dificultad de mantener la revista al margen de la España oficial, impiden su mantenimiento. Pero no antes de que sembrase el germen de la disensión a través de la poesía. Es en España donde empezó la poesía de protesta.

No obstante, le toca a Proel, revista santanderina, emprender el camino comprometido y representar al individuo que desea enfrentarse a ese momento histórico, en que se encontraba el hombre español. No fue necesario atacar directamente la postura oficial, ni tampoco tuvieron que argüir entre los del grupo las diferencias filosóficas. Se

daba por sabido que el problema central del momento era el hombre, y no una ideología específica. La Guerra Civil, la Guerra Mundial, la guerra fría y la guerra espiritual que estaba sufriendo el hombre necesitaban algún enfoque, algún camino, para dar significado a la existencia. Todo el mundo estable y tradicional, todo el mundo ideal y utópico, estaba trastornado o había desaparecido. El vencedor, tanto como el vencido, buscaba la razón de su ser en un mundo que todavía mantenía los campos de guerra. Se interpretaba de nuevo el pasado; el presente era tan incierto que casi no existía; el futuro posiblemente sería una mentira. Sólo había el tiempo existencial, el instante y los recuerdos, lo concreto del presente. Ayudados por la filosofía de Jean-Paul Sartre, tan adecuada al momento, volvieron a echarse raíces en el pensamiento tradicional español de Bécquer, Unamuno, A. Machado y aun el Ortega de preguerra. Los proelistas empiezan a trazar nuevos caminos, a través de su arte y su crítica, para el español de postguerra.

El joven grupo se dedica a cantar al hombre y, de manera sutil y disimulada, presenta al español del momento como arraigado en el mundo de postguerra, en la España tradicional y en el futuro de sus coetáneos. Los de Proel presentan al hombre concreto como correlativo de su tiempo histórico-vital; el hombre de postguerra no ha de sentirse aislado y perdido, sino comprometido. El presente es un momento vital concreto, producto del pasado, al igual que

del futuro que se desee. Para poder desarrollarse a lo máximo de su ser, el hombre debe comprometerse consigo mismo y con su momento vital. Claro que, por lo que respecta a España eso implicaba oposición a la España oficial; como se veía en Unamuno y Sartre, ningún gobierno totalitario permite el desarrollo individual del ser dentro de una ética personal. Y, para los proelistas, el compromiso debía ser individual y total.

En este grupo, José Hierro es el mejor representante del compromiso del individuo con respecto a su tiempo. Hierro dice, y lo hemos comprobado, que su poesía es testimonial. En la obra de Hierro tenemos el conflicto dramático del hombre que se enfrenta con un mundo que él no ha hecho ni deseado. En la pugna existencial que esta confrontación produce, Hierro se enfrenta con "la realidad" en varios niveles: con ésa que no pudo experimentar; con ésa que le hizo sufrir; con ésa de la que desconfía; con ésa que será o podría ser. Al examinar esas etapas de su realidad espera encontrarse a sí mismo, a "José Hierro, un hombre como hay muchos." Al identificarse, no sólo se individualiza, sino que se universaliza a la vez. Toda su obra, aunque basada en lo personal de una vida y de una actitud, expresa lo que hay de común entre los hombres de la postguerra. El ideal proelista y la poética de Hierro desean dar voz a la unanimidad de los individuos. La existencia en ese momento y espacio específicos es algo que se tenía en común, cada uno compartiéndola a su manera. Pero

todos necesitaban sentir la lucha que es la existencia, porque sin lucha no se existe; y como el hombre no se puede separar de su tiempo, es mejor que luche con él. Ya lo había dicho Albert Camus, y Hierro y los proelistas se comprometen a ello:

Conscient que jé ne puis me séparer de mon temps, j'ai décidé de faire corps avec lui. . . . Je sais qu'on peut transiger et qu'on peut vivre dans le siècle et croire a l'éternel. Cela s'appelle accepter. Mais je répugne à ce terme et je veux tout ou rien . . . privé de l'éternel, je veux m'allier au temps. Je ne veux faire tenir dans mon compte ni nostalgie ni amertume et je veux seulement y voir clair.¹

Hierro es el hombre equilibrado, en lucha constante con su tiempo; es el hombre que espera deshacerse del pasado angustiado que vive en su recuerdo; también es el hombre que desea no odiar. ["Quisiera esta tarde no odiar," 116]. Desde su primer libro hasta Libro de las alucinaciones, andamos subrayando esta contienda vital en él. Ahora bien, en éste último dimos con una nueva actitud de Hierro; vislumbramos cierto derrotismo. El pasado no ha dejado de existir en él, ¡al contrario!, parece existir con más fuerza biográfica, con más identidad. Y, de repente, "la esclavitud es Sísifo." ("Alucinación submarina," 411). Hierro da a entender que ya no puede sostener la tarea existencial de luchar con su tiempo y su circunstancia. Donde antes la lucha diaria establecía su ser, ahora es la acción absurda de un Sísifo esclavizado. La desdeificación del hombre que trazamos en los proelistas y en Hierro se halla completada aquí; los "pequeños heroísimos / adquirie-

ron su dimensión / verdadera." ("Historia para muchachos," 465).

Toda la obra anterior evidencia una lucha de una hombría y una fuerza de guerrero de antaño. De repente parece rendirse, sin explicación ninguna. ¿Será que le vence la edad? Ha cambiado su circunstancia temporal, por lo tanto, ¿no será necesaria la lucha, o no podrá con ella? El poeta que mejor ha representado el ideal proelista en todas las etapas de su ser, parece sucumbir al tiempo y a la dispersión de fuerzas, como lo hizo la revista Proel. Sin embargo, obsérvese que en el epílogo de Libro de las alucinaciones, "Cae el sol," termina Hierro diciendo que parece un desterrado. Hemos observado que el destierro siempre ha sido para él parte de la lucha. Posiblemente sea esta sospechada entrega momentánea solamente, y Hierro saldrá de nuevo a presentar batalla a su tiempo y al nuestro. No nos resulta fácil aceptar el retrato de un José Hierro rendido.

En 1976, Hierro escribe el prólogo para un libro dedicado al arte abstracto del pintor Francisco Farreras. Recuérdesse que la pintura, específicamente el arte abstracto, siempre ha sido una afición de Hierro. Para él, la poesía y las artes plásticas son dos caras de la misma expresión; también comparte este papel la música. Lo que queremos indicar es que mucho de lo que se dice al hablar de la comunicación de una de las artes o del papel del artista, se puede aplicar a las demás. Para Hierro, las

herramientas son diferentes, pero el objetivo y la intención son iguales.

Así, en el prólogo mencionado, escribe Hierro algunas observaciones que se pueden aplicar no sólo a la poesía en general, sino a la suya en particular. A saber:

. . . lo importante para el artista es dar fe de sí. Lo fundamental es que la creación artística sea, no una tarea imitativa de la realidad exterior, sino una manera de revelar, a sí mismo y a los demás, una imagen del mundo que duerme en el espíritu.²

Siempre ha mantenido Hierro esa actitud con respecto a su poesía: que es fe de vida; que canta a sí y para sí; que se expresa como un individuo de entre varios que tienen la misma circunstancia en común; que mantiene un equilibrio de sentimiento y de expresión; y que es testimonio de su tiempo.

Las observaciones que hemos hecho sobre la obra de José Hierro han sido de estilo histórico-temático, ateniéndonos a la expresión poética de su angustia vital, reflejo de su biografía y de la de su promoción. Nuestro estudio no es sino un comienzo para el análisis de la poesía de Hierro; hemos querido dar lo que para nosotros se manifiesta de fundamento, de punto de partida, para esa poesía. Nos servimos otra vez de las palabras de Hierro:

Lo que sucede es que un procedimiento, aplicado a un concepto de las formas, puede aproximarnos al mundo interior, al espíritu en que tal arte se origina. Entrar—o pretenderlo—directamente en ese mundo, es algo que personalmente temo, por lo proclive que es la literatura, a la divagación. La obra realizada es la que nos aproxima sutilmente, por vía irracional, al mundo del artista, del hombre inmerso en una circunstancia concreta. Ella es la única que puede ofrecer-

nos los indicios que la razón es incapaz de penetrar. El conocimiento del arte es, en último grado, tarea irracional, del instinto. Por ello, el crítico, o el comentarista de un hecho estético, debe limitarse humildemente a describir lo aparente, los alrededores, todo lo que no es más que el soporte visible, la materia a cuyo través se manifiesta el espíritu. Debe limitarse humildemente a reconocerse como un cicerone que nos conduce hasta la obra de arte y nos invita a que la gustemos por nosotros mismos.

Con esta última advertencia subrayamos la importancia del individuo en la obra de Hierro; aquél será no solamente una persona, sino una comunidad de personas, es decir, de opiniones, sentimientos y experiencias. Esta comunidad disfrutará de lo subjetivo tanto como de lo objetivo del arte, en la medida que pueda entender y compartir la obra; por lo tanto, creador y público están unidos en su poesía. De esta manera, su ser, su arte y su circunstancia, en acción recíproca dentro de un tiempo y espacio específicos, vienen a ser el compromiso de José Hierro.

NOTAS

¹Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, (Paris: Gallimard, 1942), págs. 116, 117, 118.

²José Hierro, Farreras, (Madrid: Taller de Arte Contemporáneo, Col. Galería Juana Mordó, 1976), págs. 8 y 10.

³Ibid, pág. 18.

BIBLIOGRAFIA

A. Obras de José Hierro

1. Poesía

- Hierro, José. Tierra sin nosotros. Santander: Proel, 1947.
- _____. Alegría. Madrid: Adonais, 1947
- _____. El viento sur. Tirada especial de 100 ejemplares. Santander: Hnos. Bedia, 1949.
- _____. Con las piedras, con el viento..... Santander: Proel, 1950.
- _____. Poèmes. Traducción de Roger Noël-Mayer. París: Pierre Seghers, 1951.
- _____. Quinta del 42. Madrid: Editora Nacional, 1952.
- _____. Antología poética. Santander: Pablo de Heredia, 1953, y Torrelavega: Cantalapiedra, 1954.
- _____. Cuanto sé de mí. Madrid: Agora, 1957.
- _____. Poesía del momento. Madrid: Afrodiseo Aguado, 1957.
- _____. Poesías escogidas. Buenos Aires: Losada, 1960.
- _____. Poesías completas (1944-1962). Madrid: Giner, 1962.
- _____. Libro de las alucinaciones. Madrid: Editora Nacional, 1964.
- _____. Cuanto sé de mí. Barcelona: Seix Barral, 1974.
[La poesía completa de José Hierro, incluso el Libro de las alucinaciones.]

2. Varia

- Hierro, José. "Algo sobre poesía, poética y poetas." "Antología consultada de la joven poesía española". Ed. Francisco Ribes. Valencia: Dist. Mares, 1952. Págs. 99-107.
- _____. "El cuento, como genero literario." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 61 (1955), págs. 60-66.
- _____. "Juan Ramón, comparado." Insula, núm. 128-129 (julio-agosto, 1957), pág. 11.
- _____. "Poesía pura, poesía práctica." Insula, núm. 132 (noviembre, 1957), págs. 1, 4.
- _____. "Testimonio de Vicente Aleixandre." Papeles de de Son Armadans, núm. 32-33 (noviembre-diciembre, 1958), págs. 240-244.
- _____. "Reproches al tímido." [Carta a Gerardo Diego], Agora, núms. 37-38 (noviembre-diciembre, 1959), págs. 29-30.
- _____. "Notas sobre la crítica en Cernuda." La Caña Gris (Valencia), (otoño, 1962), págs. 21-25.
- _____. "Mitos para tiempo de incrédulos." Agora, núm. 85-93 (1963-1964), págs. 14-17.
- _____. "Palabras antes de un poema." Elementos formales de la lírica actual. Santander: La Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967, págs. 83-94.
- _____. "La huella de Rubén en los poetas de la posguerra española." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 212-213 (agosto-septiembre, 1967), págs. 347-367.
- _____. "Luis Rosales: La casa encendida." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 221 (1968), págs. 443-446.
- _____. "El primer Lorca." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 224-225 (agosto-septiembre, 1968), págs. 437-462.
- _____. "Prosas y versos." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 257-258 (mayo-junio, 1971), págs. 413-422.
- _____. "La Nueva Antología de Juan Ramón Jiménez." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 284 (febrero, 1974), págs. 387-399.
- _____. Farreras. Madrid: Taller de Arte Contemporáneo. Col. Galería Juana Mordó, 1976.

_____. "En los ochenta años de Gerardo Diego." A.B.C. (Madrid), 3 octubre 1976, pág. 32.

_____. "Una divagación informal y frívola para Gerardo Diego." Insula, núm. 368-369 (julio-agosto, 1977), pág. 11.

B. Obras sobre José Hierro

Alarcos Llorach, Emilio. "José Hierro: Cuanto sé de mí." Archivum (Oviedo), núm. 1-2 (septiembre, 1959), págs. 440-442.

Aristeguieta, Jean. "Libro de las Alucinaciones: José Hierro." Universal (Caracas), 10 febrero 1965, s.p.

Arroita-Jáuregui, Marcelo. "La palabra humilde." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 53 (mayo, 1954), pág. 152-155.

Barufaldi, Rogelio. "Poesías escogidas de José Hierro." Crítica (Buenos Aires), núm. 33 (1960), pág. 979.

Bary, David. "José Hierro's 'Para un esteta'." PMLA, núm. 5 (octubre, 1968), págs. 1347-1352.

Bedoya, Juan G. "En pintura estamos a la altura de cualquier país." Alerta (Santander), 11 agosto 1971, s.p.

Brown, Bonnie M. The Poetry of José Hierro. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Inc., 1976. [Ph. D. Diss. Univ. of Kansas, 1976].

Campo, Angel del. "José Hierro: Premio Nacional de Poesía, 1953." Revista (Barcelona), 30 diciembre 1953, s.p.

Cruset, José. "José Hierro: Pasión y razón hacia la esencial expresividad." La Vanguardia Española (Barcelona), 25 julio 1968, s.p.

Díaz, Janet. "José Hierro: Cuanto sé de mí." Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, núm. 3 (Winter, 1976), págs. 222-224.

F.F. "José Hierro: 'La poesía se escribe ella sola cuando quiere.'" Alerta (Santander), 6 julio 1975, s.p.

F.M.E. "José Hierro." A.B.C. (Madrid), 12 diciembre 1959, pág. 81.

Fagundo, Ana María. "La poesía de José Hierro." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 263-264 (mayo-junio, 1972), págs. 495-500.

- Fuente, Jaime de la. "No he rectificado mucho." El Diario Montañés (Santander), 8 marzo 1970, s.p.
- García Cantalapiedra, Aurelio. "Cuanto sé de mí resume mi vida a través de mi poesía." Alerta (Santander), 18 agosto 1976, s.p.
- González Muela, Joaquín. "Poesía de Hierro." Revista Hispánica Moderna, núm. 28 (1962), págs. 49-50.
- Gullón, Ricardo. "Confidencia al viento." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 17 (1950), págs. 301-303.
- Ifach, María de Gracia. "Quinta del 42 por José Hierro." [sin datos.]
- Jiménez, José Olivio. "La poesía de José Hierro" en Cinco poetas del tiempo. 2ª ed. Madrid: Insula, 1972, págs. 177-326.
- Kubow, Sally. "La voz del silencio en la poesía de José Hierro." Revista de Estudios Hispánicos (Univ. of Alabama), núm.1 (Winter, 1973), págs. 79-90.
- Mantero, Manuel. "José Hierro y el tiempo que huye de nuestros brazos." Agora, núm. 67-70 (1962), págs. 38-42.
- _____. "Existencialismo en la poesía española contemporánea." Universal (Caracas), 13 julio 1965, s.p.
- Miranda, Julio. "La poesía perdida de José Hierro." Universal (Caracas), 9 febrero 1969, s.p.
- Miró, Emilio. "José Hierro: Libro de las alucinaciones." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 180 (1964), págs. 568-573.
- _____. "José Hierro y Vicente Gao: 'Poesías completas.'" Insula, núm. 336 (noviembre, 1974), págs. 6 y 15.
- Núñez, Antonio. "Encuentro con José Hierro." Insula, núm. 240 (noviembre, 1966), pág. 4.
- Otero, Isaac Angel. "La poética de José Hierro y análisis de 'Para un esteta.'" Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 303 (septiembre, 1975), págs. 719-729.
- Pascual, Javier María. "La Montaña y los montañeses, primeros en el afecto de Pepe Hierro." Alerta (Santander), (1959), s.p.

- Peña, Pedro J. de la. "La concepción poética de José Hierro." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 319 (enero, 1977), págs. 132-137. [Este mismo artículo aparece en: Insula, núm. 367 (junio, 1977), pág. 3.]
- Pereda, Rosa M^a. "José Hierro: Montañés de 'Alma'." El Diario Montañés (Santander), noviembre, 1974, s.p.
- Perlado, José Julio. "José Hierro." El Alcázar (Madrid), (1967), s.p.
- Porqueras-Mayo, A. "La nueva poesía de Hierro." Revista Hispánica Moderna, núm. 2-4 (1962), págs. 333-334.
- Prieto Hernández, Carlos. "Una vida verso a verso. Cuanto sé de mí, Premio de la Crítica." El Español, (1958), págs. 48-51.
- Quiñones, Fernando. "Claves de José Hierro en su poesía reunida." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 296 (febrero, 1975), págs. 440-443.
- Rexach, Rosario. "La temporalidad en tres dimensiones poéticas: Unamuno, Guillén y José Hierro." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 289-290 (julio-agosto, 1974), págs. 86-119.
- Rogers, Douglass M. "El tiempo en la poesía de José Hierro." Archivum (Oviedo), núm. 1-2 (noviembre, 1961), págs. 201-230.
- _____. A Study of the Poetry of José Hierro as a Representative Fusion of Major Trends of Contemporary Spanish Poetry. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Inc., 1964. [Ph.D. Diss. Univ. of Wisconsin, 1964.]
- Salcines, Luis Alberto. "José Hierro: Entre la poesía y la pintura." El Diario Montañés (Santander), 29 octubre 1972, s.p.
- Sandoval, José Antonio. "José Hierro de Proel a 1977." El Diario Montañés (Santander), 2 abril 1977, s.p.
- Santos, Dámaso. "Oscura crónica de luz y música." Alerta (Santander), 7 octubre 1959, s.p.
- Sollet Sañudo, C. "El poeta no puede dedicarse exclusivamente a la poesía." Alerta (Santander), 8 julio 1953, s.p.
- _____. "Mi poesía es una poesía frustrada." Alerta (Santander), 18 agosto 1972, s.p.

- Sordo, Enrique. "La poesía de José Hierro." Revista (Barcelona), núm. 312 (julio, 1958), pág. 14.
- Torres, Aldo. "José Hierro." Iberia, núm. 9, 15 septiembre 1960, pág. 9.
- Uceda, Julia. "Presupuestos para una nueva poesía española." Insula, núm. 185 (abril, 1962), pág. 6.
- _____. "Tres tiempos en el poeta José Hierro." Insula, núm. 197 (abril, 1963), pág. 6.
- _____. "Juan Ramón Jiménez en relación con los poetas Otero, Hierro e Hidalgo." Anales de la Universidad Hispalense, núm. 1 (1964), págs. 51-70.
- Veyrat, Miguel. "Lo único que sabe la gente joven es que huye." Nuevo Diario (Madrid), (1970), s.p.
- Villar, Arturo del. "Lo que sabe José Hierro." Alerta (Santander), 13 septiembre 1974, s.p.
- _____. "El escritor al día: José Hierro." La Estafeta Literaria, núm. 639 (1 julio 1978), págs. 7-11.

C. Obras Consultadas o Citadas.

- Aguirre, J.M. Antología de la poesía española contemporánea. Zaragoza: Editorial Ebro, 1972.
- Alarcos Llorach, Emilio. La poesía de Blas de Otero. Madrid: Anaya, 1966.
- Aleixandre, Vicente. Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1968.
- Alonso, Dámaso. Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid: Gredos, 1971
- _____. Poetas españoles contemporáneos. 3^a ed. Madrid: Gredos, 1969.
- Aranguren, José Luis. Memorias y esperanzas españolas. Madrid: Taurus, 1969.
- Aub, Max. Poesía española contemporánea. México: Ediciones Era, 1969.
- Bary, David. "Sobre el nombrar poético en la poesía española contemporánea." Papeles de Son Armadans, núm. 44 (1966), págs. 161-189.

- Batllo, José. "An Introduction to 'New Spanish Poetry.'" Mundus Artium (Ohio Univ.), 2, ii (1969), págs. 66-71.
- _____. Antología de la nueva poesía española. Madrid: El Bardo, 1968.
- Bersani, J.; Autrand, M.; Lecarme, J.; y Vercier, B. La littérature en France depuis 1945. Paris: Bordas, 1965.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. 5ª ed. 2 tomos. Madrid: Gredos, 1970.
- Camus, Albert. Le Mythe de Sisyphe. Paris: Gallimard, 1942.
- Cano, José Luis. "Un libro sobre la poesía española de posguerra." Insula, núm. 329 (Marzo, 1974), pág. 8 y 9.
- _____. Poesía española contemporánea: generaciones de postguerra. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.
- _____. Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero. Madrid: Ed. Guadarrama, 1960.
- _____. "Del Romanticismo a la Poesía Social." Insula, núm. 235 (julio, 1966), págs. 8 y 9.
- _____. El tema de España en la poesía española contemporánea. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Castellet, José María. Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964). Barcelona: Seix y Barral, 1966.
- Ciplijauskaitė, Birutė. El poeta y la poesía, del romanticismo a la poesía social. Madrid: Insula, 1966.
- _____. La Soledad y la poesía española contemporánea. Madrid: Insula, 1962.
- Cobb, Carl W. Contemporary Spanish Poetry (1898-1963). Boston: Twayne Pub., 1976.
- Fraga Iribarne, Manuel. El orden político en los principios del Movimiento Nacional. Madrid: Editora Nacional, 1963.
- Ferrán, Jaime y Daniel P. Testa. Spanish Writers of 1936: Crisis and Commitment in the Poetry of the 30's and 40's. London: Tamesis Books, 1973.

- Fox, E. Inman. "La poesía 'social' y la tradición simbolista." La Torre (Puerto Rico), núm. 64 (abril-junio, 1969), págs. 47-62.
- García de la Concha, Víctor. "Espadaña (1944-1951): Biografía de una revista de poesía y crítica." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 326 (agosto, 1969), págs. 380-397.
- _____. La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos. Madrid: Prensa Española, 1973.
- García Cantalapiedra, Aurelio. Tiempo y Vida de José Luis Hidalgo. Madrid: Taurus, 1975.
- _____. Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo. Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1971.
- Giner de los Ríos, F. "La actual poesía española." Cuadernos Americanos, núm. 4 (julio-agosto, 1943), págs. 242-254.
- Grande, Félix. Apuntes sobre poesía española de posguerra. Madrid: Taurus, 1970.
- Hidalgo, José Luis. Los muertos. Madrid: Taurus, 1966.
- Ifach, María de Gracia. Cuatro poetas de Hoy. 3^a ed. Madrid: Taurus, 1969.
- Jiménez, José Olivio. Diez años de poesía española: 1960-1970. Madrid: Insula, 1972.
- Jiménez Martos, Luis. La generación poética de 1936. Barcelona: Plaza y Janés, S.A., 1972.
- Lechner, Johannes. El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte segunda: 1939-1974. Holanda: Universitaire Pers Leiden, 1975.
- Ley, Charles David. "Some Spanish Poets of Today." Bulletin of Hispanic Studies, núm. 85 (enero, 1945), págs. 69-76.
- _____. Spanish Poetry since 1939. Washington: Catholic Univ. of Amer. Press, 1962.
- López Anglada, Luis. Panorama poético español. Madrid: Editora Nacional, 1965.
- López Gorgé, Jacinto. "La Antología Consultada de Francisco Ribes a los veinticinco años de su publicación."

La Estafeta Literaria, núm. 628 (15 enero 1978), págs. 12-14.

Luis, Leopoldo de. "El compromiso en la poesía (Sobre un libro de Johannes Lechner)." Insula, núm. 354 (mayo, 1976), pág. 4.

_____. Poesía religiosa, antología (1939-1964). Madrid: Alfaguara, 1969.

_____. Poesía social, antología (1939-1968). 2ª ed. Madrid: Alfaguara, 1969.

_____. "La poesía social, otra vez." Insula, núm. 22 (junio, 1969), pág. 4.

_____. "El tema de España en la poesía contemporánea." Papeles de Son Armadans, núm. 104 (noviembre, 1964), págs. 191-199.

Machado, Antonio y Machado, Manuel. Obras completas. Madrid: Plenitud, 1962.

Mantero, Manuel. La poesía del "yo" al "nosotros". Madrid: Guadarrama, 1971

Miró, Emilio. "La poesía prohibida de Blas de Otero y Gabriel Celaya." Insula, núm. 380-381 (julio-agosto, 1978), pág. 10.

Pérez Carrera, José Manuel. "Historia de Proel, cuaderno de poesía (Santander, 1944-1950)." Archivum (Oviedo), núm. XVIII (1968), págs. 41-74.

Plá y Beltrán, Pascual. "Nueve poetas bajo un signo," Cuadernos Americanos, núm. 2 (marzo-abril, 1954), págs. 265-276.

Poesía Española (Madrid). "Número extraordinario dedicado a las 'Revistas de Poesía.'" núm. 140-141 (agosto-septiembre, 1964).

Proel, revista de poesía (Santander).

1ª época desde 1944 hasta el núm. XVIII (septiembre, 1945).

2ª época desde 1946 hasta el núm. VI (primavera-estío, 1950).

Ribes, Francisco. Antología consultada de la joven poesía española. Valencia: Dist. Mares, 1952.

Rubio, Fanny. "La poesía española en el marco cultural de los primeros años de posguerra." Cuadernos Hispano-

americanos, núm. 276 (junio, 1973), págs. 441-467.

_____. Las revistas poéticas españolas (1939-1975).
Madrid: Ediciones Turner, 1976.

Sartre, Jean-Paul. L'Existentialisme est un humanisme.
Paris: Nagel, 1946.

Siebenmann, Gustav. Los estilos poéticos en España desde 1900. Madrid: Gredos, 1973.

Torre, Guillermo de. "Contemporary Spanish Poetry." The Texas Quarterly (Univ. of Texas, Austin), Vol. IV, núm. 1 (Spring, 1961), págs. 55-78.

Ubieto, Antonio; Reglá, J. ; Jover, J. M^a.; y Seco, C.
Introducción a la historia de España, 2^a ed. Barcelona: Ed. Teide, 1965.

Villar, Antonio del. "Ricardo Gullón, ¿de la novela a la crítica? O una charla junto a Juan Ramón y Galdós." La Estafeta Literaria, núm. 641-642 (1-15 agosto 1978), págs. 24-27.

Welles, Benjamin. Spain, the Gentle Anarchy. New York: Prager, 1965.

Zardoya, Concha. "Panorama de la poesía española actual." Revista Hispánica Moderna, núm. 3-4 (julio-octubre, 1947), págs. 263-273.

_____. Poesía española del siglo XX, tomo 4. Madrid: Gredos, 1974.