



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA

14-843



DOCUMENTACION APORTADA DE LA CANDIDATURA:

D. JOSE HIERRO

Av. Campanar, 32 46015 VALENCIA. Tel. (96) 386 65 00, Fax (96) 349 05 75



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA
EL SECRETARI GENERAL

Fernando Cano Pérez

Av. Campanar, 32 46015 VALÈNCIA Tel. 96 386 63 24, Fax 96 386 62 49
Instituto de Estudios Giennenses — Legado de Miguel Hernández



DECRET
DE 15 DE JULIOL 2000

La Base Séptima de las aprobadas por el Patronato de la Fundación Cultural Miguel Hernández en 31 de julio del presente año para la convocatoria del Premio Internacional de Poesía "*Miguel Hernández-Comunidad Valenciana*" 2000, prevé que el Jurado que habrá de otorgar el premio estará compuesto por D^a Lucía Izquierdo García como Presidenta de Honor, por el Conseller de Cultura y Educación como Presidente, y por siete vocales de probado prestigio cultural y literario entre escritores y críticos, tres de ellos designados por el Conseller de Cultura y Educación; uno por el Presidente de la Diputación Provincial de Alicante, otro por el Alcalde de Alicante, otro por el Alcalde de Orihuela y otro por el Alcalde de Elche.

Resultando que, según los antecedentes obrantes en la Secretaría del Patronato de la Fundación, por la Diputación Provincial de Alicante se ha designado a D. José-Luis Vicente Ferris, por el Ayuntamiento de Alicante a D. Vicente Ramos Peris, por el Ayuntamiento de Orihuela a D. Manuel Martínez Galiano y por el Ayuntamiento de Elche a D. Gaspar Jaén i Urbán como miembros cuya designación corresponde a las mencionadas Entidades locales, a fin de dar cumplimiento a lo establecido en la citada base y en ejercicio de la facultad conferida en la misma,

DISPONGO

Primero.- Designar como vocales del Jurado que ha de otorgar el Premio Internacional de Poesía "*Miguel Hernández-Comunidad Valenciana*" 2000 a D. Ricardo Bellveser Icardo, D. Félix, Grande Lara y D. Pedro J. de la Peña de la Peña, todos ellos de probado prestigio cultural y literario entre escritores y críticos.

Segundo.- Declarar, en consecuencia, formado el Jurado que otorgará el Premio Internacional de Poesía "*Miguel Hernández-Comunidad Valenciana*" 2000, constituido por los siguientes miembros:

Presidenta de Honor: D^a Lucía Izquierdo García.
Presidente: D. Manuel Tarancón Fandos
Vocales: D. Ricardo Bellveser Icardo
D. Félix Grande Lara

D. Gaspar Jaén i Urbán
D. Manuel Martínez Galiano
D. Pedro J. de la Peña de la Peña
D. Vicente Ramos Pérez, y
D. José-Luis Vicente Ferris

Valencia, once de octubre de dos mil.

EL CONSELLER DE CULTURA Y EDUCACIÓN



Conselleria d'Indústria i Comerç

Notificació de composició de col·legi arbitral mitjançant edicte.
[2000/6616]

Per no haver-se pogut practicar en el domicili de l'interessat la notificació de la composició del col·legi arbitral designat per a conèixer l'expedient 16/00, i per haver-ho així acordat el president de la Junta Arbitral de Consum de la Comunitat Valenciana, a l'empara del que disposen els articles 58 i 59.4 de la Llei de Règim Jurídic de les Administracions Públiques i del Procediment Administratiu Comú (Llei 30/1992, de 26 de novembre de 1992), es procedeix a notificar a l'interessat que s'indica a continuació l'esmentada composició, mitjançant el present edicte:

Interessat: Triángulo Verde, SL. (Administrador únic: senyor Jorge Pérez Martínez)

Últim domicili conegut: Marqués de Cáceres, 56, pta. 2ª

Expedient: 16/2000

Notificació, a efectes de recusació, de la composició del col·legi designat per a conèixer l'esmentat expedient segons resolució del president de la Junta Arbitral de Consum de la Comunitat Valenciana, de data 28 de juny de 2000, en els següents termes:

«Rebuda per aquesta Junta la sol·licitud d'arbitratge, les dades particulars del qual consten en l'expedient, per la present i en compliment d'allò que s'ha disposat en l'article 11 del Reial Decret 636/1993, pel qual es regula el Sistema Arbitral de Consum, es designa per aquesta Junta Arbitral com a:

President del col·legi arbitral: senyor Ubaldo Toledano Soto

Suplent 1º: senyora Ana Sempere Pérez.

Així mateix, la designació d'ofici d'àrbitre vocal, representant del reclamant, ha recaït sobre:

Àrbitre-representant: senyor Javier Cruz Ros

Suplent 1er.: senyor Alberto Cruz Ros

Suplent 2º: senyora Sonia Cruz Ros, proposat per l'associació de consumidors UICU (Unión Independiente de Consumidores y Usuarios), i la designació d'ofici d'àrbitre vocal, representant del reclamant:

Àrbitre - representant: Senyora Mª José Juan-Senabre Pérez

Suplent 1er.: Senyor Francisco Javier Guillén Fernández, proposat per l'organització empresarial FEVEC (Federación Valenciana de Empresarios de la Construcción).

Per tal de conèixer el contingut íntegre de l'expedient 16/00, hauran de comparèixer a la seu de la Junta Arbitral de Consum, situada al carrer de Pizarro, 5, de València, en el termini de 10 dies, comptats a partir de la publicació d'aquest edicte.

I perquè servisca de notificació a l'interessat Triángulo Verde, SL, als efectes oportuns i previstos en el Reial Decret 636/1993, de 3 de maig, pel qual es regula el Sistema Arbitral de Consum, i en la Llei 36/1988, de 5 de desembre, d'Arbitratge, s'expedeix el present edicte.

València, 24 de juliol de 2000.- El president de la Junta Arbitral de Consum: Luis Abellán Tolosa.

Patronat de la Fundació Cultural Miguel Hernández

Informació pública de les bases del premi internacional de poesia Miguel Hernández-Comunitat Valenciana 2000. [2000/X6740]

El Patronat de la Fundació Cultural Miguel Hernández convoca el Premi Internacional de Poesia Miguel Hernández-Comunitat Valenciana de 2000 d'acord amb les bases següents:

Primera

Podran ser proposats al premi tots els autors vius fins a la data de la decisió del jurat pel conjunt de la seua obra poètica en llengua castellana, amb independència del seu lloc d'origen o del país de residència.

Conselleria de Industria y Comercio

Notificació de composició de colegio arbitral mediante edicto. [2000/6616]

Por no haber sido posible practicar en el domicilio del interesado la notificación de la composición del Colegio arbitral designado para conocer del expediente 16/00 y por haberlo así acordado el Presidente de la Junta Arbitral de Consumo de la Comunidad Valenciana, al amparo de lo dispuesto en los artículos. 58 y 59.4 de la Ley de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común (Ley 30/1992, de 26 de noviembre de 1992), se procede a notificar al interesado que a continuación se expresa, la mencionada composición, mediante el presente edicto:

Interesado: Triángulo Verde, SL. (Administrador único: D. Jorge Pérez Martínez)

Último domicilio conocido: Marqués de Cáceres, 56, pta. 2ª

Expediente: 16/2000

Notificación, a efectos de recusación, de la composición del colegio designado para conocer del mencionado expediente según resolución del presidente de la Junta Arbitral de Consumo de la Comunidad Valenciana, de fecha de 28 de junio de 2000, en los siguientes términos:

«Recibida por esta Junta la solicitud de Arbitraje cuyos datos particulares constan en el expediente, por la presente y de conformidad con el artículo 11 del Real Decreto 636/1993, por el que se regula el sistema Arbitral de Consumo, se designa por esta Junta Arbitral como:

Presidente del Colegio Arbitral: D. Ubaldo Toledano Soto

Suplente 1.º: D.ª Ana Sempere Pérez

Asimismo la designación de oficio de árbitro vocal, representante del reclamante, ha recaído sobre:

Árbitro-representante: D. Javier Cruz Ros

Suplente 1.º: D. Alberto Cruz Ros

Suplente 2.º: D.ª Sonia Cruz Ros, propuesto por la Asociación de Consumidores UICU (Unión Independiente de Consumidores y Usuarios), y la designación de oficio de árbitro vocal, representante del reclamado:

Árbitro-representante: D.ª M.ª José Juan-Senabre Pérez

Suplente 1.º: D. Francisco Javier Guillén Fernández, propuesto por la Organización Empresarial FEVEC (Federación Valenciana de Empresarios de la Construcción).

Para conocer el contenido íntegro del expediente 16/00, deberán comparecer en la sede de la Junta Arbitral de Consumo sita en la calle Pizarro, 5, de Valencia, en el plazo de 10 días, desde la publicación de este edicto.

Y para que sirva de notificación al interesado Triángulo Verde, SL, a los efectos oportunos y previstos en el Real Decreto 636/1993, de 3 de mayo, por el que se regula el Sistema Arbitral de Consumo, y en la Ley 36/1988, de 5 de diciembre, de Arbitraje, se expide el presente edicto.

Valencia, 24 de julio de 2000.- El presidente de la Junta Arbitral: Luis Abellán Tolosa.

Patronato de la Fundación Cultural Miguel Hernández

Información pública de las bases del premio internacional de poesía Miguel Hernández-Comunidad Valenciana 2000. [2000/6740]

El Patronato de la Fundación Cultural Miguel Hernández convoca el Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández-Comunidad Valenciana de 2000, con arreglo a las siguientes bases:

Primera

Podrán ser propuestos a dicho premio todos aquellos autores vivos hasta la fecha del fallo del jurado por el conjunto de su obra poética en lengua castellana, con independencia de su lugar de origen o su país de residencia.

Segona

Podrà proposar candidats al premi qualsevol institució o entitat cultural de països on hi ha producció literària en llengua castellana, o on tinga acreditada la residència algun autor amb obra poètica en l'esmentada llengua, així com qualsevol membre del Jurat designat per al premi, sempre que comuniqui i documente la seua proposta dins del termini establert en el punt quart de les bases.

Tercera

Les propostes es presentaran per escrit i acompanyades de la documentació necessària per a conèixer amb suficient detall els mèrits de l'autor proposat al premi, així com d'un certificat en què es reculla l'acord adoptat per la institució o entitat proponent.

Les propostes s'adreçaran a la Secretaria de la Fundació Cultural Miguel Hernández, en la Conselleria de Cultura i Educació, av. de Campanar núm. 32, 46015 València. Telèfon: 96 386 63 24. Fax 96 386 62 49.

Quarta

El termini de presentació de propostes comença el 15 d'agost de 2000 i finalitza el 15 d'octubre de 2000.

Cinquena

S'atorgarà un premi de cinc milions (5.000.000) de pessetes, únic i indivisible, a l'autor que per unanimitat o, si no, per majoria de vots del Jurat, es considere amb més mèrits.

Sisena

La decisió del Jurat tindrà lloc no més tard del dia 30 d'octubre de 2000 (aniversari de la data de naixement del poeta).

Setena

El Jurat que haurà d'atorgar el Premi Internacional de Poesia Miguel Hernández-Comunitat Valenciana, es constituirà al mes de setembre de 2000. El Jurat estarà compost pels següents membres:

Presidenta d'Honor: senyora Lucía Izquierdo García

President: el conseller de Cultura i Educació

Set vocals de provat prestigi cultural i literari entre escriptors i crítics. Tres d'ells seran designats pel conseller de Cultura i Educació, un pel president de la Diputació Provincial d'Alacant, un altre per l'alcalde d'Alacant, un altre per l'alcalde d'Orihuela, i un altre per l'alcalde d'Elx.

Vuitena

El premi no podrà ser declarat desert ni distribuir-se entre dos o més aspirants.

Novena

La presentació de propostes al Premi Internacional de Poesia Miguel Hernández-Comunitat Valenciana, pressuposa la plena acceptació de les bases.

Orihuela, 31 de juliol de 2000.- El secretari de la Fundació: Fernando Cano Pérez.

Segunda

Podrà proponer candidatos al premio cualquier institución o entidad cultural de países donde existe producción literaria en lengua castellana o donde tenga acreditada su residencia algún autor con obra poética en dicha lengua, así como cualquier miembro del Jurado designado para dicho premio, siempre y cuando comuniqui y documente su propuesta dentro de los plazos establecidos en el punto cuarto de estas bases.

Tercera

Las propuestas se presentarán por escrito y acompañadas de la documentación necesaria para conocer con suficiente detalle los méritos del autor propuesto a dicho premio, así como de un certificado en el que se recoja el acuerdo adoptado por la institución o entidad proponente.

Las propuestas se dirigirán a la Secretaría de la Fundación Cultural Miguel Hernández, en la Conselleria de Cultura y Educación, Av. de Campanar núm. 32, 46015 Valencia. Teléfono: 96 386 63 24. Fax 96 386 62 49.

Cuarta

El plazo de presentación de propuestas comienza el 15 de agosto de 2000 y finaliza el 15 de octubre de 2000.

Quinta

Se otorgará un premio de cinco millones (5.000.000) de pesetas, único e indivisible, al autor que por unanimidad o, en su defecto, por mayoría de votos del Jurado, se considere con mayores merecimientos.

Sexta

El fallo del Jurado tendrá lugar no más tarde del día 30 de octubre de 2000 (aniversario de la fecha del nacimiento del poeta).

Séptima

El Jurado que habrá de otorgar el Premio Internacional de Poesia Miguel Hernández-Comunidad Valenciana, se constituirá en el mes de septiembre de 2000. Dicho Jurado estará compuesto por los siguientes miembros:

Presidenta de Honor: doña Lucía Izquierdo García

Presidente: el conseller de Cultura y Educación

Siete vocales de probado prestigio cultural y literario entre escritores y críticos. Tres de ellos serán designados por el conseller de Cultura y Educación, uno por el presidente de la Diputación Provincial de Alicante, otro por el alcalde de Alicante, otro por el alcalde de Orihuela, y otro por el alcalde de Elche.

Octava

El premio no podrá ser declarado desierto ni distribuirse entre dos o más aspirantes.

Novena

La presentación de propuestas al Premio Internacional de Poesia Miguel Hernández-Comunidad Valenciana, presupone la plena aceptación de estas bases.

Orihuela, 31 de julio de 2000.- El secretario de la Fundació: Fernando Cano Pérez.



Fundación Cultural
Miguel Hernández

Sra Doña Lucia Izquierdo Garcia

Avda. Reina Victoria, 55
03201- ELX

Muy Sr. mío:

En su calidad de miembro del Jurado que ha de fallar el Premio Internacional de Poesía "*Miguel Hernández-Comunidad Valenciana*" del año 2000, de conformidad con la base séptima de la convocatoria, y según consta en la Resolución adoptada al efecto por el Hble. Sr. Conseller de Cultura y Educación, adjunto le remito copia de la siguiente documentación:

- a) Resolución de 11.10.2000, del Conseller de Cultura y Educación, por la que designan los vocales del jurado que ha de otorgar el Premio Internacional.
- b) Bases de la convocatoria del Premio Internacional de Poesía "*Miguel Hernández-Comunidad Valenciana*" 2000.
- c) Relación de las propuestas formuladas por instituciones, entidades culturales y miembros del Jurado y recibidas en esta Secretaría dentro del plazo establecido.
- d) Documentación justificativa de las propuestas aportada por los diversos proponentes.

Al propio tiempo se le convoca a la reunión que mantendrá el Jurado el próximo día 30 de octubre, lunes, a las 18,00 horas, en el Ayuntamiento de Orihuela (Salón Oriol), al objeto de proceder a la deliberación y fallo del Premio, de conformidad con lo previsto en la base sexta de la convocatoria.

Valencia, 20 de octubre de 2000

EL SECRETARIO DEL PATRONATO

Fernando Cano Pérez



DIPUTACIÓ DE
VALENCIA

Àrea de Cultura

RECIBIDO
13 OCT. 2000
ENTRADA 9844

EL DIRECTOR
Ricardo Bellveser

RICARDO BELLVESER ICARDO, mayor de edad, con domicilio en Valencia, calle de Guillén de Castro, 102, código postal 46003, con DNI 22 507 743-N, en mi condición de profesor de la Universidad Cardenal Herrera- CEU, como presidente de los Premios de la Crítica Valenciana y director de la Institución "Alfons el Magnànim", por el presente escrito

EXPRESO:

el acuerdo y el deseo de presentar al Premio Internacional Miguel Hernández que otorga la Generalidad Valenciana, al poeta español JOISÉ HIERRO, de acuerdo con la bases de este certamen, haciéndolo en tiempo y forma ya que se dan las condiciones requeridas para ello.

Los méritos y cualidades del poeta son bien conocidos, aunque anuncio que por correo adjunto remito el razonamiento y el conjunto de merecimientos que se dan en José Hierro y por los cuales es merecedor, según nuestro criterio y opinión, de la distinción. Por lo que :

PIDO:

Se de por presentada, oficialmente, la candidatura de JOSE HIERRO al premio Miguel Hernández.

Lo que firmo en Valencia a doce de octubre de 2000-10-13

INSTITUCIÓ ALFONS EL MAGNÀNIM

Corona, 36 ♦ 46003 Valencia ♦ Tel. 963 883 543 ♦ Fax 963 883 568

e-mail: alfons.magnanim@diputacion.m400.gva.es

el arte como representación de la realidad en su doble vertiente: la empírica visible, y la más secreta y misteriosa e invisible.

Uno de los temas principales de la poesía posterior a la modernidad es el de la definición de la identidad del autor, no ya desde las cimas exaltadas del yo romántico, cuya consecuencia última fue el narcisismo sonámbulo del arte surrealista, sino desde un yo que recupera su cotidianidad dentro del tiempo histórico que le ha tocado vivir, o que objetiva su experiencia de la vida a través de personajes poéticos del pasado o de un futuro imaginado. El poeta italiano Cesare Pavese, que renunció a la modernidad antes de la segunda guerra mundial (su poesía tiene mucho en común con la de José Hierro, por la manera como mitifica con un lenguaje directo su experiencia de la vida), se preguntaba ya en 1935: «¿Todas mis imágenes no serán sino múltiples e ingeniosas facetas de la imagen fundamental: tal mi tierra, tal yo?»¹

Este intento de conocimiento de la identidad propia a través del ejercicio poético, no puede sino llevar fatalmente al poeta a la reflexión temporalista en la que por modo único el sujeto podrá arribar a su total sentido. Y éste será, como bien lo advirtió ya hace años José Olivio Jiménez, el otro gran tema de la poesía española posterior a la modernidad en general y de José Hierro en particular: el tema del tiempo.

Si se añade a los dos conceptos antes mencionados, identidad y tiempo, la preocupación por la muerte, nos encontraremos ante la reducida fórmula que define la poesía de Hierro como arquetípica de la poesía española de su época: poesía en búsqueda de una imagen que exprese la identidad, el tiempo y la muerte. Y se presentará así un proyecto de vida personal el cual, a su vez, quiere reflejar ese proyecto general que es la sociedad y la época en que ha vivido el poeta. Mas ni el tiempo es visto con la sublime

¹ Cesare Pavese, *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, traducción de Esther Benítez, Barcelona, Bruguera-Alfaguara, 1979, pág. 42.

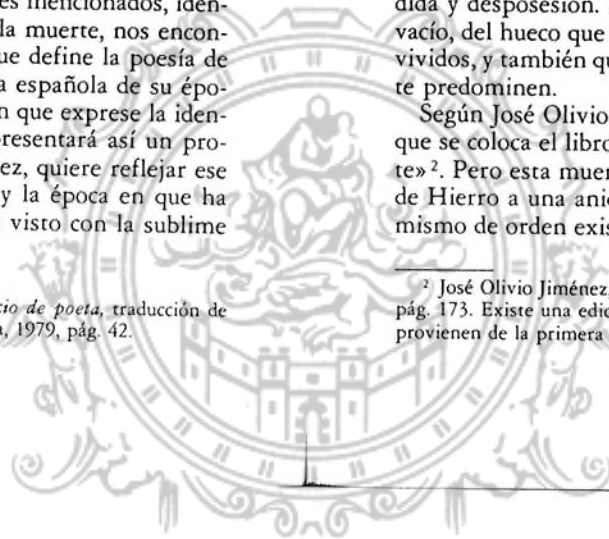
grandiosidad de la mirada romántica, ni la identidad es la de un super-yo ensimismado en su mente y sus sueños, y la muerte no es tampoco un gran derrumbe de astros. Hierro se plantea estos problemas desde una humildad que es característica de nuestra época, la cual está marcada por el desencanto histórico. Debido a ello, el poeta se dice: este es mi tiempo, este soy yo (un hombre cualquiera), esta será mi muerte, mi poesía es *cuanto sé de mí*.

Y es sin duda alguna la poesía de Hierro un hermoso documento, un testimonio y una crónica de toda una vida y una época. Pero esta crónica se hace más oscura al final de su obra, el testimonio se debilita por el desánimo general, y entonces el documento aparece emborronado, como queriendo ocultar no sé qué desencanto, no ya sólo de la historia, sino también de la existencia propia. Y después de haber quitado una a una las máscaras de la identidad, descubre que la última máscara, es la máscara sin rostro, la mascarilla, la máscara de la muerte. Pero veamos desde el principio cuál ha sido el largo camino que ha recorrido la poesía de José Hierro hacia este conocimiento final.

Tierra sin nosotros (1946) es el primer libro publicado por Hierro pero no son éstos sus primeros poemas. El pasado y los lugares donde se encarnó el tiempo son vistos por un cristal empañado de vaho o humo; las cosas, el paisaje, parecen hacerse sueño. Y la ausencia de aquellas cosas, produce una visión nostálgica, un sentimiento de pérdida y desposesión. De aquí que haya tantas imágenes del vacío, del hueco que ocupa el lugar del mundo y los lugares vividos, y también que las imágenes del sueño y de la muerte predominen.

Según José Olivio Jiménez «la imagen expresiva bajo la que se coloca el libro es así una imagen poderosa de muerte»². Pero esta muerte no impulsa al pensamiento poético de Hierro a una aniquilación del entusiasmo o de un pesimismo de orden existencial, sino que, por lo contrario, po-

² José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Insula, 1964, pág. 173. Existe una edición más reciente, 1972, pero mis citas siempre provienen de la primera edición.



Introducción a BT libro de la dimensión
M. L. S., C. L. S., 1986

Luis Antonio



José Hierro

José Hierro en búsqueda de su imagen perdida

La empresa poética no consiste tanto en suprimir la personalidad como en abrirla y convertirla en el punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo

OCTAVIO PAZ

BIOGRAFÍA POÉTICA: TRAYECTORIA DE SU OBRA

En la poesía de José Hierro (Madrid, 1922) se funden tradición y modernidad, lenguaje voluntariamente referencial, directo y conversacional, con una alta tensión imaginativa, y con esta fusión se intenta comunicar al lector una carga emocional orientada hacia la reactualización poética de los sentimientos esenciales del ser humano. Si nos atenemos al título de su última poesía reunida, *Cuanto sé de mí* (1974), lo que se puede deducir es que en este rótulo Hierro parece indicarnos que su libro contiene la imagen de sí mismo, que el propio poeta ha podido descubrir en su autointerrogación lírica. O sea, la poesía practicada como una vía de conocimiento de la identidad. Poesía, pues, de índole autobiográfica, donde se oye la voz de un personaje poético de orden simbólico. En éste coinciden la indagación existencial sobre la vida misma del autor y la de cualquier individuo en general. Pero también se traza una autobiografía literaria, donde se reflexiona sobre la poesía y



tencia los deseos de vivir. El crítico, además de encontrar ya en este libro de Hierro el origen de la ley estética de los contrastes que predominaría en su poesía, da otras claves para entender el mundo poético del autor en general y de *Tierra sin nosotros* en particular: nos entrega, así, la idea del héroe principal de esta poesía, que sería la del hombre condenado. Por su parte, Aurora de Albornoz consigna la nostalgia con que evoca el poeta un pasado que le ha sido negado en parte, y la angustia que experimenta al recordar personas y lugares de ese pasado. Y llega a la conclusión que el saldo final de este libro es para Hierro reconocer que «a mayor dolor, mayor conciencia»³.

En conjunto, en *Tierra sin nosotros* la perspectiva es la de un hombre que desde su propia muerte ve su pasado, y también abre la sugestión de que el morir fuera un despear y la vida hubiera sido un sueño. En el poema «Pasado» se puede leer:

Parece que ando por la tierra
asistiendo a mi propio entierro,
que estoy colgado en el presente
igual que un ojo gigantesco,
contemplando toda mi vida,
que hace el nido en mi propio cuerpo.
Yo, desde fuera de la carne,
impasiblemente lo veo⁴.

Esta visión afantasmada de sí mismo se va a encontrar en casi toda la poesía de Hierro; especialmente en los momentos en que narra una parcela de su vida que en principio él rechaza, por parecerle que el tiempo actúa sobre la existencia de una forma arbitraria e irracional. Por lo contrario, en las instancias donde lo temporal se manifies-

³ Aurora de Albornoz, *José Hierro*, Madrid, Júcar, 1981, pág. 18.

⁴ José Hierro, *Cuanto sé de mí*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 57. Las citas de la poesía del autor se harán a partir de esta edición. Consigno sólo la página entre paréntesis después de cada fragmento de su poesía. Las referencias a *Libro de las alucinaciones*, remiten a la presente edición y se sigue el mismo sistema.

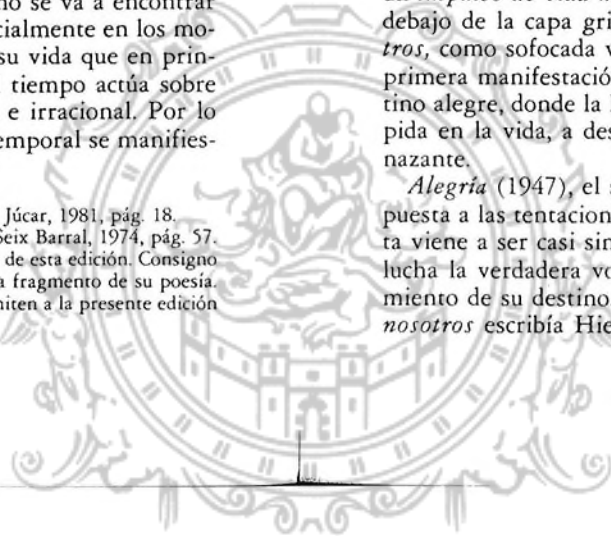
ta como una afirmación de la vida, lo que se exaltará será precisamente la sensación de que se está viviendo en plenitud un tiempo merecidamente hermoso y verdadero.

Visión fantasmal de la identidad y del tiempo, he aquí una de las primeras imágenes que pueden señalarse en la poesía de Hierro a partir de *Tierra sin nosotros*. Para producir esa sensación de vivir la vida como si se estuviera muerto, la voz del poeta se desdoblará en la voz de la muerte. Este desdoblamiento es fundamental para entender la técnica de la poesía menos objetiva de Hierro, cuya expresión más perfecta se encuentra en algunos textos de *Libro de las alucinaciones*, pero que, como se puede ver, está ya presente en su primera producción.

No inútilmente el poeta pasó cuatro años encarcelado, pues la experiencia del encierro, de la muerte en vida, es la imagen central de *Tierra sin nosotros*, además de contener alusiones directas y literarias a obras donde el encierro arbitrario del hombre es su motivo estructural (*La vida es sueño*, por ejemplo), o algún escritor como Fray Luis de León, que también fue marcado por la injusticia y la cárcel. Se da un testimonio de la experiencia personal de la cárcel en el poema «Canción de cuna para dormir a un preso». La perspectiva de un encarcelado no puede ser sino la de un muerto en vida, sensación que era común a los españoles durante el inmediato periodo de posguerra.

A pesar de cierta desolada visión de la realidad, también un impulso de vida muy fuerte mueve la voz del poeta. Y debajo de la capa gris que recubre todo *Tierra sin nosotros*, como sofocada va una corriente de entusiasmo. Y la primera manifestación de ésta es la aceptación de un destino alegre, donde la lucha y no la serenidad será lo que se pida en la vida, a despecho de una muerte siempre amenazante.

Alegría (1947), el segundo libro de Hierro, es una respuesta a las tentaciones de la serenidad —que para el poeta viene a ser casi sinónimo de muerte— pues él ve en la lucha la verdadera vocación del ser humano y el cumplimiento de su destino. Al final de un poema de *Tierra sin nosotros* escribía Hierro: «Voy inundándome de música»



(61). Esta música era la de la vida pero también la de la poesía. Y es que en el caso de la obra de Hierro se da una visión de la persona en general, tanto como del poeta que hay en esa persona, en lucha con el mundo y consigo mismo. Y si la vida es un combate agónico, también la poesía es angustiada búsqueda de la palabra que se adecúe a la emoción que el autor quiere expresar. Y en correlación inexorable, tanto existencia como volición poética, se ven amenazadas por la muerte.

Voluntad de canto y destino de muerte, he aquí la dramática contradicción a la que se enfrenta la poesía de José Hierro; «Ganar a costa del dolor/la alta cumbre de la alegría» (129) es la sola consolación que le espera al ser humano. Pero empeñado en encontrar la armonía, no la serenidad, aunque sea por unos momentos, el poeta busca continuamente la música, que parece escapársele a cada instante.

Nos encontramos ante una actitud donde, a pesar de constatar la insuficiencia de la palabra frente a una música ideal y que se desvanece siempre, acontece una voluntad de canto que le hace tolerable el mundo al poeta. Pero en el mismo libro, *Alegría*, Hierro llegará a escribir: «Para qué queremos músicas/si no hay nada que cantar» (152). Aquí habla el nihilismo, resultado de la conciencia crítica, que perfora frecuentemente el impulso hacia la alegría, hacia el canto, en la obra de este poeta.

El poema «Fe de vida» que cierra el volumen, resume perfectamente el contenido de *Alegría*. En este poema se consigna la absoluta certeza de un mundo cuyo destino es la muerte, pero a la vez, la igual certidumbre de que estar vivo es lo que importa. Y todo esto gracias a una conciencia alerta que se reduce en Hierro al concepto de «yo sé», por lo tanto existo, y estoy alegre de esta existencia con plenos poderes de mí, a pesar de todas las adversidades.

En este libro, la muerte es una merma de la vida, pero no necesariamente un acabamiento, sino más bien una suerte de ruptura diaria que da más vida a lo cotidiano y proyecta una perspectiva de realidad sobre lo que rodea al sujeto que se siente muerto. En «Alucinación» escribe:

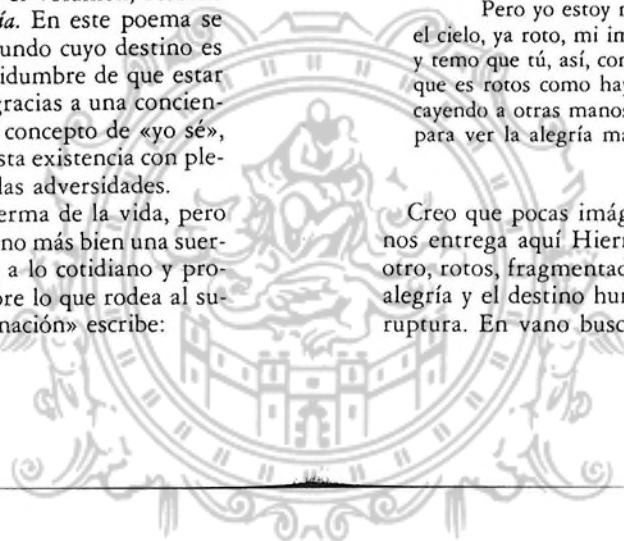
Si todos me deben su vida, si a costa de mí, de mi muerte
es posible su vida,
a costa de mí, de mi muerte diaria... (93)

Se puede notar aquí el impulso hacia el desdoblamiento que he señalado en el libro anterior. Este desdoblarse en otro, o en sí mismo visto como un otro, es fundamentalmente uno de los aspectos técnicos de lo que se definirá como poemas alucinatorios (me extenderé sobre el tema del «yo soy otro» en el apartado dedicado a analizar el fenómeno de la alucinación). Por ahora, digamos que en un texto como «El muerto», el desdoblamiento en un otro que ve «la hierba que encima de mí balancea su fresca verdura» (96) se produce para llegar a una conclusión altamente positiva, en la que el poeta afirma que «aquél que ha sentido una vez en sus manos temblar la alegría no podrá morir nunca» (96). O sea, que desde una muerte-ficción, a partir del yo como un otro-muerto, la visión de la alegría, aunque fugaz, es vista como si hubiera sido un momento de eternidad. Y en esta fe en la salvación por el instante alegre se afianza el yo del poeta en todo el libro *Alegría*.

Quiero ahora anotar un aspecto de su obra relacionado con la búsqueda de la identidad, y que tiene interés por ser parte de la temática que liga su poesía a un pensamiento de orden existencial: el de la fragmentación y la ruptura del yo. En el poema «El recién llegado» se lee:

Pero yo estoy mirando en las aguas
el cielo, ya roto, mi imagen, ya rota,
y temo que tú, así, comprendas
que es rotos como hay que mirarnos, huyendo en el tiempo,
cayendo a otras manos que no son las nuestras,
para ver la alegría madura y saber que el destino se cumple
(104).

Creo que pocas imágenes son tan potentes como la que nos entrega aquí Hierro. Cielo, reflejo de sí mismo y del otro, rotos, fragmentados, como una forma de descubrir la alegría y el destino humano realizándose en el dolor de la ruptura. En vano buscaríamos en la tradición, un pensa-



miento que explicara esta imagen de la vida hecha pedazos, lo más remoto sería el romanticismo y lo más cercano es el existencialismo.

La pregunta de que si para sentir la vida en su estado de germinación o de alegría hay que sufrir, se la hará continuamente Hierro. A veces de una forma metafórica, como cuando se dice: «¿Cortar, para olerlas, las rosas?» (125). O de una manera más directa, hablándose a sí mismo: «Me da pena soñarme rompiendo mis alas / contra muros que se alzan e impiden que pueda volver a encontrarme» (113)⁵.

El intento por reconstruirse una identidad a través de la poesía es un impulso que nunca está ausente en la obra de Hierro. Como se ha visto en los ejemplos anteriores, casi siempre aparece un personaje poético cuestionándose la identidad propia desde todos los ángulos pensables y, a su vez, poniendo en duda la existencia real del mundo que le rodea. De igual modo, la mirada de Hierro se orienta hacia el misterio, como lo hace la mirada de una larga lista de poetas en la tradición española y, en particular, la voz de Antonio Machado. No ha de extrañar que sea precisamente en un poema de *Alegría*, que lleva el título de «Soledad», donde Hierro escribe: «Busco, detrás de lo evidente, / el zumo de los sueños...» (137)

Tiene ya lugar en *Alegría* una formulación muy clara de esta búsqueda de lo misterioso detrás de lo evidente, de lo invisible que sostiene todo lo visible. Esa palpitación del ser de las cosas y del mundo la explora Hierro en su poesía desde la emoción personal. O sea, cuando habla del sueño y a veces del alma (concepto que en muchos casos es sinónimo de sueño), el poeta no se deja llevar por el delirio surrealista, que sumerge al yo del escritor y a su identidad en una despersonalización anónima. Hierro se acerca al sueño desde la individualidad, precisamente para inte-

⁵ Según José Olivio Jiménez, la misma sensación de ruptura que he señalado respecto a la identidad del sujeto, se da en el nivel del otro gran tema de su poesía, el del tiempo. José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, págs. 199-200.

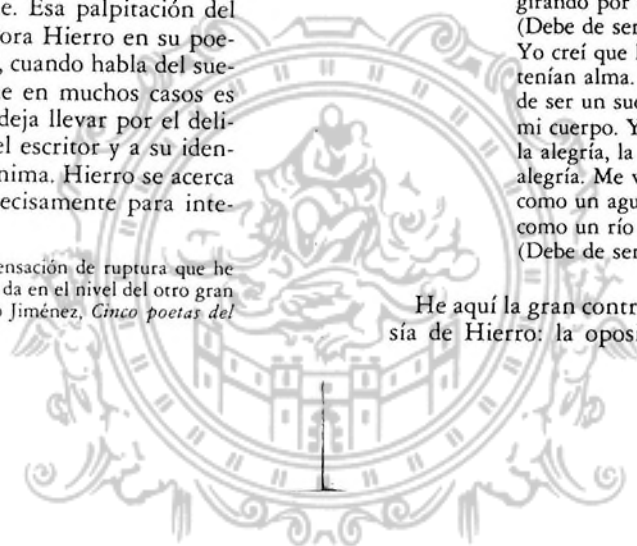
rrogarse a sí mismo, y ve el sueño como un método de conocimiento, como una forma del encuentro con ese lado oculto de las cosas y de sí mismo.

La lucidez con que la poesía de este autor se acerca al mundo de los sueños hace que, una vez experimentados éstos, ya sea metafórica o realmente, siempre se le imponga una vuelta a lo real como un modo de permanecer en el plano de la razón: «aprendiendo en mí mismo que un sueño no puede volver otra vez a soñarse» (113). Porque en última instancia, para Hierro, el mundo de los sueños es también el mundo del abandono, donde el sujeto, como hombre, deja de luchar, y por lo tanto, pierde su conciencia de estar vivo. De aquí que si bien concibe al sueño como una forma de conocerse y de conocer al mundo, siempre vuelva a la realidad, con cierto apresurado miedo de haber estado demasiado cerca de la muerte.

En un poema donde parece haber cedido el personaje poético a esa tentación del sueño, «Desaliento» (claramente relacionado con los poemas de alucinación), toma forma el desdoblado yo que, en lucha con su ángel, no puede sino ver la muerte como un mal sueño del cual quiere salir:

No es posible que yo
sea éste. Redonda
la luna, como siempe
girando por su gloria.
(Debe de ser un sueño).
Yo creí que las cosas
tenían alma. (Debe
de ser un sueño). Rozan
mi cuerpo. Ya se ha muerto
la alegría, la loca
alegría. Me veo
como un agua remota,
como un río de sueños.
(Debe de ser un sueño...) (130-131).

He aquí la gran contradicción a la que se enfrenta la poesía de Hierro: la oposición entre el sueño como conoci-



miento y como aniquilación del yo. Esta bajada a los infiernos la hace el poeta tomando la precaución de recordarse a sí mismo siempre que la vida no es sueño, sino lucha. Pero sucede que de repente le acosa la gran duda y se pregunta si no será también esa vida, esa lucha, un sueño, una inútil ilusión, una fantasmagoría, y que todo tiene «lo lejano como lo próximo / no sé qué calidad de sueño» (136). Y lo que aun parece más desalentador, no es que lo presente sea sueño sino que también en lo por venir «Todo será del impalpable / metal del sueño» (149).

Es posible, se dice Hierro, que la vida sea sueño. Es igualmente probable entonces, que el momento de la muerte sea también una entrada en el mundo del sueño. Vida, muerte, éstas son las pertenencias del ser humano. Pero aunque sea soñado, el dolor es para él un asidero de su realidad, de su estar en un mundo de realidades; de aquí su apego a este dolor y su rechazo de la serenidad como una antesala de la muerte, del sueño. Y lo que es más importante aún, es que desde ese dolor se erige y se levanta su conocimiento y desde él puede explorar los sueños, la muerte, el pasado y el futuro, y puede interrogar el presente. Cuando escribe, «sé que nada está muerto mientras viva mi canto» (139), está apostando sin temor por la poesía, lo cual (ya lo veremos, en sus declaraciones) Hierro parece no ratificar así siempre.

Con las piedras, con el viento (1950) es el tercer libro de José Hierro y la misma intrincada red de conflictos modulan el pulso poético del autor. No obstante, un nuevo tema parece ser el origen de esta entrega: el tema del amor. Tanto el autor como sus críticos están de acuerdo en clasificar este conjunto de textos como un solo poema sinfónico, en el cual todas sus partes se interrelacionan, iluminándose las unas a las otras y dando por resultado un poema extenso en su totalidad. Es un libro que se centra en la obsesiva idea del amor y de los efectos del amor sobre el personaje poético. Este se sostiene siempre en pie con la entereza y la solidez de los libros anteriores, reflexionando con cierto escepticismo sobre la vida y la muerte. Posiblemente haya llegado José Hierro a la conclusión misma de

Pavese de que «es estéril la búsqueda de un nuevo personaje, y fecundo el interés humano del viejo personaje por nuevas actitudes.»⁶

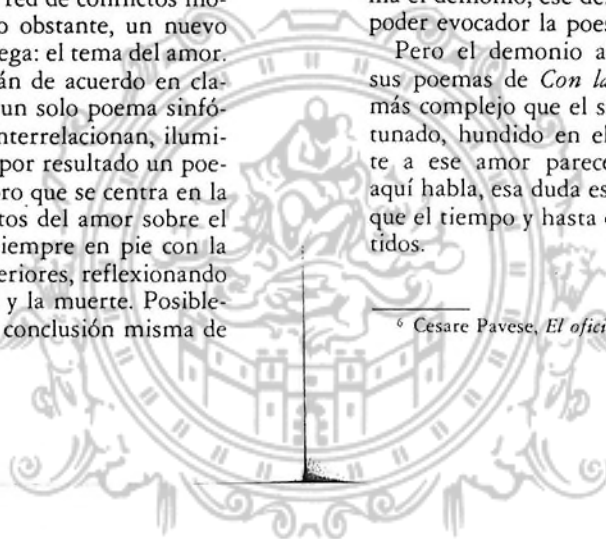
Pues bien, ¿cómo se enfrenta ese viejo personaje al nuevo tema que es el amor? Este es percibido en igual grado de irrealidad y de precariedad a como se veía el tiempo pasado o la alegría del presente en sus dos libros anteriores. Por esta razón, de nuevo la muerte irrumpe amenazante ante el sentimiento amoroso. Vuelve aquí a darnos la impresión de que es desde la ruptura, desde el dolor, como se puede valorar el amor y la vida en sus más hondas vibraciones.

En este libro el personaje quiere «desendemoniarse» y se dice a sí mismo que habla «por hablar, por dar / libertad a mi demonio» (175). Si este demonio es la obsesión de un amor no cumplido, o cumplido y necesariamente perdido, *Con las piedras, con el viento*, vendría a ser un libro confesional. Y es probable que esa capa de olvido, que se quiere echar sobre el pasado cuando lucha por emerger en el presente, es como desear que una parte de la vida se piense semejante a la muerte, cuando en verdad, al no ser así, lo único que crea es un dolor.

Y es que no pensar no implica olvidar, sino postergar a un mundo de oscuridad aquellos momentos de la vida que de algún modo vienen a interrumpir nuestra voluntad de un destino diferente. En esas tinieblas del recuerdo se forma el demonio, ese demonio que obsesiona y que como un poder evocador la poesía conjura con su canto.

Pero el demonio al que Hierro quiere dar salida en sus poemas de *Con las piedras, con el viento*, es mucho más complejo que el simple recuerdo de un amor desafortunado, hundido en el pasado. Una suerte de duda frente a ese amor parece asaltar al personaje poético que aquí habla, esa duda es la del amor no correspondido, aunque el tiempo y hasta quizás el cuerpo hayan sido compartidos.

⁶ Cesare Pavese, *El oficio de vivir...*, pág. 51.



Lo que existió para uno solo
no dejó nunca de estar muerto.
(Lo que este muerto nos angustia
sólo nosotros lo sabemos) (191)

Se anuncia en esta estrofa un drama mayor que el de la soledad, es el drama de la autoinculpación, del reproche a sí mismo. La magnitud de esta especie de fantasma que lleva encima el poeta y le obsesiona, habita todo el libro que estoy ahora comentando. Es un diálogo sordo consigo mismo el que predomina en los poemas de *Con las piedras, con el viento*.

La maduración poética de José Hierro se da en toda su plenitud con *Quinta del 42* (1953), complejo conjunto de poemas donde de nuevo predomina un pensamiento de índole extremadamente temporalista. Una vez más se recogen temas tratados en sus libros anteriores: el recuerdo, la muerte, el amor, el sueño. Pero en este libro lo conceptual y lo reflexivo parecen apropiarse en mayor medida de la voz poética, dejando paso a una más visible ostentación del oficio de poeta en muchos casos, y sofocando voluntariamente la pasión en otros.

Yo era poeta. Sentía,
soñaba. Tiempo divino
de sentir y de soñar.

* * *

Soñar sin saber cantar.
Errar por el laberinto.
Pero ahora que sé cantar
ya es imposible el prodigio.
Ahora ya no sé soñar (307).

Esta aparente confesión de una cierta insuficiencia del canto, debida a que el conocimiento del oficio poético parecería haber sofocado la capacidad ensoñadora del poeta, no es exactamente lo que ha ocurrido, sino que una mayor lucidez se ha instalado en una parcela de su verso. Y es des-

de esa racionalidad desde donde «José Hierro, un hombre / como hay muchos, tendido / esta tarde en mi cama, / volví a soñar» (236). Nos hallamos aquí ante una recuperación parcial de la imagen propia, de la identidad perdida. Ya veremos cómo esta falsa imagen de serenidad es sólo aparente; de nuevo volverá a su poesía la multiplicidad que caracteriza la configuración de un sujeto poético en continuo conflicto consigo mismo, y cuya expresión más acabada la encontramos en *Libro de las alucinaciones*.

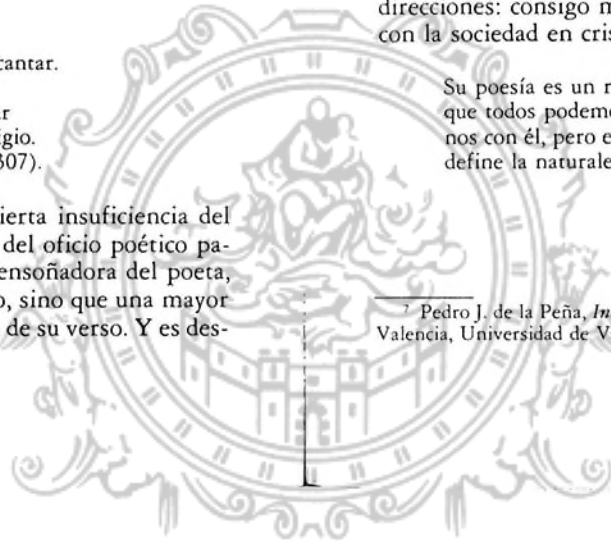
Ahora sueña el poeta desde la absoluta conciencia de su estar en el mundo, haciendo parte de una comunidad cuyos problemas comparte y que van a aparecer con carácter denunciatorio en este nuevo libro. Se da, pues, lo que Pedro J. de la Peña ha clasificado como «una poesía del compromiso solidario con la colectividad que se realiza en el signo de lo autobiográfico»⁷.

Pero si seguimos explorando esa biografía poética que intentamos en esta introducción, lo que se podría decir es que la búsqueda de una imagen de la propia persona, a través de su poesía, ha alcanzado su formulación más adecuada en este momento. Si bien en sus primeros libros Hierro parecía más ocupado en reconstruir su identidad, su pasado, su presente era el centro de su preocupación y un yo que, de algún modo, buscaba su imagen más auténtica a través del dolor, de la ruptura y de la recomposición en el poema. Aquí nos encontramos con un yo comprometido en varias direcciones: consigo mismo como individuo, con su arte, y con la sociedad en crisis que le rodea.

Su poesía es un retrato borroso de «el hombre» en tanto que todos podemos, en mayor o menor grado, identificarnos con él, pero es en cambio un perfecto autorretrato que define la naturaleza de su «yo».

* * *

⁷ Pedro J. de la Peña, *Individuo y colectividad. El caso de José Hierro*, Valencia, Universidad de Valencia, 1978.



Su descripción de sí mismo o su simbolización existencial —en héroes y «muertos»— permite representar la estructura del pensamiento y del espectro emocional de la posguerra⁸.

Es así, de la forma en que lo define Pedro J. de la Peña, como también se podría dar una visión de conjunto de este libro que comento ahora, pues en efecto, el retrato del yo individualizado se hace válido por el más amplio retrato de una comunidad que rodea al poeta, a la vez que resuena con claridad un esqueleto emocional que da soporte a las vivencias solitarias y solidarias de cualquier español dotado de un mínimo de conciencia histórica.

Hierro no fue nunca un poeta social, en la medida de que, a pesar de tender hacia la sencillez en la expresión poética, lo que parece haberle importado más, ha sido siempre la experimentación métrica, la búsqueda de una perfección en el decir acorde a su idea de la poesía, no a las consignas impuestas por ningún lector mayoritario. En todo momento la poesía de Hierro parte de un auténtico planteamiento de su problemática personal, y aunque esto implique lo más ampliamente social, jamás pretende el poeta convertir la poesía en un panfleto, y no se hace ilusiones respecto al impacto político o cívico que la poesía pudiera tener.

A veces se ha interpretado erróneamente como social (en su manifestación política) la poesía de Hierro, y *Quinta del 42* en particular. Sólo es aceptable este término si llegamos a la conclusión de que toda manifestación artística es social (aunque sea un arte autorreferencial) y que sólo la confrontación con la realidad nos entrega el significado último de una obra, no la abstracta comparación con unos paradigmas sin sentido alguno para la experiencia humana. Si lo que se entiende por «arte social» cumple exclusivamente funciones redentoras de una determinada capa o clase de la sociedad, entonces no podemos aplicar el término a la poesía de José Hierro. A tal punto se ha llegado

⁸ *Ibid.*, págs. 185-186.

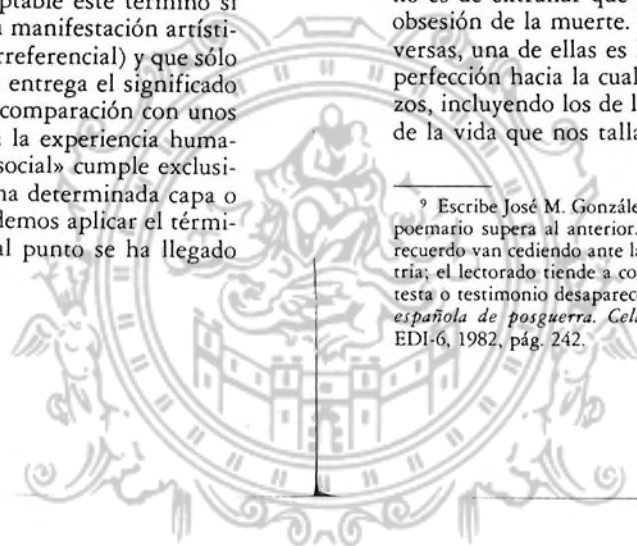
en este tipo de interpretación de la poesía del autor, que José M. González habla de «declaraciones pro marxistas» en ella⁹.

Afortunadamente la realidad poética de *Quinta del 42* es muy otra, y en nada se reduce a una simple poesía de octavilla política. El tiempo es aquí de nuevo quizás el tema fundamental, ya sea vivido desde la individualidad o visto desde una perspectiva social más amplia. Vemos a un personaje para quien «ya se ha parado» su tiempo, y es que aquí vuelve a vivir la experiencia de la cárcel ahora expresada desde una mayor claridad conceptual en el poema «Reportaje»:

Esta cárcel es como una
playa: todo está dormido
en ella. Las olas rompen
casi a sus pies. El estío,
la primavera, el invierno,
el otoño, son caminos
exteriores que otros andan:
cosas sin vigencia, símbolos
mudables del tiempo. (El tiempo
aquí no tiene sentido) (239-240).

De este modo, como caído del tiempo, desprendido, foráneo, se le ve al poeta encerrado, aislado frente al tiempo; no es de extrañar que de nuevo irrumpen los sueños y la obsesión de la muerte. Esta es vista desde perspectivas diversas, una de ellas es la de la muerte como una forma de perfección hacia la cual van a parar todos nuestros esfuerzos, incluyendo los de la creación de una obra: «Perfección de la vida que nos talla y dispone / para la perfección de

⁹ Escribe José M. González: «Técnicamente y de manera general, cada poemario supera al anterior. El referente histórico de la preguerra y su recuerdo van cediendo ante la voluntad de un nuevo amanecer para la patria; el lectorado tiende a confundirse con el camarada, y la simple protesta o testimonio desaparece entre declaraciones pro marxistas.» *Poesía española de posguerra. Celaya / Otero / Hierro, 1950-1960*, Madrid, EDI-6, 1982, pág. 242.



la muerte remota» (229). Es una nueva faceta en la definición de la muerte en la que entra Hierro en este libro y, así como en sus entregas anteriores una clara oposición entre vida y muerte parecían tener lugar, ahora se entrelazan estos dos conceptos para darnos una visión más difuminada y ambigua de los límites de aquella aparente oposición conceptual. Las contradicciones y las tensiones antinómicas, se debilitan, y los temas que parecían prolongarse en una irrenconciliable separación se confunden, y ahora se sitúan en un plano de intersección, como dos líneas paralelas que proyectadas hacia el horizonte nos dieran la impresión de unirse. Esta unidad aparente es la trascendencia, y la ilusión de esa unidad será la alucinación en su representación más plástica; respuesta final a la búsqueda de una imagen para la identidad (que es lo que formulaba Octavio Paz en la cita con que abría este trabajo) como «el punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo».

Estamos aquí ya ante la aceptación de una identidad que se sabe en continuo conflicto y cuya unidad es posible sólo en la multiplicidad de ese ser de la persona. Así, los términos contradictorios que daban fundamento a la dinámica de la vida —dolor / alegría, vida / muerte, serenidad / pasión— y que parecían sucederse los unos a los otros, van a emerger ahora como confundidos, conviviendo los unos en los otros, sin desaparecer totalmente; o sea, dentro de toda alegría permanecerá cierto dolor, dentro de toda vida su porción de muerte. «Por ello acabarán muerte y vida por no ser sentidas como realidades excluyentes entre sí... como si la muerte y la vida no se opusieran, sino que se interpenetraran...»¹⁰

Esto se ha logrado gracias a un trasvase de los temas que en los libros anteriores pertenecían exclusivamente a la vida o a un plano de valores de muerte. «Sé que la muerte no es descanso, / sino aventura... / Quiere pasión, como el amor, / como el dolor y la hermosura» (246). Todas las obsesiones vitales del poeta se ven convalidadas de repente en el reino de la muerte. Este sorprendente descu-

brimiento no puede sino desequilibrar el mundo, pues al introducir Hierro en *Quinta del 42* una nueva valoración de la muerte, relativiza todos los presupuestos que habíamos encontrado en su obra anterior. Así, nos sigue diciendo que «la muerte no remataba / nada: desataba el viento» (248). La solución a esta aparente contradicción en que incurre ahora la poesía de Hierro va a ser después la alucinación. Es decir, la intolerable certeza de que tan válida es la vida como la muerte, será formulada por un sujeto que se piensa como un otro, un otro alucinado. Pero el yo que es el poeta en su cordura de escritor no puede identificarse todavía como ese otro yo alucinado.

De este modo, en la sección de *Quinta del 42* que lleva por título «Alucinaciones», instalado el poeta en una «negra música» (anunciada ya en otro poema anterior, «La muerte tarde»), escribe Hierro:

Vino el ángel de las sombras

* * *

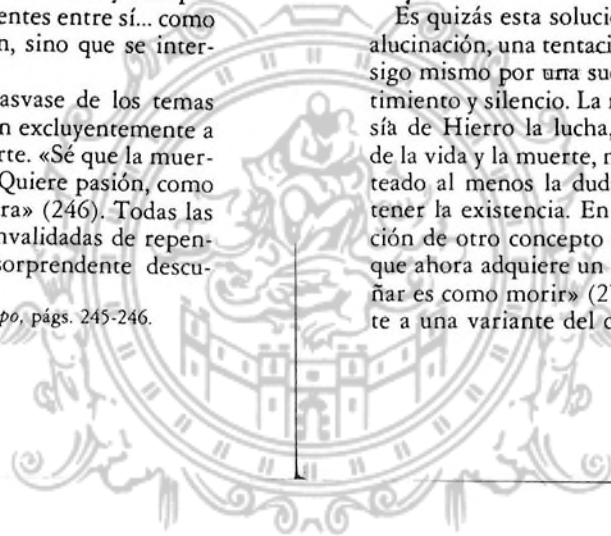
Toda la noche me estubo
llenando de muerte

* * *

Alucinado, queriendo
vencerle, vencíendome (275).

Es quizás esta solución, la vivencia ficticia a través de la alucinación, una tentación de abandonar un yo en lucha consigo mismo por una suerte de estado de inconsciencia, abatimiento y silencio. La respuesta final es siempre en la poesía de Hierro la lucha, pero ante la fusión de los valores de la vida y la muerte, no debe sorprender que se haya planteado al menos la duda de la importancia real que pueda tener la existencia. En este libro tiene lugar la revalorización de otro concepto que nos era familiar en su poesía y que ahora adquiere un tono diferente. Escribe Hierro: «Soñar es como morir» (278). Ya nos encontramos aquí, frente a una variante del concepto sueño o con la ensoñación

¹⁰ José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, págs. 245-246.



en general o los sueños como ilusiones. Soñar se ve parangonado abiertamente a morir, es una valoración que pertenece al nuevo estado de cosas que establece el poeta con *Quinta del 42*. O sea, lo que en la obra anterior hacía parte de la vida, ahora ha entrado también a hacer parte de la muerte y viceversa. Al acercarnos a la gestación del *Libro de las alucinaciones* se va sintiendo la pérdida de los límites claros entre los temas.

De nuevo, en los versos de «Una tarde cualquiera», ese «hombre como hay muchos» que se declara José Hierro para diferenciarse del semidiós que se puede considerar un poeta, «un esteta», ese hombre cualquiera sueña más allá del sueño, vive sus sueños más allá del ámbito de éstos.

Son precisamente esos residuos del sueño que se salvan al despertar los que a veces se confunden con la alucinación, porque a pesar de estar en el ámbito de lo empírico, se sigue soñando. En otro poema, «Segovia», de índole alucinadora, se confunden la realidad interna, la del sueño, y la externa, la percibida, y se pregunta el poeta sobre un objeto aparentemente tan real como unas torres: «Salían del sueño... o entraba él al sueño... / O acaso no había soñado...» (259)

Este proceso de difuminación de los límites entre pensamiento y objeto pensado, percepción real y percepción alucinada, vida y muerte, realidad y sueño, ya he dicho que es en *Quinta del 42* donde comienza a darse con mayor fuerza en la obra de Hierro. Es, por lo tanto, este libro una antesala de la alucinación que, como veremos después, tendrá lugar cuando el sujeto poético ya no pueda discernir que ese conflicto entre lo pensado y lo realmente existente ocurre, y toma por realidad lo que sólo existe en la mente, pero por lo general el poeta recoge esta preocupación y trata de que en los textos quede claramente expresada la duda.

«*Estatuas yacentes*» (1954) es un poema extenso publicado por separado, una suerte de glosa de un epitafio en un sepulcro de la catedral de Salamanca. La voluntad de estilo y la sobriedad descriptiva se combinan para formular una triple pregunta sobre la muerte, el alma y la identidad dentro del aquí y ahora y en el más allá de la muerte. La

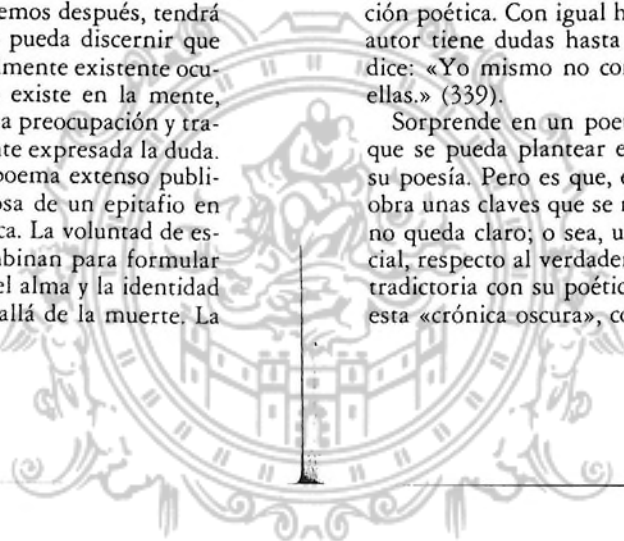
respuesta viene a reiterar ideas ya expresadas por Hierro anteriormente, pero ahora dándole un valor de salvación a la muerte, porque después de muertos «volveréis a soñar la vida. / Pero la luz será más pura» (329).

Cuanto sé de mí (1958) significa una concienciación de la obra hecha en los diez años que han pasado desde la publicación de su primer libro. Al leer esta breve entrega se tiene la impresión de que en efecto el poeta ya parece haber dicho todo lo que quería decir, y su identidad está redondeada, dibujada y desdibujada claramente, de ahí el título del libro.

Se repiten ahora gran parte de los temas ya familiares al lector de Hierro, lo cual ha hecho que sus críticos hablen de una «retórica temática» en su poesía. Yo me limitaría a decir que se trata más bien de una fidelidad de pensamiento poético y existencial, que Hierro no cambia, sino que matisa, ahondando en sus obsesiones, mirándolas desde todos los puntos de vista posibles. Esto parte de un deseo de autenticidad que marca a muchos de los poetas de su misma época, aunque no les sea exclusivo a ellos.

En *Cuanto sé de mí* se reflexiona sobre la poesía más que en ningún otro libro del autor, a pesar de que es característico de Hierro anteponer a sus libros una especie de razón poetizada de lo que el lector se va a encontrar. En «Nombrar precedero» el lenguaje es sentido como cosas u objetos que van a desaparecer en el tiempo, lo cual sería una forma sobria de reconocer los límites de la creación poética. Con igual humildad, en «Remordimiento», el autor tiene dudas hasta del significado de su poesía y se dice: «Yo mismo no comprendo / qué es lo que dejo en ellas.» (339).

Sorprende en un poeta tan lúcido como José Hierro el que se pueda plantear estas dudas sobre el significado de su poesía. Pero es que, en efecto, hay en gran parte de su obra unas claves que se nos escapan, un referente final que no queda claro; o sea, una voluntad de oscuridad referencial, respecto al verdadero sujeto del poema, que sería contradictoria con su poética de la sencillez y la claridad. Mas esta «crónica oscura», como el mismo poeta la llama, está



casi siempre ligada a temas muy íntimos que se disfrazan y se objetivizan. En «El poema sin música» se habla de esa parcela menos clara de su poesía y confiesa que: «Escribí confuso, / aludiendo, para que nadie / desentrañe el secreto...» (355).

Pocos poetas son tan fieles a lo humano esencial como lo es José Hierro. Aun cuando trate de oscurecer el verso, tal voluntad se situaría en un nivel emocional, no literario, ni estético, ni puramente lúdico-intelectual. Está claro que lo que se puede considerar como un arte posterior a lo moderno, al igual que su filosofía central, la del existencialismo, impregna todo el pensamiento poético de José Hierro y hasta las reflexiones que hace sobre la poesía son de rango más bien metafísico y están circunstanciadas en lo humano en general o en sus emociones individuales.

Ya he dicho que el mundo poético de Hierro está lleno de aparentes contradicciones; a mi entender son cambios en la personalidad poética del autor y también expresiones de la heterogeneidad básica que da forma a su identidad. Así, como resumiendo lo hecho en vida y en poesía escribe el poeta:

En principio
fue el dolor. (Nace el cantar
del vivir). Y el dolor vivo
es vivir. Pero pregunto
por qué habrá sido preciso
el dolor para cantar,
el morir para estar vivo (353).

He aquí formulada una mirada retrospectiva de gran parte de los presupuestos existenciales y poéticos de Hierro. Lo que hasta este momento parecía haber sido aceptado con toda certeza, es ahora una interrogante.

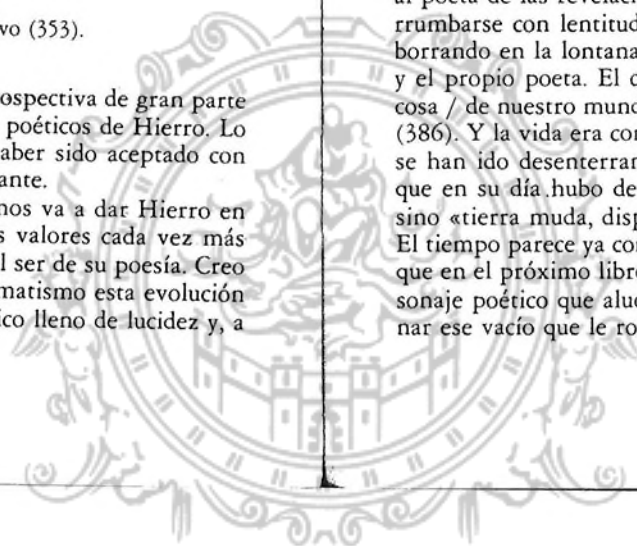
La percepción que de la poesía nos va a dar Hierro en este libro se irá reduciendo a unos valores cada vez más esenciales, cada vez más cercanos al ser de su poesía. Creo haber podido trazar con cierto dramatismo esta evolución hacia un entendimiento de lo poético lleno de lucidez y, a

la vez, de misterio (lo cual, aunque parezca contradictorio, no lo es) que será lo que habrá de predominar en el *Libro de las alucinaciones*. Así, en las reflexiones finales sobre su propia poesía, dentro del mismo poema, Hierro nos va a desvelar el origen verdadero de su obra, el ritmo, un ritmo que «tiene patria» en su corazón, un nombrar escondiendo:

Un rítmico
nombrar secretos de muerte
que a mí me mantienen vivo (354).

Y es que ahí residen las raíces de su canto, en la muerte, aunque ésta sirva para testimoniar que está vivo y que lo que desea es lucha y no serenidad. Aquella serenidad que tanto parecía despreñar el poeta joven, atormentado por su pasado, por su dolor, ahora es la que modula estos poemas de reflexión sobre su poesía y sobre sí mismo. Y nos queda al final una hermosa imagen del hombre solitario que busca el origen de su canto en la muerte, y la esencia del ser humano en sí mismo y en los otros «un solitario buscando en los hombres al hombre, / al hombre en sí mismo, una página / en negro...» (368).

Hay al final de *Cuanto sé de mí* como una desolada visión del ser ante la muerte. No es ya ira, queja o reproche, lo que da nervio al canto, sino pura sabiduría que le viene al poeta de las revelaciones de la muerte. Todo parece derribarse con lentitud y sin estrépito, como si se fueran borrando en la lejanía las cosas, los lugares, la poesía y el propio poeta. El canto no era la música celeste, «era cosa / de nuestro mundo. Era la muerte / en movimiento» (386). Y la vida era como un dialogar con los muertos que se han ido desenterrando a través de la palabra. Aquello que en su día hubo de ser la *tierra sin nosotros* ya no es sino «tierra muda, dispuesta / para cavar mi fosa» (389). El tiempo parece ya como un gran vacío; no es de extrañar que en el próximo libro Hierro opte por construir un personaje poético que alucina, única forma de objetivar y llenar ese vacío que le rodea.



La crítica sobre la poesía de José Hierro se ha venido planteando una lectura de su obra a partir de la doble perspectiva de la poesía como «reportaje» y de la poesía como «alucinación». Estos dos y opuestos puntos de vista, desde los cuales se acercaría el poeta a la realidad, han sido matizados, ampliados, pero siempre quedándose dentro de esta básica distinción. El mismo Hierro ha confesado que esas son las dos direcciones de su quehacer poético¹¹.

Se daría así en su obra una línea de poesía objetiva (José Olivio Jiménez)¹², de testimonio directo (Aurora de Albornoz), relacionada con la colectividad como se relaciona la poesía épica (Pedro J. de la Peña); o sea, el poema como reportaje. Naturalmente este tipo de poesía requiere una claridad expresiva que afectaría al estilo, imponiéndole un lenguaje coloquial, directo, y trasparente para el lector. Los reportajes vendrían a ser elaboraciones artísticas de fragmentos de una realidad vivida o pensada, incluyendo el uso de la información periodística (de ahí la etiqueta o rótulo que el propio poeta le da a esa clase de poemas).

Por otro lado, la dirección de su poesía de «alucinación» seguiría una línea subjetiva (Jiménez), de testimonio velado (Albornoz), de ensimismamiento individualista y lírico (De la Peña). Este tipo de poesía, cuyo producto óptimo sería el *Libro de las alucinaciones*, tendería a ser más oscura en su significado último, y orientada a desvelar los misterios del mundo visible y de la existencia desde laderas más irracionales.

Hasta aquí la crítica se ha mantenido en el parámetro trazado por Hierro para la lectura de su poesía. Pero in-

¹¹ José Hierro, «Prólogo a *Poesías completas*, 1962» en *Cuanto sé de mí*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 16.

¹² Los estudios de los críticos citados aparecen consignados en la «Bibliografía». Cuando se hace una cita textual de alguno de ellos se da la información pertinente.

mediatamente esos mismos críticos han sabido ver también que no todo está tan claro como pretende el poeta, y que en su obra se da un punto de intersección donde el reportaje se disuelve en alucinación, lo objetivo en subjetivo, el testimonio directo en testimonio velado, lo colectivo en lo individual.

A mi entender, tiene lugar en su poesía una fusión continua de una doble visión del mundo. Y ello opera acorde con un reconocimiento de que la estructura básica de la realidad es la *unidad* de un lado misterioso, invisible, y otro más claro y visible. Aplicando esto a los fenómenos psicológicos, se podría decir que la esencial constitución del sujeto es también una combinación de ese lado racional con el irracional, no el uno separado del otro, aunque sí vigilándose mutuamente siempre y con plena conciencia de sus naturales diferencias.

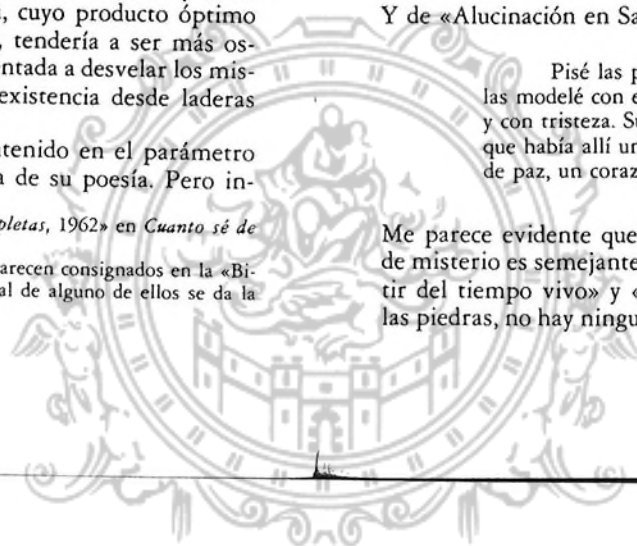
Si tomamos un texto paradigmático de la línea objetiva, el poema «Reportaje», y otro igualmente ejemplar de la línea opuesta, «Alucinación en Salamanca», y contrastamos unas cuantas líneas, veremos que en verdad no hay gran diferencia entre uno y el otro. Del primero:

Desde esta cárcel podría
verse el mar, seguirse el giro
de las gaviotas, pulsar
el latir del tiempo vivo (239).

Y de «Alucinación en Salamanca»:

Pisé las piedras,
las modelé con el sol
y con tristeza. Supe
que había allí un secreto
de paz, un corazón latiendo para mí (406).

Me parece evidente que en ambos fragmentos la porción de misterio es semejante. Y podría decirse que entre «el latir del tiempo vivo» y «un corazón latiendo para mí» en las piedras, no hay ninguna diferencia radical: en ambos ca-



tos, son constataciones del misterio que subyace siempre a la realidad, y que al poeta le es dable captar en una doble pero única mirada.

Creo que el hecho de que la intención final de cada poema quede más o menos oscura (y eso sí ocurre frecuentemente en la parcela más imaginativa de la obra de Hierro) no legitima el que nos sirvamos de una división excluyente entre repotajes y alucinaciones al analizar su poesía. Al cabo, esto siempre nos llevará a acercarnos con un prejuicio a la lectura de su obra, o a enredarnos en sutilezas de nomenclatura que para el caso no ayudan en absoluto a entender esa obra en su unidad y verdad. En última instancia, y en esto sí están todos los críticos de acuerdo, la intencionalidad de la poesía de Hierro es siempre la emoción; que ésta llegue a producirse desde una mayor o menor claridad conceptual, ello dependerá de la cantidad que contenga el poema de «imágenes que expresen conceptos» o de «imágenes que expresen intuiciones»¹³.

Dentro ya de este estado de cosas, donde vemos que una ambigüedad fundamental es lo que predomina en la mejor poesía de Hierro, la identificación de algunos temas que estructuran sus textos ayuda a aproximarnos a un más cabal entendimiento de la misma. El tema del tiempo, desde los seminales trabajos de Marcel Douglass Rogers y José Olivio Jiménez hasta el más reciente de Susan Ann Cavallo (ver bibliografía), se ha considerado uno de sus asuntos estructurales básicos. No sólo Hierro reflexiona sobre el tiempo, sino que elabora unas perspectivas temporales de gran originalidad en sus poemas. En éstos, el tiempo afantasma las acciones del ser humano; y los pequeños actos cotidianos, al igual que los espacios más familiares, adquieren dimensiones heroicas al alejarse en el tiempo. Pero la cronología también puede ser imaginada, moldeada por la poesía de la manera que nos hubiera gustado que fuera (y detrás de ello está la noción del tiempo *apócrifo* en que tan-

¹³ Estos términos, *imágenes-conceptos* e *imágenes-intuiciones*, aparecen en José Hierro, «Prólogo» a Antonio Machado, *Antología poética*, 2.ª ed., Barcelona, Marté, 1973, pág. XIV.

to insistiera Antonio Machado). Entonces, el contenido real del tiempo ya no importa; y el pasado posible o el que fue, el presente imaginado o el que es, y el futuro, pueden mezclarse a través de la imaginación poética: dándose con gran frecuencia en estos poemas el fenómeno que Carlos Bousoño ha descrito y definido como superposición temporal¹⁴. Es el tiempo en acción, ya sea con una base realista o imaginada, ya sea el tiempo que exalta o el que derrumba al ser humano. Y de ese tiempo saca el poeta los elementos esenciales de su arte.

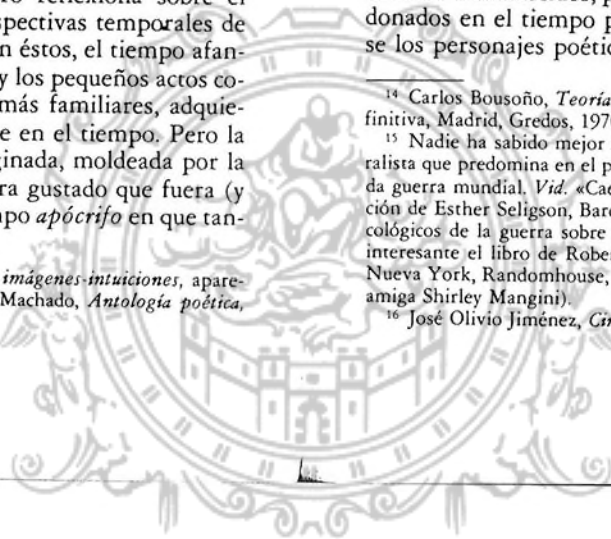
Pero existe en la poesía de Hierro otra temporalidad menos feliz: la alta traición del tiempo. Y es entonces cuando el poeta se siente desposeído de su tiempo, del tiempo que cree merecer o haber merecido. O cuando se detiene el paso de las horas en una cárcel y ya la vida no tiene sentido. Es como si el poeta se hubiera «caído del tiempo» o desprendido de la Historia, como si estuviera muerto en vida¹⁵. Esta sensación de haber sido abandonado por el dios Tiempo, le permite a la voz del poeta metamorfosearse en una voz que habla desde la muerte; de aquí tantos poemas de Hierro escritos a partir de un yo póstumo.

El gran héroe de la poesía de Hierro es el hombre condenado¹⁶. Pero esta condena no tiene carácter religioso sino existencial. Y es que no puede ser de otro modo cuando a la vez se le da al ser humano una conciencia, un tiempo y sin quitarle esa conciencia se le arrebató el tiempo. O condenados o maldecidos, pero en verdad que hemos sido abandonados en el tiempo para nuestro castigo (parecen decirse los personajes poéticos de José Hierro).

¹⁴ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 5ª ed., versión definitiva, Madrid, Gredos, 1970.

¹⁵ Nadie ha sabido mejor que E. M. Cioran captar la angustia temporalista que predomina en el pensamiento europeo de después de la segunda guerra mundial. Vid. «Caer del tiempo» en *Contra la historia*, traducción de Esther Seligson, Barcelona, Tusquets, 1976. Para los efectos psicológicos de la guerra sobre aquellas personas que sobreviven a ésta, es interesante el libro de Robert Jay Lifton, *History and Human Survival*, Nueva York, Randomhouse, 1970. (Debo la referencia de este libro a mi amiga Shirley Mangini).

¹⁶ José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, pág. 179.



El personaje principal en la poesía de Hierro es, ese hombre caído del tiempo, traicionado por la Historia (como tantos españoles y europeos de su época lo fueron). En consecuencia, se ve al tiempo como un gran vacío, una nada siendo, una página negra donde lo escrito ha sido borrado y lo por escribir está condenado de antemano a la opacidad. Frente a esta oquedad del tiempo al poeta no le queda más opción que creer momentáneamente en la lucha o el dolor —los cuales, como hemos visto, son los temas fundamentales de su poesía¹⁷.

Todos los críticos están de acuerdo en señalar que el impulso de lucha es en el verso de Hierro sucedáneo de vida, y por lo tanto, de negación de la muerte. Esta existencia en lucha, en armas contra el tiempo, tiene su correlato en lo que Aurora de Albornoz ha llamado la «tensión dramática», la «abierto lucha de contrarios» de toda su obra¹⁸. Y de igual modo, ante el caos general del tiempo, Hierro se ha impuesto un rigor y un orden obsesivos en la temporalidad poética, es decir, en la métrica. Pocos poetas han llegado como Hierro a una exigencia tan grande para sus composiciones, que se alzan en su perfección como un conjuro: ante el tiempo real e imperfecto, el tiempo abstracto y perfecto de la música.

Si la forma de sentirse vivo es luchar, la de palpar la alegría de esa vida es sufrir. En este punto también coincide la crítica al registrar que es esencial en la poesía de Hierro la intuición de que por el dolor se llega a la alegría. Paralelamente a estas ideas que configuran una existencia alerta, en lucha, nos encontramos con sus conceptos opuestos; así, la serenidad será vista como una forma de la muerte, y la paz de espíritu de igual modo.

Por último, un tema que ha sido señalado especialmente por Aurora de Albornoz, el del amor y sus sucedáneos (erotismo, deseo, melancolía amorosa) adquiere gran relevancia en la poesía del autor. El amor se confunde en ella con

¹⁷ José Olivio Jiménez, *ibid.* págs. 161-168. Resumen en mi párrafo algunas de las ideas expresadas por el crítico sobre este tema.

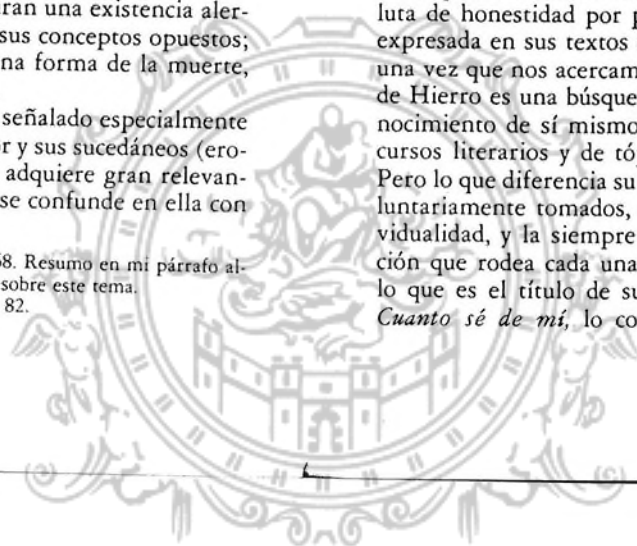
¹⁸ Aurora de Albornoz, *José Hierro*, pág. 82.

la pasión, y esta pasión con la sensación de estar vivo, aunque sólo sea por un instante (viniendo a desembocar así en el mismo y sostenido tema central). Ante la alta traición que le ha hecho el tiempo, cualquier forma de sentir las dentelladas de una temporalidad viva es preferible a la serenidad o la no-vida: entre ellas, la del amor-pasión.

En definitiva, la poesía como conocimiento, pero no un conocimiento abstracto sino empírico, existencial. Conocerse a sí mismo (tiempo propio), y conocer a los otros (tiempo ajeno), dolerse de su propio sufrimiento (tiempo individual) y sentir el sufrimiento ajeno (tiempo comunitario). La poesía de José Hierro es un autorretrato y, a la vez, a través de la imagen propia, es un retrato de su época y de su tierra. La intención de su canto es el mostrarnos un destino alegre, a pesar de que esta alegría se origine en la lucha y el dolor.

Pero también subraya lo absurdo, lo inútil y arbitrario de nuestro destino; entonces, alegría, dolor, lucha y vida son valores intercambiables por desesperanza, inútil dolor, lucha inútil, muerte y olvido (para el canto). Este es el mensaje que, como veremos más adelante, nos entrega su *Libro de las alucinaciones*.

Vuelvo aquí a recordar, como lo he hecho antes respecto a la división entre reportaje y alucinación, la esencial ambigüedad que se da en el corpus poético de José Hierro. Creo que esta relatividad proviene de una voluntad absoluta de honestidad por parte del poeta, que podemos ver expresada en sus textos de una forma quizás inconsciente, una vez que nos acercamos a ellos como conjunto. La obra de Hierro es una búsqueda de la identidad a través del conocimiento de sí mismo. Usa al escribir una serie de recursos literarios y de tópicos ya canónicos para el lector. Pero lo que diferencia su poesía de esos patrones por él voluntariamente tomados, es su intensa y emocionada individualidad, y la siempre personal y precisa circunstanciación que rodea cada una de sus piezas, de sus poemas. Si lo que es el título de su poesía completa hasta la fecha, *Cuanto sé de mí*, lo convertimos en una interrogación,



¿cuánto sé de mí?, la respuesta incompleta es la obra escrita por Hierro hasta la fecha.

Esta pregunta estaría hecha como ante un espejo, el de la poesía, y la respuesta parcial sigue aún formulándose. Pero una vez que tomamos un poema, parecería como si el propio poeta se hubiera metido dentro de ese espejo, y entonces le corresponde a su vez al lector preguntar a la poesía; ¿Cuánto sabes de mí? No es de extrañar que Hierro haya declarado lo siguiente:

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 mismo¹⁹.

* * *

Veamos ahora cuáles son algunos de los modelos literarios en los cuales Hierro vacía su personal visión del mundo y sus modos de dicción. Respecto a este asunto, o sea los recursos técnicos empleados por Hierro en la poesía, los estudios fundamentales de Aurora de Albornoz e Isabel Paraíso de Leal son los que más han ahondado en su clarificación y valoración. Hierro experimenta casi exclusivamente dentro de lo que se entiende por métrica tradicional, pero haciendo aportaciones valiosas en este campo, según lo ha demostrado Aurora de Albornoz.

La intención principal del ritmo poético es sostener la emoción y la atención del lector. Para esto se preocupa Hierro de que los metros sean en principio, adecuados al tema cantado y, cuando se trata de contar más que de cantar, entonces busca metros y combinaciones de recursos poéticos que no distraigan al lector con la música del verso. La insistente búsqueda de la precisión, le hace inclinarse por un tono narrativo cuando lo cree necesario.

¹⁹ José Hierro, *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Universidad Autónoma, 1983, pág. 21.

T.S. Eliot, en un ensayo sobre la música de la poesía, escribía: «Cada revolución en poesía puede ser, y algunas veces puede anunciarse como que lo es, un retorno al habla común.» Y más adelante, en el mismo ensayo, afirma que «la música de la poesía, por lo tanto, tiene que ser una música que está latente en el habla común de su tiempo. Y esto significa también que debe estar latente en el habla común del lugar del poeta»²⁰. Lo que escribía Eliot en 1942 es válido para la poesía de Hierro en general. Nuestro autor ha referido en varias ocasiones que en poesía «es preciso hablar claro» y que prefiere «la palabra cotidiana, cargada de sentido»²¹. De igual opinión es Ezra Pound, el cual apuntaba que el escritor que escribe bien expresa con precisión lo que quiere decir, y «lo dice con completa claridad y sencillez»²².

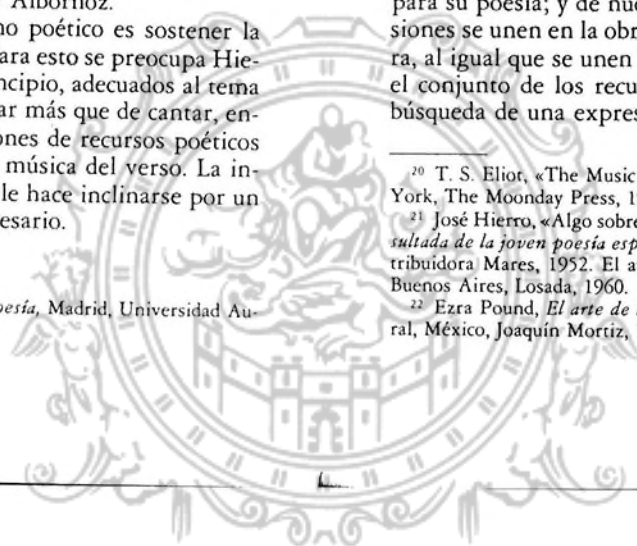
Precisión, claridad, sencillez, habla cotidiana, esas parecen ser las normas del discurso poético de Hierro; como lo fueron de Fray Luis de León, Lope de Vega, Bécquer, Antonio Machado y ciertas parcelas de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. Pero esta búsqueda de la claridad expresiva se potencia con un lenguaje abundante en imágenes que, aunque partan del decir cotidiano, responden al deseo de que el poema también participe del misterio. Entonces sueñan en su voz los ecos de líricos como San Juan de la Cruz, Gerardo Diego, Rafael Alberti.

Claridad y misterio, eso es lo que a la vez busca Hierro para su poesía; y de nuevo nos encontramos que estas tensiones se unen en la obra poética que conocemos hasta ahora, al igual que se unen la musicalidad y el prosaísmo. Pero el conjunto de los recursos va siempre orientado hacia la búsqueda de una expresión adecuada de la emoción.

²⁰ T. S. Eliot, «The Music of poetry» en *On Poetry and Poets*. Nueva York, The Moonday Press, 1961, págs. 23-24. La traducción es mía.

²¹ José Hierro, «Algo sobre poesía, poética y poetas» en *Antología consultada de la joven poesía española*, ed. de Francisco Ribes, Valencia, Distribuidora Mares, 1952. El autor reitera esta idea en *Poesías escogidas*, Buenos Aires, Losada, 1960.

²² Ezra Pound, *El arte de la poesía*, traducción de José Vázquez Amal, México, Joaquín Mortiz, 1970, pág. 78.



Ya he adelantado los nombres de poetas que de algún modo irrumpen en el estilo de la poesía de José Hierro. En general, hay que señalar que en la elaborada sencillez de su poesía se manifiesta una gran conciencia artística (Aurora de Albornoz se ha detenido particularmente en ello) y un gran sentido crítico combinado con un cierto pudor intelectual; lo que le hace a José Hierro alejarse de la pedantería a que es proclive el fácil culturalismo. De ahí que la influencia de su poesía haya sido subestimada, cuando en realidad la presencia de sus modos y tonos en la poesía que vendrá después de él es mayor de lo que se sospechaba.

Si en vez de hablar de influencias nos referimos a simpatías o coincidencias con otros escritores, entonces se puede afirmar que un libro como *Alegría* está muy cercano de la visión del mundo y del decir de Claudio Rodríguez; que muchos poemas de Hierro de orden metafísico, de reflexión sobre la existencia y la muerte, se aproximan netamente a la poesía de Francisco Brines. De igual modo se puede detectar en el primer libro de Pedro Gimferrer, *Arde el mar*, cierta familiaridad con la poesía última de José Hierro (cito algunos títulos de poemas de Gimferrer donde veo esta presencia: «Invocación en Ginebra», «Primera visión de marzo», «Julio de 1965»).

Hierro, a su vez, ha recibido el impacto de autores de la tradición literaria que le es propia y de la ajena. Se han consignado algunos de los más importantes y, además de los antes mencionados, recoge los nombres de Rimbaud, Goethe, Proust, Dostoyevski, los poetas del 27, y ciertas líneas de la lírica modernista latinoamericana²³. A esto habría que añadir las meditaciones poéticas de Lamartine, la visión del mundo de algunas obras de Calderón de la Barca y los dominios de la música y el arte en general.

Estas presencias se resuelven a veces en préstamos literarios, usando libremente, en un nivel conceptual, ideas que

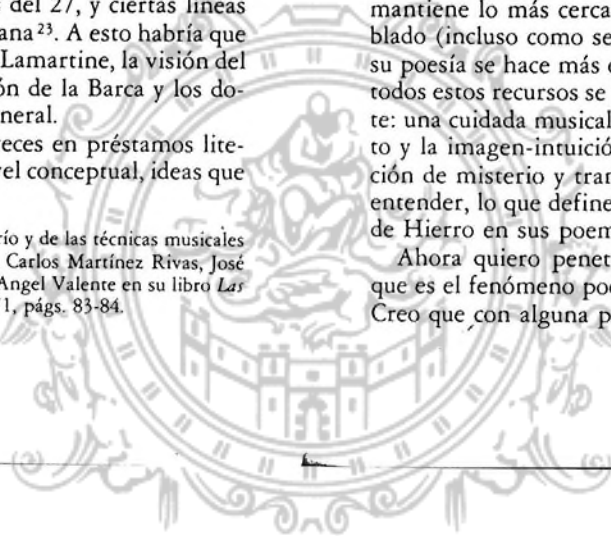
²³ Han tratado la presencia de Rubén Darío y de las técnicas musicales del modernismo en la obra de José Hierro, Carlos Martínez Rivas, José Olivio Jiménez, y más específicamente José Ángel Valente en su libro *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, págs. 83-84.

han contribuido a modular su personal visión del mundo. Los métodos de composición y estructura de la música son muy importantes para entender el conjunto de la obra de Hierro, ya que tanto en la construcción del poema como en la ordenación de los libros, la interrelación de temas y tonos es básicamente una estructura musical. Por último, la idea de unidad que quiere Hierro para toda su obra también se puede relacionar con el principio de unidad que preside la composición general de las grandes obras musicales.

A su vez, en lo que es ya propiamente la estructura del verso, se dan todo tipo de repeticiones (métricas y temáticas) y de reelaboraciones de temas. En suma, lo que podría contemplarse como un modo de intertextualidad que le es propia y que viene a confirmar dos aspectos principales de su obra: la voluntaria limitación de su mundo a algunos temas y obsesiones, y la alta conciencia artística de su voz poética. Al cabo, esto le distinguirá con nitidez de la general pobreza expresiva de muchos poetas de su misma época.

Respecto a la técnica y al uso del lenguaje, también se han podido señalar con lucidez suficiente los recursos literarios y las intenciones últimas del empleo de dichos recursos. En resumen, se podría decir que se da en la poesía de José Hierro una voluntaria retórica de los recursos tradicionales de la poesía en su aspecto métrico, a la vez que se construye una retórica semántica propia (temas, imágenes, conceptos básicos), de igual modo que léxicamente se mantiene lo más cerca posible de un uso del lenguaje hablado (incluso como se ha dicho, en los momentos en que su poesía se hace más opaca y misteriosa). Y, en conjunto, todos estos recursos se pueden reducir a la fórmula siguiente: una cuidada musicalidad que sostiene la imagen-concepto y la imagen-intuición, entrelazadas para crear la sensación de misterio y transmitir una emoción. He aquí, a mi entender, lo que define esencialmente el estilo de la poesía de Hierro en sus poemas más logrados y personales.

Ahora quiero penetrar algo más profundamente en lo que es el fenómeno poético tal y como lo entiende el autor. Creo que con alguna precisión, y con la ayuda de sus críti-



cos más certeros y de sus propias declaraciones, he dejado descrito el resultado del producto poético de José Hierro en sus volúmenes anteriores a *Libro de las alucinaciones*. También me parece que es del consenso general, autor y crítica, que la intención final de su poesía es la expresión de la emoción. O sea, que tenemos definidas la superficie poética de su obra y su intencionalidad última. Pero cómo se origina el texto de José Hierro, o por lo menos, cómo cree él que han nacido los poemas que ha escrito: esto es lo que intentaremos describir ahora.

Cada vez que a José Hierro se le ha pedido que se pronuncie sobre su poesía, se ha referido éste a «la emoción que fue su germen»²⁴. Pero entre el momento en que la emoción es sentida y el instante en que se origina el poema, media un tiempo de maduración (donde quizás las emociones vuelvan a tornársele en sus conocidas obsesiones) después del cual viene el verdadero momento de la «llamada». Es decir, se da un primer momento de emoción poética germinal y un segundo momento de revelación o imposición del poema como tal. El lapso entre un momento y otro puede variar según el capricho del tiempo.

Hierro se ha referido a este segundo momento de la revelación poética en los términos siguientes:

El poeta ha oído una llamada misteriosa. Le invade una sensación sutilísima, intensa, que precisa transmitir. Algo hecho de ritmo y de color le desasosiega: es el tono, el acento, la atmósfera poética; eso que hay en el poema antes de estar escrito; eso que queda resonando en la memoria cuando las palabras se han olvidado²⁵.

No cabe duda de que es ésta una descripción tradicional, muy cercana a la idea romántico-simbolista de la «inspiración» poética. Primero la «llamada», luego una «sensación sutilísima» y después la necesidad de «transmitir» con palabras esta sensación.

²⁴ José Hierro, *Cuanto sé de mí*, pág. 8.

²⁵ José Hierro, «Algo sobre poesía...», pág. 100.

Ese instante de la revelación poética, de la llamada, pertenece, según Hierro, al sujeto «iluminado», después será «el lógico» el que intentará dar un cuerpo de palabras a aquella sensación, a aquella música del origen. Pero para el poeta «todo poema es confuso, ha sido arrancado de la nada de manera sonámbula»²⁶.

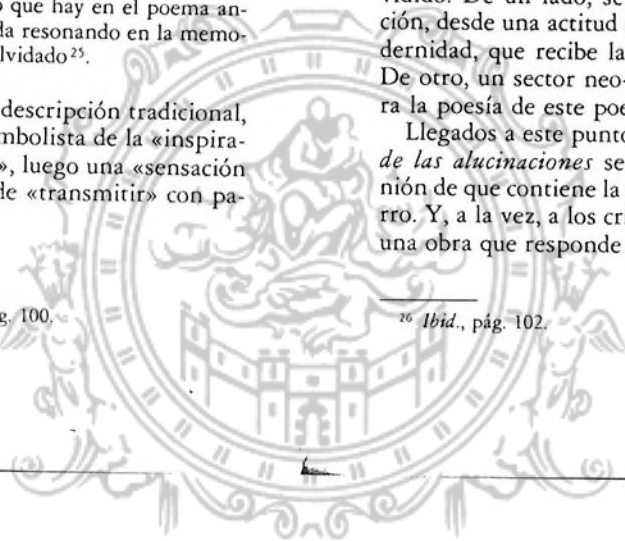
Importa para esta introducción tener muy presentes las declaraciones que Hierro hace de lo que él cree ser la génesis del poema. Porque, como se verá, al intentar describir el concepto de alucinación, nos daremos cuenta de que precisamente el mecanismo del sujeto alucinante es muy similar a lo que Hierro describe, en general, como el poeta en el momento de la «inspiración».

No es necesario hacer más preámbulos antes de penetrar en el estudio del *Libro de las alucinaciones*. Nos encontramos ante un poeta en el cual los fundamentos de su obra son en sus tres niveles —origen del poema, plasmación del mismo y fines del texto poético— de índole tradicional. Pero tradicional como lo entiende la poesía posterior a la modernidad; o sea, con el acarreo de todo lo válido en el arte y la poesía, sin limitarse al rigor de la novedad que habría impuesto la llamada tradición de la ruptura en la lírica moderna.

Si pensamos en la repercusión general que ha tenido la poesía de Hierro entre la crítica y en los lectores, también habría que llegar a la conclusión de que el gusto sigue dividido. De un lado, se da un amplio espectro de aceptación, desde una actitud más tradicional y posterior a la modernidad, que recibe la poesía de Hierro con entusiasmo. De otro, un sector neo-vanguardista que difícilmente tolera la poesía de este poeta.

Llegados a este punto, parecería ser que respecto a *Libro de las alucinaciones* se da, en un común acuerdo, la opinión de que contiene la poesía más importante de José Hierro. Y, a la vez, a los críticos como a los lectores, les parece una obra que responde tanto a un sentido tradicional de la

²⁶ *Ibid.*, pág. 102.



poesía actual como a la tradición de la ruptura, en su dirección crítica, de la lírica moderna. Con ello, aquel espectro de aceptación se hace más amplio y abarcador. Entremos, pues, en las alucinaciones poéticas de José Hierro.

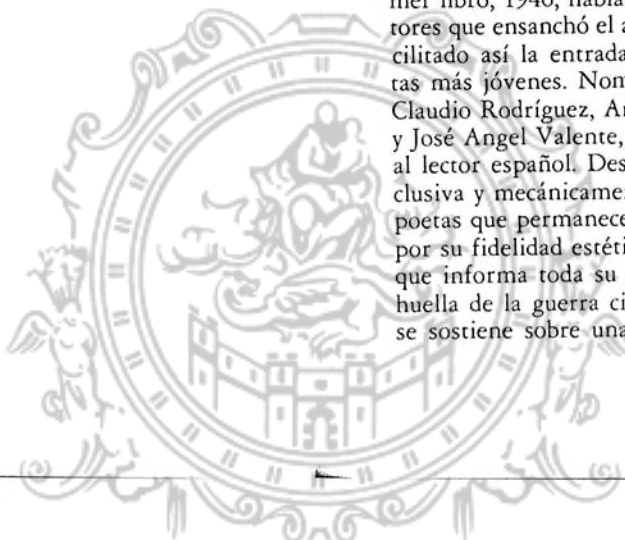
La conciencia alucinante de José Hierro

*si muchas veces en la desazón de la angustia
tratamos de quebrar la oquedad del silencio
con palabras incoherentes, ello prueba la pre-
sencia de la nada.*

M. HEIDEGGER, «Qué es metafísica»

FENOMENOLOGÍA DE LA ALUCINACIÓN

En el año en que *Libro de las alucinaciones* ve la luz (1964) el panorama poético en España ha cambiado netamente de dirección. Después que Hierro publicara su primer libro, 1946, había aparecido un nuevo grupo de escritores que ensanchó el ambiente poético en la península, facilitado así la entrada en el ámbito literario de los poetas más jóvenes. Nombres como los de Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Angel González, Jaime Gil de Biedma y José Angel Valente, le son ya familiares por estos años, al lector español. Desacreditada la poesía de mensaje exclusiva y mecánicamente social, José Hierro es uno de los poetas que permanece más firme por su reconocido rigor, por su fidelidad estética, y por el fuerte nervio emocional que informa toda su poesía. Su obra, aunque llevando la huella de la guerra civil y de la desafortunada posguerra, se sostiene sobre una conciencia estética sin desmayo, la



cual supera el superficial compromiso social, pues aunque éste exista en su poesía, nunca se produce en detrimento del rigor poético.

Pero los lectores de José Hierro esperan algo que se viene anunciando ya desde sus primeros libros: una poesía donde la intuición ocupe un lugar más importante que el concepto. Una poesía donde la voz del lírico sereno que obra armado de un gran conocimiento de su oficio, deje ya paso totalmente al poeta romántico que lleva dentro una imaginación más libre.

La acogida que obtuvo *Libro de las alucinaciones* fue consecuente con estas expectativas, y con el reconocimiento que ya había justamente conseguido su obra anterior. Pero pasarían algunos años antes de que se escribieran ensayos que calaran con la profundidad debida en esta nueva entrega del poeta. No obstante, creo que cierta imprecisión predomina al referirse a lo que puede ser una teoría de la alucinación poética tal y como puede deducirse de los poemas reunidos en este volumen de Hierro.

En general, cuando la crítica se refiere al *Libro* se recurre a términos más vagos que en los estudios de las otras obras del autor. Esto es natural, ya que nos encontramos ante una poesía altamente imaginativa. Por lo tanto, la «sensación de extrañeza» (José Olivio Jiménez) que ya venían provocando algunos poemas de *Alegría* se hace aquí casi un denominador común de todos los textos. El mismo sujeto poético aparece desdoblado en un «otro», que es contemplado en una «situación extraña» (Aurora de Albornoz). Para Emilio E. de Torre se da en estos poemas una más radical alienación del sujeto poético y del mundo, pues parecería que «la alucinación representa una separación del ser y las cosas»²⁷.

Pero, ¿a qué se debe esta ruptura, esta confusa mirada del poeta, esta pérdida del sentido de realidad y de unidad entre el sujeto y el mundo? Se puede deber, según la crítica, al «desencanto de la historia» (J. O. Jiménez y P. J. de

²⁷ Emilio E. de Torre, *José Hierro: Poeta de Testimonio*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, pág. 82.

la Peña). Mas también proviene esta mirada de la constatación impecable de un «vacío personal... lúcidamente aceptado»²⁸.

En efecto, ya veremos cómo ha sido el mismo poeta quien al teorizar desde la poesía, sobre la «alucinación» ha dejado claro que es el vacío el origen de la escritura de estos poemas alucinados. El mundo pierde su significado, se hace pura oscuridad, y la persona a su vez se siente vacía por dentro; por lo tanto, ya no importa que lo que aparentemente es real aparezca afantasmado, irreal, y que lo que son puras ideas, objetos mentales, se proyecten en el ámbito de lo real como verdaderamente existentes. Así, el cuerpo real y la idea del cuerpo se ven como valiendo por sí mismos, y de esta doble valencia aparece el yo como un otro.

Aurora de Albornoz ha sido la que más ha profundizado en esta actitud del desdoblamiento del sujeto poético en el *Libro* y en la obra anterior de Hierro. Se trata, dice la escritora, de «desdoblar la personalidad en dos *yo*, para ponerlos frente a frente»²⁹. En opinión de Aurora de Albornoz, este tipo de desdoblamiento y la proyección de la voz lírica en los objetos animándolos de una vida que se origina en el poeta y que es de orden mágico, son parte del hecho de que en la obra de Hierro se dé «una conciencia, clara, de que "yo puedo ser otro"; que "yo es otro"»³⁰.

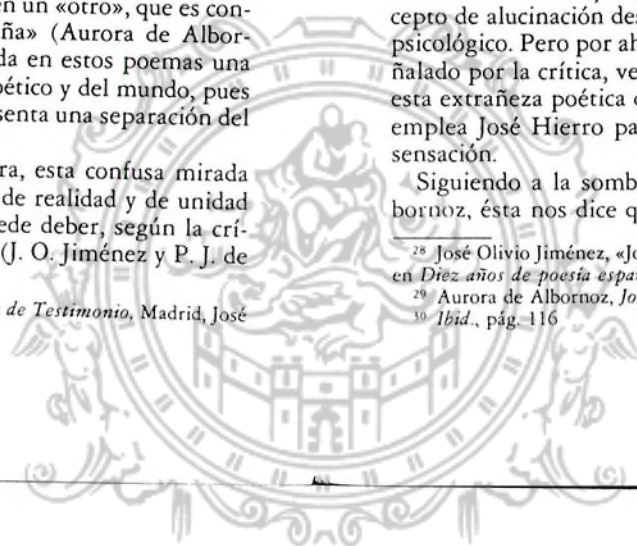
Esta huida de sí mismo, este querer alejar su yo representándose como ajeno, es esencial para entender el concepto de alucinación desde un punto de vista estrictamente psicológico. Pero por ahora, y quedándonos dentro de lo señalado por la crítica, veamos cómo se realiza textualmente esta extrañeza poética del yo, y cuáles son los recursos que emplea José Hierro para lograr que el lector capte dicha sensación.

Siguiendo a la sombra de lo escrito por Aurora de Albornoz, ésta nos dice que uno de los recursos notables del

²⁸ José Olivio Jiménez, «José Hierro en su *Libro de las alucinaciones*», en *Diez años de poesía española*, Madrid, Insula, 1972, pág. 126.

²⁹ Aurora de Albornoz, *José Hierro*, pág. 115.

³⁰ *Ibid.*, pág. 116.



Libro es lo que en retórica se ha dado en llamar «personificación», pero una personificación que se hace a través de la «animación de lo inanimado». También se dan «inserciones» de fragmentos de conversación o de frases sueltas. «Collage» de palabras oídas o palabras escritas, a veces con referencias culturales, otras puramente de la vida cotidiana. Las superposiciones temporales y espaciales, en ocasiones de épocas y lugares muy lejanos, son también recursos básicos de este libro.

En conjunto, se podría decir que frente a la linealidad narrativa que rige el curso del tiempo en el relato poético (con su desenlace final, cargado de sorpresa emotiva y a veces epigramática), parecería que una mayor porosidad poética (en lo temporal como en lo temático) se da en el *Libro*. Y ello resulta en la creación de un ambiente menos enclaustrado, tanto desde el punto de vista métrico como del tratamiento de los temas poéticos. A la vez, la voz poética se libera del psicologismo de un yo único, pues al desdoblarse le será posible mirarse (y al personaje que la imite) a sí misma, desde muchas perspectivas. Y, por último, un mayor bagaje culturalista informa el conjunto de este *Libro*, apuntando, según de Albornoz, hacia direcciones que los poetas más jóvenes habrían de seguir algunos años después.

Veamos ahora cómo se puede definir la alucinación y el fenómeno alucinatorio en la poesía de Hierro. Para José Olivio Jiménez la alucinación es «la percepción de vanas apariencias, algo que no existe, en virtud de una falacia de la imaginación»³¹. Y, en efecto, la alucinación viene a ser esa representación de un objeto interior trasladado al exterior y visto como un objeto real. El mismo crítico, tratando de profundizar en la definición del fenómeno escribe que «la alucinación es, en fin de cuentas, experiencia difusa, evanescente, hecha de sugerencias y vislumbres más que de las nítidas concreciones»³².

³¹ José Olivio Jiménez, *Diez años de poesía española*, pág. 128.

³² *Ibid.*, pág. 140.

En lo apuntado por Jiménez coincide gran parte de la crítica y sería inútil seguir glosándole. Si miramos bien lo que aparece en el párrafo anterior, notaremos que la definición de la alucinación se aproxima en general a lo que fue uno de los puntales de la estética simbolista. Sucede que también José Hierro ha dejado una idea bastante clara de lo que él entiende por alucinación, tanto en su prosa como en su poesía.

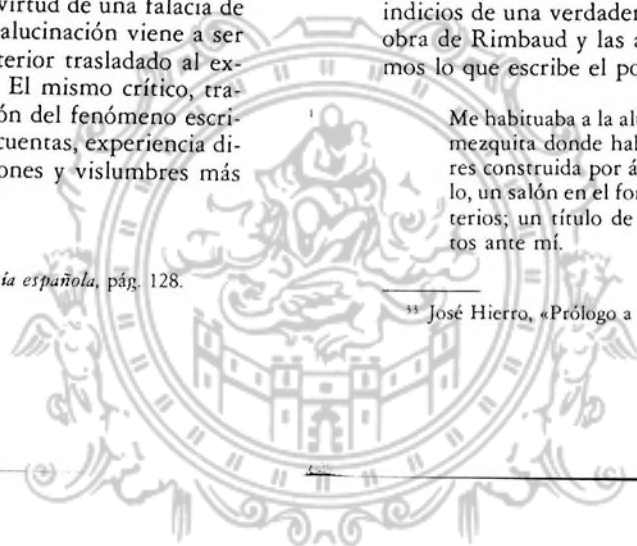
Ya vimos antes que Hierro, al referirse al origen del poema, hablaba, de un momento de «iluminación», instante en el cual una vaga música se le manifestaba al poeta impeliéndole a escribir. Al aludir a su distinción entre reportaje y alucinación dice de la segunda que «todo aparece como envuelto en niebla. 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»³³.

Tanto los críticos como el autor reconocen que el proceso y la maduración de una poesía alucinatoria se inicia desde sus primeras entregas poéticas, y es en *Libro de las alucinaciones* donde culmina.

Aurora de Albornoz ve en la poesía de corte alucinatorio una influencia directa del Gerardo Diego creacionista, y las alucinaciones le parecen como un cierto homenaje al Arthur Rimbaud de *Illuminations*. Yo iría más lejos, y diría que si se observa bien la sección los «Délires» de *Une saison en enfer*, específicamente «Alchimie du verbe» hay más indicios de una verdadera familiaridad, o cercanía, entre la obra de Rimbaud y las alucinaciones de José Hierro. Veamos lo que escribe el poeta francés:

Me habituaba a la alucinación simple: francamente veía una mezquita donde había una fábrica, una escuela de tambores construida por ángeles, calesas por los caminos del cielo, un salón en el fondo de un lago; los monstruos, los misterios; un título de «vaudeville» cómico levantaba espantos ante mí.

³³ José Hierro, «Prólogo a *Poesías completas*», pág. 17.



¡Luego yo explicaba mis sofismas mágicos con la alucinación de las palabras!³⁴

Es precisamente de esta alucinación de las palabras, como una explicación de los sofismas mágicos, de lo que se trata en la alucinación de José Hierro. El poeta español, sin llegar al extremo de decirse que: «Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit», sí acepta su mundo de alucinaciones como una forma de llenar «el instante vacío»:

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 (396-397).

Mirando ahora hacia el hipotético origen del sentido y la técnica de la alucinación en la tradición de la poesía española, se podría decir que dos de los autores que más familiares son a José Hierro posiblemente hayan influido en la formulación de la teoría y práctica de la alucinación. El primero sería el Juan Ramón Jiménez del poema *Espacio*. Desde mucho antes que Octavio Paz lo pusiera de moda, en España, ya Hierro elogiaba este poema con fervor. Por otro lado, está el Antonio Machado de *Recuerdos de sueño, fiebre y duermaveja*³⁵. José Hierro, refiriéndose a este Machado, escribe algo que bien puede servir para definir su propio *Libro de las alucinaciones*:

De nuevo el hombre Antonio Machado vuelca sus experiencias y sus sentimientos, sus alucinaciones en los versos, consigue acentos nuevos, se acerca a una cierta poesía visionaria, aunque no se atreva a emplear el irracionalis-

mo como forma de expresión de ese mundo ilógico, extraño, fantástico que traslada a sus versos³⁶.

Como se notará, están aquí los elementos esenciales que pueden definir el libro de Hierro: poesía de orden visionario, nunca totalmente irracional, para expresar un mundo extraño, fabulado, ilógico, en última instancia también absurdo. Y en este punto nos acercáramos de nuevo a un pensamiento existencial en el origen de esta poesía de Hierro, pues si el mundo puede llegar a ser absurdo, incoherente ¿por qué expresarlo racionalmente?, ¿por qué no crear un personaje que también alucine?

Veamos ahora la teoría de la alucinación tal y como la ha descrito el poeta. El *Libro* se abre sorprendentemente con un título que connota una alta racionalidad: «Teoría y alucinación de Dublin.» Tomo este rótulo como emblemático para entender el *Libro* y la idea de la alucinación: en la base del conjunto de los poemas reunidos se da una gran lucidez, lucidez que alucina, «sueño de la razón», pero no un absoluto alucinar, ni un absoluto soñar. También se puede observar con cierta extrañeza la alusión a una ciudad, Dublin, que sin ser del todo exótica para el lector europeo, sorprende en un poeta tan pegado a su tierra como es el Hierro de sus libros anteriores. Cordura, pues («teoría»), extrañeza psicológica («alucinación») y espacial («Dublin»).

Es cierto que se ha dicho siempre que hay que desconfiar de la exégesis de los poetas sobre su propia obra. A su vez, José Hierro ha escrito que:

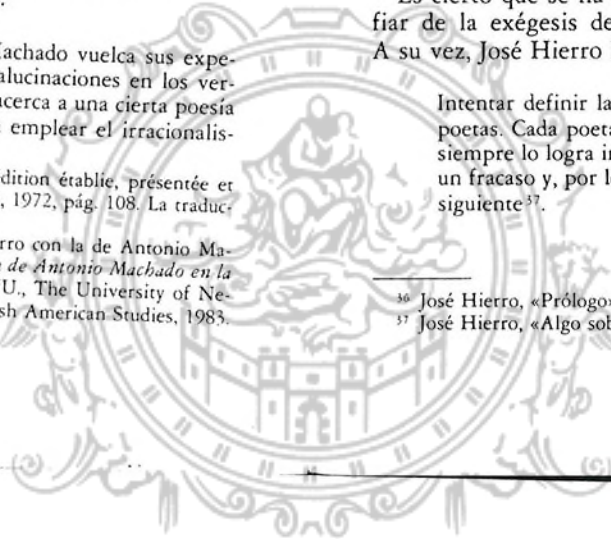
Intentar definir la Poesía es propio de locos, es decir: de poetas. Cada poeta lo intenta por medio de sus poemas y siempre lo logra imperfectamente. Cada poema constituye un fracaso y, por lo mismo, es un estímulo para escribir el siguiente³⁷.

³⁴ Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1972, pág. 108. La traducción es mía.

³⁵ Para la relación de la obra de José Hierro con la de Antonio Machado véase José Olivio Jiménez, *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Lincoln, EE.UU., The University of Nebraska-Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983.

³⁶ José Hierro, «Prólogo» a *Antonio Machado...*, pág. XXI.

³⁷ José Hierro, «Algo sobre poesía, poética y poetas», pág. 99.



Si el ser humano es como un Sísifo que perpetúa la celebración de la vida, su continuo fracaso y volver a empezar, subiendo la piedra al monte que ha de bajar de nuevo, el poeta, para Hierro, es también de la estirpe de Sísifo; y su poesía sería el reflejo de una inútil tarea (la de intentar definir la poesía) y el poema un testimonio de su fracaso. Pero a la vez, el poeta no puede, como el hombre, escapar a su destino, pues «la esclavitud es Sísifo» (111), escribe Hierro.

Este fracaso poético que fomenta la repetición del acto de escribir, es un correlato del dolor lúcidamente asumido como una forma de alcanzar la alegría, que, ya se vió, es la vena de su permanente visión del mundo. También, y esto lo escribía Hierro diez años antes de iniciar su *Libro*, el propio poeta siente que su obra ha fracasado.

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 evitar³⁸.

Si tomamos esto al pie de la letra y lo confrontamos con el título del poema que queremos comentar, se notará que la transformación lenta de la poesía de José Hierro, lo ha llevado a una maduración que bien podría parecer casi una rebelión contra sí mismo como hombre y como poeta. Precisamente en el poema «Teoría y alucinación de Dublin» nada hay ya de aldeano, documental, ni significa una limitación. Por el contrario, se trata de una gran apertura, signo general bajo el cual se inscribe *Libro de las alucinaciones* dentro del panorama de la poesía española de los años sesenta.

En la primera parte de «Teoría y alucinación de Dublin» nos encontramos con que el fenómeno poético se define como «palabras vivas» y como una «acción de espectros». Más adelante se da una concreción plástica de estos conceptos abstractos y la poesía aparece «como el viento» o «fuego» o «mar», todo lo cual da «aparición de vida / a

³⁸ *Ibid.*, pág. 106.

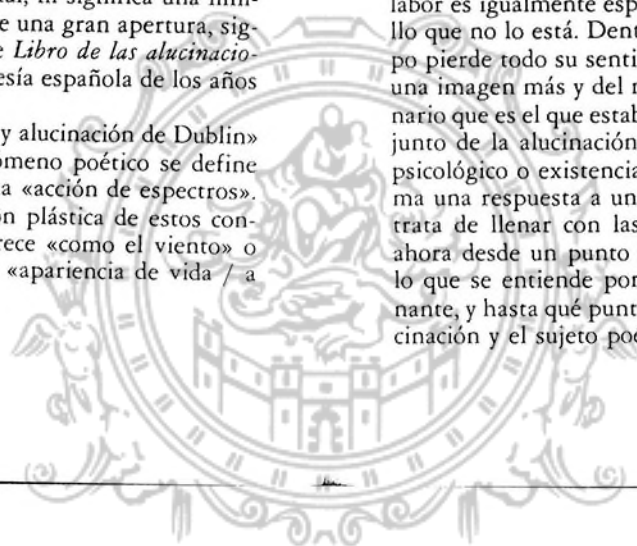
lo inmóvil». Y aquí reside la función del poeta que es como un espectro a quien sólo le es posible realizar una «acción de espectros», impelido a escribir frente al «instante vacío».

Esta fantasmagoría del poeta y de la poesía, Hierro la contrasta con el hombre que está «hinchado de acción» real y con «el caballo», «la gaviota» y aun el mismo «hombre» que no necesitan ni «viento» ni «mar» ni «fuego» para estar vivos. Lo que por ahora importa para intentar definir la alucinación, es retener su acercamiento a la idea de la poesía y del poeta como algo afantasmado y sin concreción.

La segunda parte del poema que estoy comentando lleva por título «Alucinación» y desde un principio nos encontramos que «imaginar y recordar» vienen a ser para el poeta-espectro la misma cosa. Y ello es lógico si nos atenemos a la identidad que le confiere Hierro al poeta y a la poesía en su «Teoría»: «acción de espectros». El poeta viene a ser ese muerto que sueña el tiempo o lo imagina «es un espectro / que persigue a otro espectro del pasado» (95).

La tendencia a presentar el mundo propio desde un «yo muerto» (señalada por Aurora de Albornoz) se convierte, dentro del *Libro*, en una de las perspectivas principales desde la que se ve las cosas. Y así se puede representar al personaje poemático como a un ahogado, o un enterrado que ve a sus hijos traerle flores de plástico.

Viene a ser, pues, una alucinación poética, la formulación imaginaria de ese ser fantasmal que es el poeta, cuya labor es igualmente espectral, pues hace parecer vivo aquello que no lo está. Dentro de este estado de cosas, el tiempo pierde todo su sentido, y pasado, presente o futuro son una imagen más y del mismo valor, en este mundo imaginario que es el que establece la alucinación. Referido el conjunto de la alucinación, como el de la poesía, a un plano psicológico o existencial, vendría a ser la alucinación-poema una respuesta a un vacío que al hacerse intolerable se trata de llenar con las fantasmagorías poéticas. Veamos ahora desde un punto de vista algo más científico qué es lo que se entiende por una alucinación y un sujeto alucinante, y hasta qué punto esto se puede comparar con la alucinación y el sujeto poético.



El sujeto que alucina, el «alucinante» en el proceso alucinatorio, pierde la capacidad de distinguir entre lo que es un objeto interno y una realidad externa. Y cuando a esos objetos internos les da paso al mundo exterior, los acepta como reales hasta el punto de que el sujeto puede llegar a la pérdida total del sentido de la realidad³⁹. Este proceso de alucinar lo podemos observar en el análisis del «texto alucinatorio», o sea, en nuestro caso, del poema.

Lo que estoy tratando de describir ahora es el sujeto poético que se puede inferir de una lectura del *Libro*. Detrás de ese sujeto, claro está, se sitúa el poeta, José Hierro; pero no pretendo sugerir que José Hierro haya sufrido las alucinaciones que serían la base de estos textos, sino que ha reconstruido con sus poemas la situación de un sujeto poético en estado de alucinar, creando así una máscara poética que representa a ese sujeto que alucina⁴⁰. El único momento en que el autor mismo haya podido coincidir como sujeto poético y como máscara, sería el instante de la revelación del poema del modo en que Hierro la ha descrito. Pero ni la duración de esos instantes poéticos ni la certidumbre de que haya tenido lugar, se puede deducir de los

³⁹ Carlos Castilla del Pino, *Teoría de la alucinación. Una investigación de teoría psico(pato)lógica*, Madrid, Alianza, 1984. Este libro me ha sido fundamental para la definición del fenómeno alucinatorio. Algunos de los términos que uso provienen de Castilla del Pino, pero evito la nomenclatura científica que haría difícil el entendimiento de este texto para los no especializados. La definición técnica que da Castilla del Pino, y que yo he glosado en mi trabajo de una forma más pedestre, es la siguiente: «ALUCINACION: Proceso mediante el cual tiene lugar la acción de alucinar. El proceso se caracteriza por la pérdida de la capacidad diacrítica [capacidad que el sujeto posee para distinguir, de un objeto denotado, si es un objeto externo o interno] en el momento denotativo de los objetos internos, convirtiéndolos a éstos en externos y siendo parasitado ulteriormente por ellos: en esto consiste el proceso alucinatorio.», pág. 16.

⁴⁰ Me parece ejemplar para este tema de la «máscara poética» el libro de Antonio Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid, Gredos, 1982. También es de gran interés para el tema el libro de Franco Ferrucci, *The Poetics of Disguise. The Autobiography of the Work in Homer, Dante, and Shakespeare*, translated by Ann Dunnigan, Ithaca and London Cornell University Press, 1980.

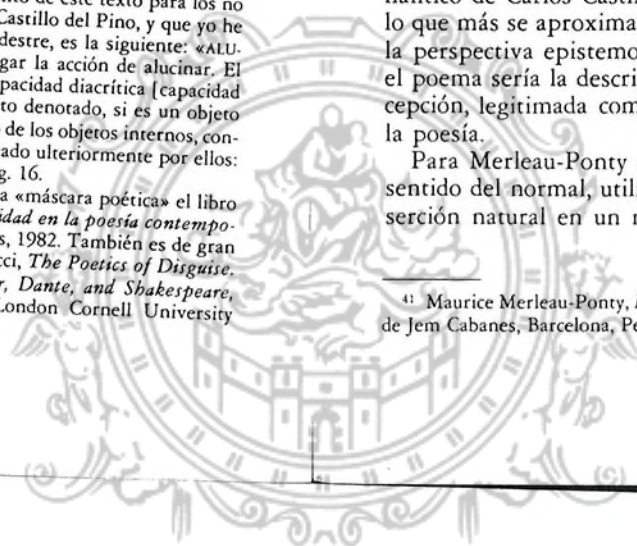
textos a que nos enfrentamos. O sea, que nos encontraríamos con un proceso que se desenvuelve en el poeta y que se ordenaría como sigue: 1) intuición poética que se puede confundir con una alucinación real; 2) reproducción en la imaginación de esa intuición a través de un personaje simbólico en estado de alucinación; 3) conceptualización poética por medio del texto alucinatorio o poema. En este texto alucinatorio que es el poema quedan reminiscencias de las vivencias del autor, el instante de la intuición poética, y a veces el proceso mismo de escribir el poema se hace presente en alusiones específicas y reflexiones directas sobre la poesía.

Maurice Merleau-Ponty prefiere describir la alucinación desde un punto de vista ontológico y, frente a la alucinación vista como puro fenómeno intelectual, establece que «aun cuando la alucinación no sea una percepción, se da una impostura alucinatoria» y esta «vale como una realidad»⁴¹.

Si a la explicación psicoanalítica de Castilla del Pino le sumamos la dimensión epistemológica de Merleau-Ponty, estaremos más cerca de lo que podía ser una teoría de la alucinación poética. Porque en efecto, la alucinación poética en José Hierro es el producto de una doble tensión: una de orden existencial y otra dotada de proyección metafísica —que está frecuentemente ligada a una reflexión sobre el fenómeno poético. Desde el punto de vista lógico-psicoanalítico de Carlos Castilla del Pino, el instante poético es lo que más se aproxima a la alucinación pura. En cuanto a la perspectiva epistemológica de Maurice Merleau-Ponty, el poema sería la descripción de una impostura de la percepción, legitimada como una percepción real a través de la poesía.

Para Merleau-Ponty «el alucinado no ve, no oye en el sentido del normal, utiliza sus campos sensoriales y su inserción natural en un mundo para fabricarse con los es-

⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, traducción de Jem Cabanes, Barcelona, Península, 1975, págs. 354-355.



combros del mismo un medio ficticio, conforme a la intención total de su ser»⁴². Y es precisamente esa angustia de saberse insatisfecho, incompleto, la que se puede detectar en el *Libro*. Por lo tanto, el sujeto poético tiende a aparecer como idealizando lo visto o lo deseado. Y para eso tiende que perder su sentido de la realidad, la cual le presenta un mundo empírico que ya no le atrae, que lo siente como vacío, y que reemplazará por sus fantasmagorías, por sus alucinaciones. Y «tener alucinaciones, y en general imaginar, es sacar partido de (la) tolerancia del mundo antepredicativo y de nuestra proximidad vertiginosa con todo el ser en la experiencia sincrética... (es) el poder de volver a la indistinción primitiva de lo verdadero y lo falso»⁴³. Es, en suma, el retorno a una inocencia originaria perdida en el diario comercio con lo empírico y en el empeño unilateral de un conocimiento exclusivamente racional.

Nos encontramos ante un problema esencialmente metafísico, en opinión de Ponty, según el cual, las intolerables circunstancias que nos rodean nos impulsan a este viaje de retorno a un mundo armónico, donde el ser y las cosas se integran en una sola intención. En el caso de José Hierro, el retorno que se intenta con el *Libro* es hacia un momento de plenitud en el pasado, ya fuera esta plenitud real o imaginada, un momento perdido, un punto en el tiempo donde pasión, amor y armonía con el mundo pudieron coincidir. Y cuando ese instante precioso parece inasible se va aún más hacia atrás, buscando las situaciones felices de la vida, hasta llegar a la infancia.

Castilla del Pino nos habla también de que la función de la alucinación es la de «obtener la homogeneidad del *self* [imagen que se posee de alguien, la que le confiere su identidad, es decir, su diferenciación], dada la imposibilidad del S [sujeto] de aceptar su heterogeneidad»⁴⁴. Así, el sujeto alucinado se transforma en «otro»; y vendría de este modo

⁴² *Ibid.*, pág. 354.

⁴³ *Ibid.*, págs. 356-357.

⁴⁴ Carlos Castilla del Pino, *Teoría de la alucinación*, pág. 181.

a expulsar de sí, a través de la alucinación, a aquel sujeto indeseable que era inaceptable para la mismidad.

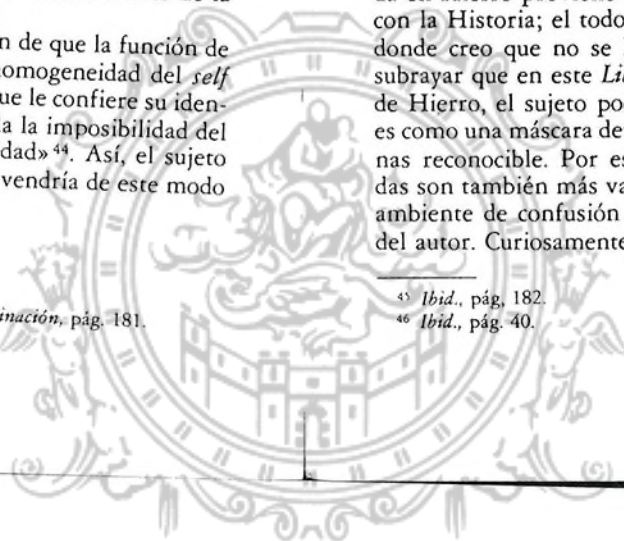
El poeta, en efecto, suele objetivar en la poesía sus obsesiones, —y se saca así lo que José Hierro, siguiendo a Goethe, quiere llamar su «demonio». También en el sujeto que alucina se advierte «una conciencia dolorosa y sufriente, un sufrimiento crónico precursor de la escisión aliviadora que culminará con la Al [alucinación]»⁴⁵. Y esto, según Castilla del Pino, proviene de llevar una vida doble. Qué duda cabe que el sujeto poético, tal y como lo describe Hierro en sus poemas, está casi siempre desdoblado, pues no solamente ve dos espacios totalmente ajenos el uno al otro (Dublín/Madrid), sino que también se le sitúa hablándonos desde la muerte y como viendo a los vivos a su vez.

De haber existido, en el origen de algunos poemas del *Libro*, unas circunstancias reales que provocaran en el poeta una breve alucinación, o una intuición poética semejante a la alucinación, tal proceso vendría a tener coherencia con un cierto retrato del poeta que podemos deducir de sus intenciones al escribir poesía: la intención de documentar su emoción y su pasión. Pues «la transformación de la idea en imaginación de los sentidos que es la alucinación, deviene así por una emoción poderosa o una pasión violenta»⁴⁶.

Como se vio, por un lado, la crítica se ha ocupado básicamente de describir la respuesta del lector al *Libro*, y por otro se ha señalado que el origen de una escritura alucinada en Hierro proviene de su desencanto consigo mismo y con la Historia; el todo cifrado en un vacío general. Pero donde creo que no se ha puesto suficiente énfasis es en subrayar que en este *Libro*, más que en ninguna otra obra de Hierro, el sujeto poético de gran parte de los poemas es como una máscara detrás de la cual se oculta el autor apenas reconocible. Por esta razón, las emociones transmitidas son también más vagas, pues lo que se comunica es un ambiente de confusión mental y un retrato emborronado del autor. Curiosamente, se encuentran en el mismo *Libro*

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 182.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 40.



los poemas más directamente autobiográficos del autor. Enmascaramiento, pues, de las emociones y, a su vez, intento de presentar con más honestidad que nunca el rostro desnudo de su vida personal, civil y familiar.

Alucinar es una forma de escindir la mismidad, el sujeto en su doble como otro; y en efecto, es así como nos presenta Hierro el personaje poético en su *Libro*. La alucinación sería de este modo una forma de objetivar la angustia existencial, de sentir la esencial heterogeneidad del ser, que añora una homogeneidad perdida a través del conocimiento y de su experiencia como ser vivo. Para afirmar esto, aunque lo podamos deducir de una lectura de la poesía completa de José Hierro, no tenemos los suficientes elementos en el *Libro*. Sólo considerando este volumen como suma y recapitulación de sus obras anteriores —así lo hace Aurora de Albornoz—, o sea como el nivel reflexivo de su labor poética y existencial, podríamos llegar a la conclusión de que en efecto es este *Libro* una radiografía espiritual de José Hierro, y que lo expresado por el sujeto poético y lo sentido por el poeta son una sola cosa.

En el *Libro* es donde José Hierro se oculta con mayor artificio poético y, por lo tanto, con más alta imaginación y voluntad creadora. Esta expresión voluntaria de la propia identidad del autor vendría a ser irónicamente la que libertara su total capacidad de creación rigurosamente poética. Tanto los límites métricos como el deseo de claridad, la voluntaria narratividad anecdótica como los finales epigramáticos cargados casi didácticamente de una sola emoción, disminuyen considerablemente en el *Libro*, en comparación con la obra anterior del autor.

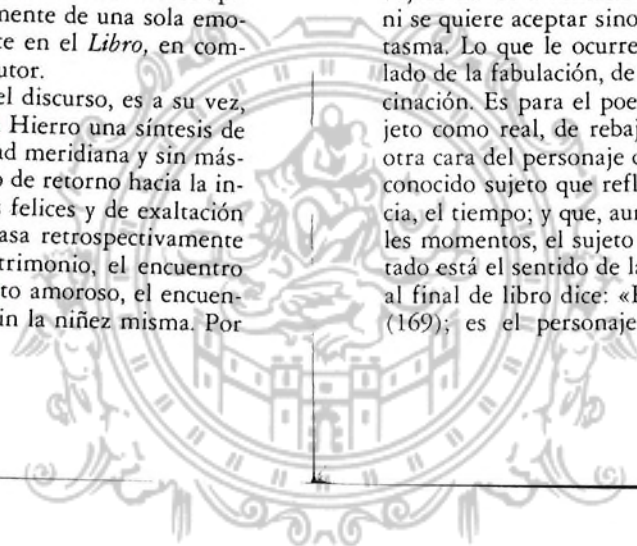
Por esa borrosidad anecdótica del discurso, es a su vez, también en el *Libro* donde practica Hierro una síntesis de su autobiografía interior con claridad meridiana y sin máscaras. Se da en esta obra un proceso de retorno hacia la infancia en búsqueda de los instantes felices y de exaltación de la vida. Este viaje de retorno pasa retrospectivamente por la llegada de los hijos, el matrimonio, el encuentro amoroso, la pasión y el conocimiento amoroso, el encuentro alegre con la naturaleza y por fin la niñez misma. Por

otro lado, se acelera el tiempo hacia el futuro, la muerte y más allá de ella. En ese «después de la muerte» es donde parecería encontrarse ahora la serenidad, el reconocimiento del verdadero sentido de la existencia, de la belleza y del mundo.

El *Libro* ha de verse así, como un repaso del pasado en aquellos momentos de exaltación que imponen las revelaciones últimas de la muerte; y también como la constatación de un malestar, de un desencanto, del presente. Y ese malestar parece el producto de una expulsión, voluntaria o no, de la pasión y la intensidad del poeta que ha querido siempre relacionarse con la vida y con el mundo. Todo esto es lo que gracias a la síntesis que permiten las imágenes de los poemas-alucinaciones se recoge en el *Libro de las alucinaciones*.

CRÓNICA OSCURA DE LA EXALTACIÓN, EL FRACASO Y LA MUERTE

El *Libro de las alucinaciones* es, en su conjunto, la «crónica oscura» de una intensa pasión vital objetivada por José Hierro en un personaje poético central que ha perdido el sentido de la realidad y quien, a la vez, se ve impulsado a replantearse todos los valores que sustentan el mundo que le rodea. La cara del sujeto que se describe como alucinado, objeto de las alucinaciones, el es «otro» que no se puede ni se quiere aceptar sino como un ente imaginario, un fantasma. Lo que le ocurre a este héroe poético se sitúa del lado de la fabulación, de la inexistencia que permite la alucinación. Es para el poeta una forma de descartar este sujeto como real, de rebajarlo al rango de un fantasma. La otra cara del personaje del *Libro* nos es más familiar, es el conocido sujeto que reflexiona sobre la poesía, la existencia, el tiempo; y que, aunque alucine, no es él jamás, en tales momentos, el sujeto alucinado, no es el otro. A su costado está el sentido de la realidad: este es el personaje que al final de libro dice: «Perdóname. No volverá a ocurrir» (169); es el personaje «ya sin demonio ni alucinacio-



nes» (171). Este es el personaje que saborea solamente «la sal que dejaron las olas / de los días al derrumbarse» (133). Es el nostálgico que conserva una imagen de «lo que tú fuiste un día, / lo que eres para siempre en un punto del tiempo y del espacio, / en el que escarbo inútilmente / con el afán de un perro hambriento» (130).

El primer personaje mira hacia el Dublin imaginario —quizás el correlato objetivo de un deseo—, el segundo hacia el del Madrid real (de «Teoría y alucinación de Dublin»). Madrid es la «teoría», la razón, el que recuerda, Dublin es la imaginación, el recuerdo vivido y ocultado, la pasión, lo inaceptable en el presente. Pero el personaje que teoriza y el que vivió la vida plenamente o creyó vivirla, son al cabo un solo personaje, que se formula en una comunidad de dos tiempos y espacios diferentes gracias a la capacidad de síntesis de la poesía. El primero es el que nos habla desde la claridad meridiana de la razón; el segundo es el que nos cuenta una «crónica oscura» porque escribió «confuso, / aludiendo, para que nadie / desentrañe el secreto» (355). Y esto ya lo decía Hierro en un libro anterior.

Estos dos personajes que parecen ser sólo uno componen la identidad escindida del *Libro* y son en su conjunto el haz y el envés de la máscara del poeta; pero una máscara llena de autenticidad, pues es el medio que se da el poeta José Hierro de conocer y de que nosotros nos conozcamos mejor. Recorramos ahora, de la mano de estos dos héroes poéticos, sus mundos diferentes; y al final podremos recomponer con más exactitud la identidad de esta máscara doble que nos ayuda a conocer el mundo, y a nosotros mismos. Y quizás también llegue a reconocer (como pensaba Gastón Bachelard) que la máscara absoluta es la máscara de la Muerte.

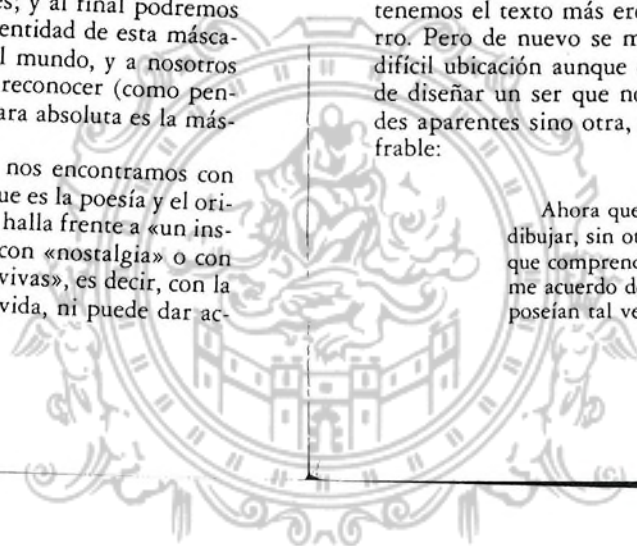
Desde el principio de este *Libro*, nos encontramos con un personaje que intenta definir lo que es la poesía y el origen de la escritura. Este personaje se halla frente a «un instante vacío», el cual puede llenarse con «nostalgia» o con «vino», pero también con «palabras vivas», es decir, con la poesía. Pero la poesía no es acción, vida, ni puede dar ac-

ción a su lector. La poesía es «acción de espectros», «aparición de vida», por lo tanto, máscara, impostura, fantasmagoría. Es en este sentido en el que la poesía es máscara: en el que repite los rasgos humanos con su caligrafía, pero ofreciéndonos al cabo sólo una imagen, un fantasma, un disfraz. A su vez, hay una intencionalidad muy obvia e ingenua detrás de la construcción de toda máscara: la de la ocultación. Porque la máscara oculta los rasgos individuales del poeta, como el poema escrito los del habla común que utiliza, pero también revela los deseos del poeta (la fijación de unos rasgos) a través de esa máscara.

Algo más intrigante y misterioso hay siempre en una máscara poética: los huecos por los cuales la visión atraviesa, por donde los ojos del individuo ven. Por mucho que se quieran cubrir, esos ojos siempre estarán allí, traicionando a la máscara, revelándonos la identidad de la persona que detrás de ella se oculta. La poesía del *Libro* es esa máscara, pero por los huecos se ven aún vivos los ojos del poeta, su mirada al mundo: Máscara, rostro oculto, y mirada viva, he aquí los tres niveles del poema.

Una tradición ya en la poesía de siempre es el enmascaramiento, o la objetivación de lo propio a través de personajes que culturalmente tienen cierto prestigio; veamos como usa este recurso Hierro. En «Retrato de un concierto» el lector descubre rápidamente que no estamos aquí ante una objetiva descripción de un acontecimiento en la vida de J. S. Bach. En el fragmento IV de este poema tenemos el texto más erótico que jamás haya escrito Hierro. Pero de nuevo se muestra la máscara de un «tú» de difícil ubicación aunque de clara índole amorosa. Se trata de diseñar un ser que no es ninguna de las dos identidades aparentes sino otra, más oculta, enigmática e indescifrable:

Ahora que escribo, pretendiendo
dibujar, sin otro afán
que comprender y comprenderte,
me acuerdo de tus ojos. Ellos
poseían tal vez la clave.



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 (122).

El personaje aquí es una mujer cuyo nombre, Solveig, a pesar de sus connotaciones literarias y musicales (es un personaje de la obra teatral de Ibsen, *Peer Gynt*, a la cual después puso música E. H. Grieg), es usado en el poema como característico de un nombre nórdico típico, y que para el poeta viene a simbolizar la frialdad y distanciamiento del personaje que describe y que debió existir en realidad.

Pero vamos a seguir ahora el curso doble de la búsqueda de una identidad, tanto como afirmación o negación, que contiene el *Libro*. En un poema como «Historia para muchachos» está retratada toda la vida del poeta, y también la opinión de que su verso no podrá reflejar jamás la emoción de los actos de que se compuso su existencia. La «alta» tensión emocional de la confesión y recuento de una vida se ve interrumpida con una leve ironía: «*nel mezzo del camin di nostra vita* / (hago la cita para que digáis / que en esta historia existe, por lo menos, / un verso bueno: justo el que no es mío)» (165). También una ruptura irónica de estructura; cuando parece estar hablando desenfadadamente escribe «...Bueno para cortar» (forma coloquial de expresar que se cese la conversación), y luego nos sorprende lo que sigue: «con un hacha» (161). De igual modo cuando leemos «Un sueño de oro entre las dos sirenas» (que parecería una frase llena de un falso esteticismo), tal esguince preciosista, se ve contrastado por un prosaísmo lleno de cotidianidad: «que interrumpían el trabajo» (162). Es un intento de quitarle dramatismo a una narración emocionante de su vida: y aquí estamos frente a una máscara de falsa ironía. En verdad, con sólo reproducir el final del poema, puede uno darse cuenta de la emoción profunda que acarrea el repaso que de su existencia hace el poeta.

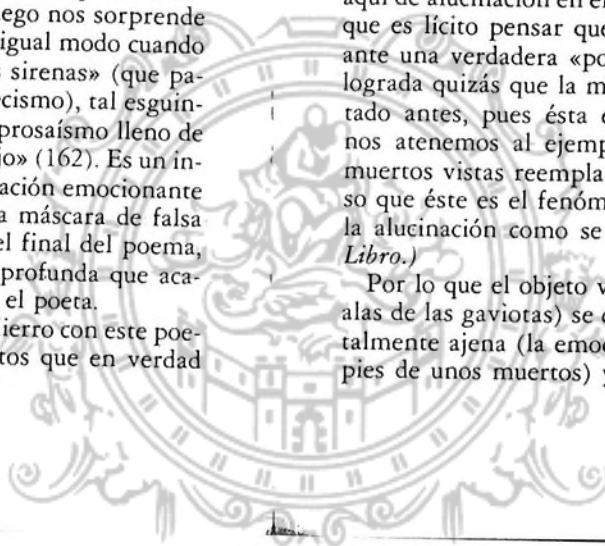
Se podría contar toda la vida de José Hierro con este poema y verificar punto por punto los datos que en verdad

son los que sustentan el texto. Pero hay otro nivel quizás más importante para desentrañar el origen de las alucinaciones: el nivel de la transformación emocional que tiene lugar después de haber padecido y visto un acontecimiento, en este caso, la guerra. Cuando ya sufrida la cárcel, y después de ver «un hombre muerto, / y otro hombre... Muertos calzados / con alpargatas nuevas, su sudario» (163), se vuelve al mar; y este hombre ya está cambiado, y trastorna su visión de la realidad. Lo que siente junto al mar es lo siguiente:

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*... (164).

He aquí la gran transformación que ha sufrido el corazón del poeta; lo que vio (las alpargatas en los pies de los muertos) se han convertido en alas de gaviotas. O más bien, ya no se pueden ver las alas de las gaviotas como algo hermoso y nada más, sino que lo que viene a la mente del poeta y del lector, son las alpargatas de los muertos. O sea, el poeta ilusiona, pues sobrepone a un objeto exterior —las alas de las gaviotas— un objeto interior que le obsesiona: las alpargatas de los muertos. Y aunque no podemos hablar aquí de alucinación en el sentido estricto de la palabra, creo que es lícito pensar que nos encontramos en este poema ante una verdadera «poética» de las alucinaciones; y más lograda quizás que la misma «Teoría» que hemos comentado antes, pues ésta es ahora una teoría en acción. Si nos atenemos al ejemplo anterior, las alpargatas de los muertos vistas reemplazan las alas de las gaviotas. (Pienso que éste es el fenómeno básico que sostiene la idea de la alucinación como se puede deducir de una lectura del *Libro*.)

Por lo que el objeto visto sin dejar de ser lo que es (las alas de las gaviotas) se carga de una emoción que le es totalmente ajena (la emoción de ver unas alpargatas en los pies de unos muertos) y que forma parte del mundo pri-



vado del escritor (su experiencia de la guerra cuando era joven). No es que el poeta quiera construir un ser absurdo, una gaviota con alpargatas como alas, sino que las alas de las gaviotas transformadas en alpargatas despiertan en la mente del poeta la emoción de los cadáveres vistos en la guerra⁴⁷.

Imponer a un objeto presente la huella emocional dejada por algo ocurrido en el pasado (recordar) e imaginar una emoción (un recuerdo) no vivida y aplicársela a ese mismo objeto, es intercambiable en la «alucinación» —es decir, en la poesía según la entiende Hierro (y particularmente en el *Libro*). Vivir en Madrid y acordarse de los árboles de un Dublín no vivido, tienen el mismo rango de verdad en la alucinación, porque lo que se busca es la emoción de esa vivencia, no su realización; por esto lo que importa es que «me acuerdo de los árboles de Dublín... / Alguien lo vive y los recuerdo yo» (94). O que en «Alucinación en Salamanca» se recuerde una Italia desconocida. También se puede evocar un mar posiblemente visto pero ahora fantasmal, pues se le recuerda desde debajo del mar: «Aún recordamos; es lo malo. Este mar, por ejemplo, / pero visto desde la playa» (111). Téngase en cuenta que para Hierro, el recuerdo, al estar ligado a las emociones, es más doloroso y destructor; y la memoria parecería cumplir la función de conservar algo, especialmente las sensaciones, para desde éstas volver a revivir, a recordar, las emociones. Para esto Hierro, a la «manera» de Marcel Proust —autor que le es muy familiar—, recupera el pasado a través de la palabra evocadora⁴⁸.

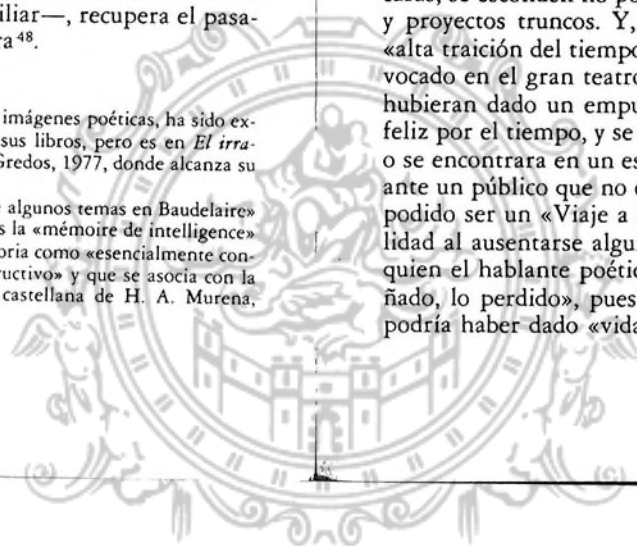
⁴⁷ Este tipo de relación emocional entre imágenes poéticas, ha sido explorada por Carlos Bousoño en varios de sus libros, pero es en *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977, donde alcanza su formulación más perfecta.

⁴⁸ Walter Benjamin en su ensayo «Sobre algunos temas en Baudelaire» intenta definir lo que para Marcel Proust es la «*mémoire de intelligence*» habla, citando a Theodor Reik, de la memoria como «esencialmente conservadora» y el recuerdo como algo «destructor» y que se asocia con la conciencia; en *Ensayos escogidos*, visión castellana de H. A. Murena, Buenos Aires, Sur, 1967, pág. 11.

Al establecer la equivalencia de que recordar es igual a imaginar, se pierde también el sentido de una identidad rotunda del sujeto y del ser. Y así, haber sido o poder ser, sería lo mismo que imaginarse siendo o habiendo sido lo que se pudiera ser. De este modo la desposesión de lo vivido como de lo no vivido, de lo recordado como de lo imaginado, no puede sino producir emoción o dolor. Porque «esto es lo malo; los recuerdos», dice el extraño personaje acuático que actúa como máscara en «Alucinación submarina». Personaje que viene a sintetizar la idea de las personas mayores que recuerdan el pasado siempre con un rango de superioridad sobre el presente.

América, un espacio poético que ya hace irrupción dentro de la obra de Hierro en *Quinta del 42*, será luego el origen de dos de sus poemas fundamentales escritos con posterioridad: «Réquiem», en *Cuanto sé de mí*, y «Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn», en el *Libro*. Pero en «Alucinación de América» es donde de nuevo el poeta nos presentará a un sujeto que, dividido en dos, puede verse y recordar desde una experiencia imaginada, la de ser un inmigrante en América: «Ahora me dejo levantar, hundir. / Soy como un muerto anticipado sobre el agua.» (150).

Hierro cuando describe una circunstancia o un lugar, por muy reales que sean, los hace penetrar en la fantasmagoría general de sus alucinaciones con una naturalidad de mago. Se sospecharía que detrás de estos poemas, de estas máscaras, se esconden no pocos deseos, frustraciones, ilusiones y proyectos trunco. Y, desde luego, una sensación de la «alta traición del tiempo», de estar jugando un papel equivocado en el gran teatro del mundo. O como si a veces le hubieran dado un empujón en su paseo despreocupado y feliz por el tiempo, y se cayera de la Historia bruscamente, o se encontrara en un escenario en el que de repente se ve ante un público que no esperaba. Entonces, lo que hubiera podido ser un «Viaje a Italia» pierde todo sentido de realidad al ausentarse alguien que parecía ser la persona con quien el hablante poético hubiera podido «recobrar lo soñado, lo perdido», pues ese era el único personaje que le podría haber dado «vida, sentido, magia» a Italia y al arte



que allí les hubiera sido posible contemplar. Este personaje desaparece como un fantasma y, al desaparecer, afantasma también toda la realidad, el posible viaje, el país de su destino.

Y ahora qué haré, si tú no estás.
En el espejo te desvaneciste.
Qué haré, si ya no estás. Cómo encontrarte (160).

Se disipa así la ilusión de aquel viaje. Pues al desaparecer aquella persona convirtió a su vez al personaje poético en fantasma, en muerto vivo, en un cuerpo transparente que, al mirar al espejo, ya no ve nada, y compra un billete

Para un lugar que yo inventé
y tal vez ya no existe. Para mirarme en un espejo
que reflejó mi vida cuando no estaba yo
y al que me acerco ahora,
cuando no puede devolver mi imagen (161).

Aquí la interferencia del recuerdo en el presente no es solamente un recuerdo imaginado. Se trata más bien de la imaginación de un recuerdo que tampoco se construye a base de elementos fantásticos, sino de la vida sentida como algo irreal, de la juventud perdida.

De semejante forma, se manipula la idea de un pasaporte no entregado en el momento en que la ilusión juvenil podría haber hecho de un viaje al extranjero, una experiencia exaltante. Cuando se le entrega el documento veinte años después, ya ha perdido toda importancia, y es como un inútil juguete dado a un adulto para compensar el que no tuvo de niño. Pero ahora que se tiene «El pasaporte», título del poema al que me refiero, y se realiza un viaje a París y Londres, lo que se ve en él sólo son

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 (155).

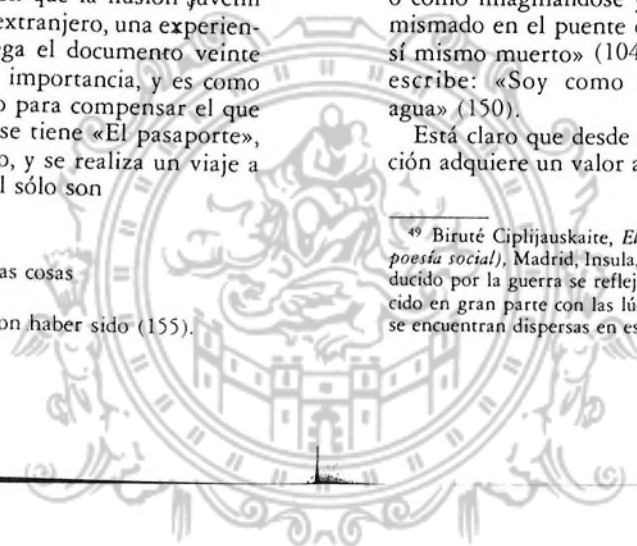
Esta es la pregunta más angustiada que desde sus personajes fantasmales, desde sus máscaras poéticas, hace José Hierro al tiempo: ¿Por qué no fue mi pasado, mi tiempo, como yo lo quería? Y para qué me llegan ahora estas dadas, estos dones tardíos, cuando ni mi cuerpo ni mi espíritu los pueden disfrutar con el entusiasmo que en su día hubieran merecido y recibido de mi parte.

En el *Libro* nos encontramos con una serie de poemas que confieren a la poesía de Hierro un nivel metafísico y universal, que alcanza tanto a los españoles que padecieron los efectos de la destrucción y la violencia de la guerra civil y a los no menos destructiva y violenta posguerra en España, como sería aplicable a cualquier ser humano en circunstancias semejantes. Creo que aquí reside, en parte, el secreto de la actualidad de la poesía de Hierro (aunque siempre sea de la emoción personal de donde parten sus poemas), en ser la conciencia, al final alucinada, de todos aquellos que padecieron y fueron psicológicamente las víctimas de la guerra y sus desastres y de la intolerancia posbélica en España⁴⁹.

Uno de los modos que utiliza Hierro para entregarle al lector una sensación de alucinación, es el de enfrentarnos a una reflexión sobre la vida y la realidad desde la perspectiva de la muerte. Esto lo hace sin excesivo melodramatismo y a veces hasta con humor. Así, muchos de los personajes poéticos del *Libro* se nos presentan como muertos o como imaginándose ya muertos. En «Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn» el personaje «se ve a sí mismo muerto» (104). Y en «Alucinación de América» escribe: «Soy como un muerto anticipado sobre el agua» (150).

Está claro que desde esta perspectiva poética la alucinación adquiere un valor aún más fantasmal. El discurso des-

⁴⁹ Biruté Ciplijauskaite, *El poeta y la poesía (Del romanticismo a la poesía social)*, Madrid, Insula, 1966, pág. 462., señala que «el cambio producido por la guerra se refleja en todos los libros de José Hierro». Coincido en gran parte con las lúcidas anotaciones a la poesía de Hierro que se encuentran dispersas en este libro.



de la muerte que significa «Mis hijos me traen flores de plástico» convierte a una anécdota que podía haber sido banal —la de unos hijos llevando unas flores de plástico a la tumba de su padre— en la fuente de una reflexión sobre la vida desde una dimensión insólita: la aludida perspectiva de la muerte. Esto ayuda a entender lo que expresa el padre muerto que, es el sujeto del poema:

Tarde se aprende lo sencillo.
Tarde se encuentra la hermosura. No aquella de los ojos
mortales, la del mundo. No puedo hacer que lo entendáis
(157).

Este poema, que en sí es de una gran riqueza, tanto en la elaborada construcción que hace Hierro de planos temporales como en las varias perspectivas que expresan esos planos, contiene además un replanteamiento de la visión del mundo que hasta ahora conocíamos de su poesía. Si bien antes había afirmado que aquel que vivía intensamente un instante de su existencia no podría morir ahora nos dice que:

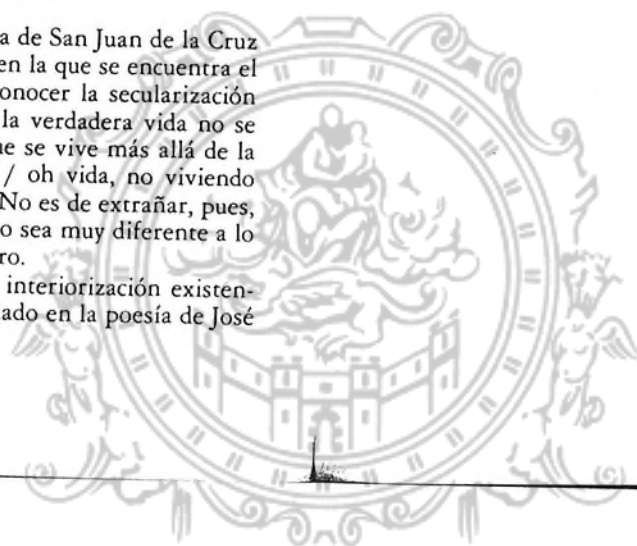
Tarde se aprende lo sencillo.
Lo sabréis cuando un río de espanto se desboque
y arrastre vuestra luz, y la sepulte sin remedio.
Pensé algún día que quien vive sólo un instante, nunca
puede morir. Quizás quise decir que sólo aquel que muere
un instante sabe lo nada que es vivir (157).

Este aserto concuerda con la cita de San Juan de la Cruz que encabeza la sección del *Libro* en la que se encuentra el poema. En esta cita podemos reconocer la secularización de la idea religiosa según la cual la verdadera vida no se da en esta existencia sino en la que se vive más allá de la muerte: «Más ¿cómo perseveras, / oh vida, no viviendo donde vives...?», escribe San Juan. No es de extrañar, pues, que la visión que se da en este libro sea muy diferente a lo que nos tenía acostumbrados Hierro.

El proceso de involución (o de interiorización existencial de signo negativo) que se ha dado en la poesía de José

Hierro llega en *Libro de las alucinaciones* a su más alto nivel. Como se ha podido ver, su visión del mundo se ha trastocado y lo que parecía haber formado parte exclusivamente de la esfera de la vida viene ahora a relacionarse con la muerte. Esta muerte simbólica es, no cabe duda, una muerte de doble signo: la de la voz del poeta que se encuentra al fin de un proceso de iniciación y conocimiento a través de la poesía, y la de la madurez del hombre cuyo cansancio parece haberle llegado muy prematuramente. Poesía y existencia alcanzan así un punto de saturación cuya revelación es que

Tarde se encuentra la hermosura. No aquella de los ojos
mortales, la del mundo. No puedo hacer que lo entendáis.
Necesario sería que ahora estuviérais aquí abajo (157).



Algunas conclusiones

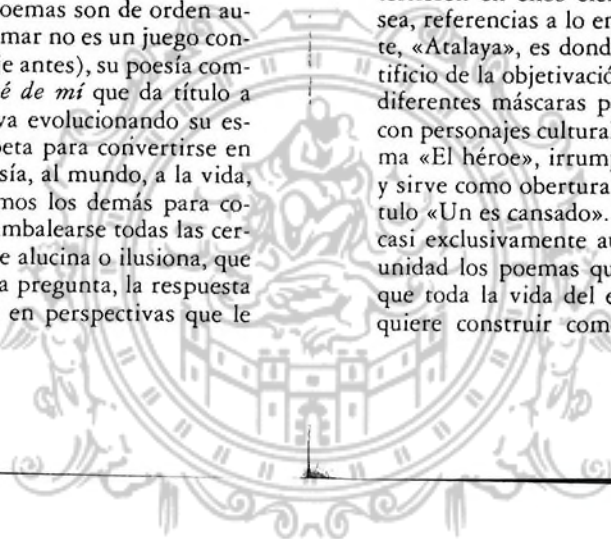
Las múltiples perspectivas desde las cuales la poesía de José Hierro se acerca a un conocimiento de la identidad propia y de las circunstancias ajenas, hacen que desde el principio su poesía se oriente hacia una suerte de *cubismo emocional* donde se entregan los elementos básicos, las aristas de una autobiografía sin darnos su forma real, su identidad total. Este cubismo emocional se funda en una técnica semejante respecto a lo temporal y a lo espacial, reuniendo en un solo lienzo poético lugares y tiempos que, conforme va progresando su obra, son cada vez más remotos, distantes y esquemáticos. Por lo tanto, más difícil se le hace al lector identificar una precisa realidad e identificarse con la emoción que nos quiere transmitir el poeta.

En la poesía de Hierro hay muy pocos poemas que se hayan escrito exclusivamente como un testimonio autobiográfico y, sin embargo, todos sus poemas son de orden autobiográfico. Esto que acabo de afirmar no es un juego conceptual, sino que en efecto (ya lo dije antes), su poesía completa intenta reflejar ese *Cuanto sé de mí* que da título a su obra. Pero a la vez, conforme va evolucionando su escritura, se vuelve ésta contra el poeta para convertirse en una pregunta a sí mismo, a su poesía, al mundo, a la vida, a la capacidad que tiene él y tenemos los demás para conocernos y conocer el mundo. Al tambalearse todas las certezas, crea un personaje poético que alucina o ilusiona, que es una forma de postergar la última pregunta, la respuesta última. Un personaje que se sitúa en perspectivas que le

son desconocidas al escritor (la de un muerto, la de un emigrado que él nunca ha sido), y unos espacios ajenos y que parecen de imposible acceso (Italia, Dublin, el fondo del mar).

La poesía es la máscara, y ésta se va haciendo cada vez menos reconocible, más desordenada, tanto en la representación de la persona, como en la técnica con que se construye esta máscara poética. Aunque desde el principio de su obra hasta las últimas piezas que conocemos, se da en la poesía de Hierro un obstinado rigor en la estructuración del poema, del libro, y de la obra, como un todo inseparable. Su poesía va así hacia una liberación de las formas y del mundo poético y, por lo tanto, hacia una desfiguración o desrealización de la máscara, tras la cual la identidad del propio autor a la vez se perfila y se esconde.

Libro de las alucinaciones es sin duda el conjunto más acabado de las negaciones, de las desapariciones y de los retornos fantasmales. La ordenación en tres partes, una introducción teórica y un epílogo, demuestran de nuevo la rigurosa voluntad de construcción que rige el quehacer poético de José Hierro. «Teoría y alucinación de Dublin» que sirve de pórtico al *Libro*, ya ha sido discutido ampliamente en este trabajo. La primera sección, que lleva el título de «La noche» es quizás la sección en la que se encuentran los poemas más abstractos y estetizantes, aunque siempre interfieren en ellos elementos de concreción anecdótica (o sea, referencias a lo empírico existencial). La segunda parte, «Atalaya», es donde se intenta con mayor ahínco el artificio de la objetivación de la vida propia por medio de las diferentes máscaras poéticas, muy a menudo relacionadas con personajes culturales. Al final de esta sección, en el poema «El héroe», irrumpe con gran fuerza lo autobiográfico y sirve como obertura a la sección tercera que lleva por título «Un es cansado». Esta penúltima porción del *Libro* es casi exclusivamente autobiográfica y, si se leen como una unidad los poemas que ahora enumeraré, se podría decir que toda la vida del escritor, o del personaje que Hierro quiere construir como autor, está contada: los poemas



«Acelerando» e «Historia para muchachos» dan una visión totalizadora de la vida del poeta. «El pasaporte» añade un fragmento específico de esa existencia. La visión final de esta vida se entrega desde la perspectiva de la muerte, y es así el personaje como un muerto quien habla en «Mis hijos me traen flores de plástico».

En «Con tristeza y esperanza» y «Viaje a Italia» se hallan las últimas reminiscencias del personaje más secreto que encontramos en este *Libro*. Un personaje que se objetiviza en muchos poemas a través de sutiles enmascaramientos, un personaje que recoge en sí lo erótico y lo amoroso que contiene el *Libro*; es el personaje del «demasiado amor fue aquél» (en «Con tristeza y esperanza»), es el personaje que dio sentido a la vida y que al desaparecer (así es presentado en el *Libro*) creó un vacío, ese vacío, que como describía el poeta al principio del *Libro*, «hay quien lo llena de palabras vivas, de poesía...» (93). Es éste un personaje que sospechamos viene a ser la objetivación de varias personas que tuvieron gran importancia en la vida del autor.

La tercera sección es también la de un retorno desencantado hacia un mundo de concretas realidades, hacia la cotidianidad. Esto está expresado en «Carretera» donde el personaje se dice a sí mismo: «Volví, volvía —con qué poca ilusión— / a donde tuve mis raíces, mis recuerdos, mi casa» (145). Pero la vuelta se hace desde la conciencia de un fracaso: «El rescate imposible». El viaje emocional hacia un pasado irrecuperable —que parece ser el contenido de esta sección—, se cierra con unas notas de índole autobiográfica y que indican el último recurso al que acude ese personaje desencantado con la realidad, el retorno a la infancia:

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 ésta 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. Él es mi padre.
«El niño tiene cuatro años»,
acaba de decir (166).

Qué duda cabe que este fragmento final comunica con una gran economía de palabras lo esencial del intento poético de la obra de Hierro. Su poesía se funda en la memoria, las reminiscencias, el recuerdo de la propia existencia, ya sea vivida como una realidad empírica o como una ilusión llena de posibilidades no cumplidas o realizadas tardíamente. Ese pasado vivido o imaginado se ha transformado en alguna «imagen descuajada» que «asalta» al poeta en el instante que escribe. Pero en este poema nos encontramos ya al final de un proceso, que es el de la racionalización y rechazo del mundo de visiones y fantasmagorías que el poeta ha permitido entrar en su escritura, y cuyo producto es el *Libro de las alucinaciones*.

El «epílogo» crepuscular del *Libro* lleva el título de «Cae el sol», obviando así simbólicamente un proceso de acabamiento. Las palabras que abren este poema, «Perdóname. No volverá a ocurrir» (169), son ya las palabras de la sensatez, es un poema de arrepentimiento y conformismo que no convencen al lector; pues aquellas palabras cumplen solamente funciones explicativas de un largo proceso vital en su estado final. Entre este «perdóname» y aquellas palabras del principio de este *Libro* —donde oíamos un —«Te quiero, te quiero»— se ha impuesto el «Mejor / es no pensar, no pensar, / no pensar...» (100) del mismo poema. Esa es, en suma, la trayectoria que recorreremos con el personaje poético central del *Libro de las alucinaciones*. Es la verdad de un héroe que quiere olvidar y para ello alucina, porque no puede aceptar la realidad ni el olvido de la realidad. Es la historia de la exaltación y del fracaso de una vida, de la afirmación y de la negación del conocimiento, del elogio de la poesía y de la constatación de su inutilidad, es el enmas-

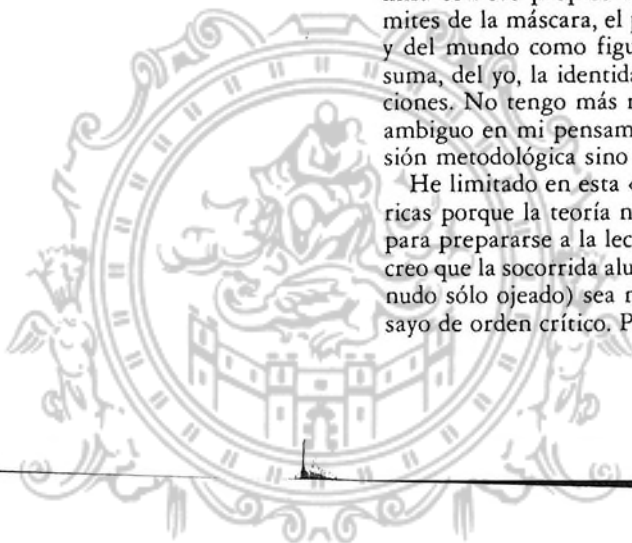
caramiento y el descubrimiento de una identidad. Y es, en suma, la revelación dolorosa pero segura de que vida, conocimiento, poesía e identidad, adquieren sólo su sentido último desde una perspectiva cuyo único horizonte es la Muerte.

Nuestra edición

Se habrá notado que en mi «Introducción» los vocablos escritor, autor, poeta, Hierro, personaje poético máscara establecen un diálogo dentro del discurso crítico que parece hacerlos intercambiables, cuando en realidad no lo son. De cualquier modo, en el caso de este ensayo, el conjunto de los conceptos anteriores vienen a resumirse en uno solo: la *identidad*. O más bien, la búsqueda de una imagen que exprese la identidad del hombre que ha escrito esa poesía. Esta identidad es una totalidad inseparable, no sólo de las múltiples facetas o metamorfosis de esa identidad, de ese yo único en búsqueda de su imagen, sino que a su vez hacen con el mundo parte de un *todo* cuya armonía o antagonía explican al poeta.

Si bien la poesía es máscara a través de la cual el poeta mira con sus propios ojos, es difícil acotar a veces los límites de la máscara, el personaje, de la mirada, del mundo y del mundo como figuración o como representación; en suma, del yo, la identidad y el mundo como puras alucinaciones. No tengo más remedio que admitir, pues, que soy ambiguo en mi pensamiento crítico, pero no por imprecisión metodológica sino por convicción metódica.

He limitado en esta «Introducción» mis referencias teóricas porque la teoría no me parece sino un buen ejercicio para prepararse a la lectura y a la escritura crítica. Pero no creo que la socorrida alusión a «todo lo hemos leído» (a menudo sólo ojeado) sea necesaria para legitimar ningún ensayo de orden crítico. Pienso, por lo contrario, que es muy



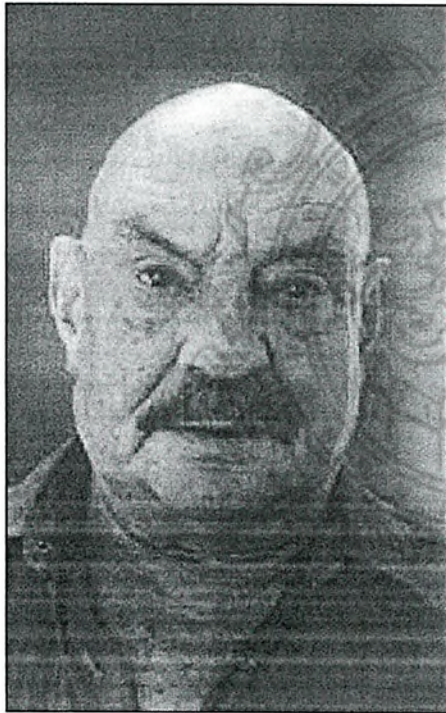
Entrevista

JOSÉ HIERRO

LA INTEGRIDAD HECHA VIVENCIAS

Elena Flores

Cráneo fantástico y mirada felina la de José Hierro. Tez morena y manos curtidas en el arte de la poesía y la vida. Reciente Premio Cervantes, Premio Reina Sofía última incorporación de la Real Academia de la Lengua (Víctor García de la Concha afirma que con él entró la poesía en esta Institución), este castizo de raíces santanderinas que, insultantemente humilde se define como un poeta de segunda división, no es sino como son los más grandes: poeta hasta la médula.



Recuerda el Bar La Moderna en pleno corazón del asfíxico madrileño a las antecámaras donde antaño acudían los nobles de medio pelo a pedir audiencias cortesanas o consejo a las casamenteras. Un bar cualquiera, con tragaperras corrientes y tazas sin marcar, ni cuadros, ni fotos, con el sempiterno televisor puesto a media mañana y todas las cabezas giradas hacia él. Todas menos un cráneo fabuloso que desde el fondo del bar escruta el territorio donde pastan habituales clientes de café de media mañana, incondicionales de tapas y cervezas, o periodistas con turno de audiencia con José Hierro, que pacientemente atiende y espera a que los medios acaben con él. La generosidad de este Hierro se supera, y tras levantarse fatigosamente, despide una y otra vez con una cálida cordialidad a sus verdugos temporales, quienes le dejamos sin oxígeno hartos de preguntar -Égustoso de responder- cuestiones que seguramente se repetirán una y otra vez, pero que Hierro acepta como si el cotidiano sonido del despertador se tratase.

P: ¿Se puede escribir en el barullo de un bar, con los ruidos de los coches y el griterío de los clientes de fondo?

R. Pues más que poder es una necesidad. Esto es un espectáculo, aquí siempre hay inspiración de verdad. No me molestan los ruidos, me acostumbré cuando mis hijos eran pequeños y no podía obligarles a estar en casa sin moverse. Luz y una mesa bien iluminada me bastan. Es más, te diría que necesito de esos ruidos como un pálpito de la vida. Así de simple.

Hierro es un maestro sonoro, dice inspirarse en cualquier hora y en cualquier sitio. Afirma que la poesía es como el corazón, que nunca piensas en él pero que está ahí latiendo todo el tiempo. Es un compendio de todas las artes: sonoras, visuales, auditivas....

R: Ten en cuenta que las artes están siempre muy próximas, todas quieren participar de la otra, todas necesitan un poco de ayuda. Como en las grandes épocas del Renacimiento, como el caso de Miguel Ángel que te hacía una cúpula, que te hacía escultura, que te hacía pintura, que te hacía sonetos ... La poesía ¿Qué es lo que tiene? Tiene del tiempo las partes, de la música el ritmo, la estructura de la arquitectura, lo corpóreo de la escultura, de la pintura el color al que tiene que aludir. En ella está implicado un poco todo.

P: Es un arte global, con muchas pautas?

R: Claro, la poesía es ante todo arte, y vive de la vida y se apoya en un aspecto excesivo de las demás artes, tiene referentes de color y de estructuras que pertenecen a otras artes y tiene la savia de lo que se vive, la esencia de los seres, la tuya, la mía, la de los demás.... lo chupa todo, lo transforma todo. Ejerce una fantástica acción depuradora, y admite todas las cosas. Lo malo es cuando no transforma, y dices, ¡Vaya! ¡Pura mierda!

Y dicho y hecho. Tal y como afirma este madrileño que vivió los 17 años en Santander, igual que escribe, coquetea con la máica, nos tararea coplillas y se embelesa con la pintura. Fue éta la que lo arrastró hacia Nueva York donde reconoce no le hubiera importado nacer- a contemplar y admirar el retrato de Felipe IV de Velázquez y el Cardenal Nuñez de Guevara de El Greco. Desde entonces y hasta ahora este trotamundos ha ido recogiendo inspiración en musas de Venecia, Cracovia, Roma... En la actualidad el visado de su corazón le impone cierta calma que no acoge con gusto, andando arropado por amigos y familia en actos públicos, esquivando el tabaco como puede per sin renunciar a sus copas de Chinchó. Eso sínunca con hielo, solo con agua.





P: ¿Cómo es un poeta por dentro?

R. Pues los poetas lloramos, reímos y sentimos nostalgia como todo el mundo. El decir que el poeta tiene más sensibilidad es una tontería. No me considero diferente al resto de la gente con la que me cruzo en la calle, excepto en el deseo de querer atrapar el momento, atrapar la vida que se nos va. Pero eso sí, no como quien colecciona mariposas agujereadas en un corcho con alfileres. La poesía ha de ser siempre palpitante, viva, que respire como tú y como yo, que quien la lea sienta las mismas emociones que se sintieron al escribirla. Ese es, y no otro, el secreto de su elaboración.

P: ¿Cuál es el proceso creativo de José Hierro?

R: A veces aunque lo que me inspire sea la cotidianeidad, no vale hacer un traslado literal de lo que uno ve o siente. Lo que yo observo como una cosa importante para mí, puede resultar de una ridiculez absoluta para el que lee esas líneas. Por eso digo que yo lo que quiero hacer es buscar en mis palabras, que la persona que lea, sienta lo mismo que yo sentí y, para ello, hay veces que hay que mentir, antes que ser más lógico. Por ejemplo, yo puedo enamorarme de un cocodrilo, y sentir, pero ¿cómo voy a decir yo eso para que me lo crean? "El cocodrilo de mi vida"(se ríe jocosamente Hierro ante el ejemplo que pone) ¡Es como un poema humorístico! A lo mejor conviertes el cocodrilo en una flor que, digamos dentro de la cursilería es más asumible, o bien en una hermosísima muchacha para que sea más creíble, y proyectas entonces el sentimiento que yo tengo ante el dichoso cocodrilo de los cojones.

P: ¿Cree en lo que decía Pessoa, que el poeta es un fingidor?

R: En cierto modo sí, pero ahí ya juega la ironía galaico-portuguesa, pero es posible.

El poeta cree en la historia que siendo suya es proyectada en otro, es una especie de alegoría de lo propio, consistente en asumir un papel ajeno. Participar de los demás ,de contagiarte, eso es arte .

El arte ha sido fundamental en la extensa biografía de este madrileño, adorador de El Greco, Velázquez, Vermeer, Tiziano, Tintoretto, Van Gogh, Picasso y Juan Gris. De los contemporáneos dice quedarse con Gordillo, Goicoechea y Antonio López. Una afición, la de la pintura, que conserva de su época como crítico de arte, cuando como reconocen sus propios amigos podrá haberse hecho rico con los cuadros que le regalaban, pero que Hierro en su absoluta integridad jamás

regalaban, pero que Hierro en su absoluta integridad jamás aceptaba. Por el contrario, recibió el preciado don de un trazo firme y decidido que no duda en enseñar a la mñima de cambio. Mientras, se concede la licencia de un descanso para sus desgastados pulmones y nos garabatea toreros, rostros femeninos y paisajes con una pluma -trada de Nueva York, también-, y que afirma es el mejor regalo recibido en mucho tiempo.

P: ¿El trazo define al hombre que lo realiza? Los dibujos de Hierro tienen cierto aire oriental....

R: Puede ser, lo que pasa es que en el mundo oriental el valor que tiene la caligrafía por lo visto es muy importante, pero a mí no me causa emoción, sino que me causa admiración ver aquellas letras, que reducen una cosa muy sintética a lo mejor de una ramita, dicho con nada, síntesis de una rama de cerezo... Todo eso funciona para ellos de otra manera, yo lo veo desde fuera. Lo cierto es que no sé dibujar (de nuevo la aplastante humildad de Hierro aparece) pero me entretiene hacer garabatos, caricaturas, y aunque tampoco sé pintar sí entiendo de colores. De Nueva York me quedaría con los grises y negros, reflejada en los cristales de sus rascacielos, como una enorme vidriera encendida. Si me piden que defina Nueva York, diré siempre que es una ciudad sin persianas.



P. Hablando de definiciones, a usted lo han definido a menudo como a un poeta entre comillas "social", pero con una corriente muy clara, independiente y desligada de la generalidad.

R: Lo que pasa es que la gente es muy amiga de

P : ¿De catalogar?

R: De simplificar, efectivamente. La Guerra de la Independencia, los franceses malos, los españoles.... igual, que te voy a contar. En la Reconquista de España, los moros, negros, feos, los cristianos guapos, altos...Vamos, una explicación como para niños. No acabo de comprender nunca ese gusto por eliminar todo lo que hay de matiz.

En el terreno literario, las cosas eran mucho más simples y mucho más complejas. Poesía social, significa que hubo gente, por ejemplo, Blas de Otero, cuya poesía social no significaba que tuviera que ser fea en la expresión. Una poesía como quería Celaya, que fuese un instrumento para transformar el mundo, y que una vez hecha la transformación, se tira la

poesía, no. La poesía si no funciona hoy, no funciona mañana, no puede ser una poesía que sirva sólo para el ahora. Tiene que ser fundamentalmente para hoy, pero mirando siempre hacia el mañana.

P: ¿Y en la actualidad cómo ve el espectro poético español?

R: Primero está la poesía de la experiencia que consiste en hacer algo así como "voy con mi muchacha, nos acostamos al lado del aparato de Internet ..." Están haciendo la misma poesía que se estaba haciendo en el s.XIX. Una cosa antigua, hecha de forma antigua, eso sí con elementos modernos, pero que es una cosa muy distinta a la modernidad. A un poeta actual moderno se le puede entender perfectamente siendo moderno, cuando está hablando incluso de un poema a la rosa, ahí se nota también una etapa moderna. Hoy por hoy se está escribiendo poesía del s.XIX, pero vistiéndola de cosas así: vamos al pub, tomamos nuestras copas ... Si eso funciona realmente en un poema, vale. Pero si lo que están haciendo es para "machitos", como una marca de pantalones, o de bragas, o de sostenes, para que vean lo "moderno" que soy yo De ahí el error entonces.

P: ¿Y se puede decir que había en aquel momento del auge de la poesía social un cierto oportunismo, por parte de estos poetas sociales?

R: Más que oportunismo, que creo que ocurre en todas las épocas, hubo una poesía de carácter más orquestal, un tipo de poesía por moda. Fue un oportunismo estético y no político.

P: ¿Porque era lo que gustaba y se hacía para un público que lo reclamaba?

R: Decía Benavente: "Bienaventurados nuestros imitadores, porque de ellos serán nuestros defectos". En aquella época hubo gente, como cualquier moda que se imponga o que aparezca, como la minifalda, que se apuntó a ella. De hecho, una señorita se pone una minifalda de éstas y tan preciosa, monísima, pero se lo pone una señora de 80 kilos y de 60 años y aquello es cómico. Pues con la corriente de la poesía social ocurrió lo mismo, hubo mucha gente entonces, que se apuntaba a la minifalda porque estaba de moda, pero al darse de cuenta ... se compraba un hábito de dominico.... Hubo gente que hacía entonces poesía social, como hacían poesía amorosa, como luego hicieron poesía muy veneciana.

P : ¿Cree que la afinidad con las vanguardias pervive todavía? ¿Considera, como decía Octavio Paz, que el surrealismo fue el último movimiento espiritual del siglo?

R: El surrealismo ha influido, como el creacionismo. Aunque alguna gente lo haya olvidado, eso va dejando un sedimento, aunque lo que no se puede hacer es, digamos, un surrealismo puro, ni hacerse el "moderno" y hacer surrealismo. Surrealismo, lo tiene Gonzalo Rojas, que es un poeta de primera división. Al que por cierto no he podido ver ahora, porque yo estaba en Tenerife y no pude asistir a la lectura de él en un taller creativo.

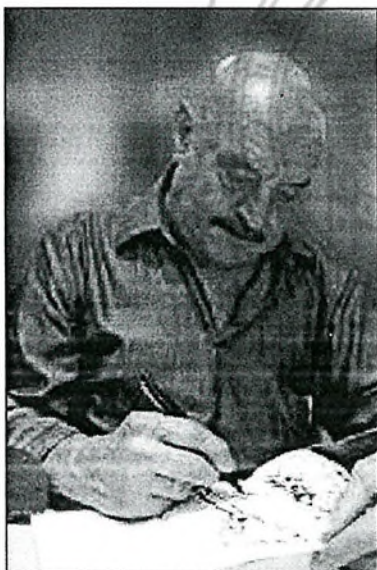
Del surrealismo, tengo una idea particular sobre él. Si me sacáis a Breton y lo del automatismo, sí, de acuerdo. Pero no se trata únicamente de eso, es un fanatismo psíquico, sin

ningun control de la razon. Pensamos en decir una trase reiz y jamás oír lo que pensamos. La gente toma esto en serio y saca un libro: además de pedantes se convierten en gilipollas. Yo seré pedante, pero en ese sentido no soy gilipollas .

Mira: otra prueba de eso es el hecho de que pensamos con palabras. A mí me gusta mucho leer en los periódicos las cosas hechas. Hace poco había un señor político que estaba muy triste, ya que uno de sus colaboradores se había muerto. Hablaba en la radio de lo triste que se sentía, porque fulanito de tal era "uno de mis manos derechas". Y yo me pregunto ¿Cuántas manos derechas tendría? O por ejemplo, el chiste que ejemplifica la definición de una selva virgen. ¿Qué es una selva virgen? Es un lugar donde la mano del hombre no ha puesto nunca el pie. Tú me dirás.

P: O sea, que tal y como usted lo ve lejos de avanzar vamos para atrás como el cangrejo, ¿no?

R: En ciertos aspectos sí. Hoy por hoy se escribe lo mismo que se hacía en los ecos de sociedad que yo leía en mi infancia: "las distinguidas señoritas, el venerable anciano....". Cuantas veces no habréis visto en cualquier novela de buenos escritores que cuando sale un tazón con sopa o con café o con la madre que lo parió, es siempre un "humeante" tazón. ¡Y que no hay manera de que el tazón deje de ser humeante!.



P: ¿Cómo se definiría José Hierro?

R: Afortunadamente no hay dos poetas iguales. Como todos los poetas, unos son mejores y otros peores, unos más y otros menos exagerados. Hay gente que te diría de mí que soy más de compás que de ritmo, cuando hay gente que es mucho más de ritmo que de compás, pero sin eso la poesía no funciona, con el ritmo se hace persuasiva para la sensibilidad.... Por ejemplo una chavala le dice a su novio: ¡te quiero! Y él contesta ¡Y yo más! Y de nuevo replica ella ¡Y yo a ti...! Las palabras están ahí, ¿verdad? Pero si en lugar de eso me pongo yo y le digo a la chavala ¡te amo! le entra la risa. Dicho por otra persona con las mismas palabras, la circunstancia es distinta, y entonces las mismas palabras que a ella le ponían los ojos en blanco, se lo digo yo y le pone los ojos en verde y se caga en mi madre, (además buena mujer).

P: Decía hace poco tiempo Gonzalo Rojas que en España actualmente, parece que se le da más importancia al número de galardones o de títulos que se conceden, más que a la calidad propia de lo que se crea. De hecho, hay autores que publican casi por año vencido, como quien hace la declaración de la renta. Por el contrario hay poetas como usted, que esperan a tener un producto, un trabajo sedimentado para presentarlo....

R: Sobre este respecto, dejemos claro dos cuestiones: primero, si se da un premio o no se da un premio es una cosa; y dos, uno publica un libro, no para que le den un premio. Yo sólo publico un libro cuando no puedo hacerlo mejor, aunque sé que se ha quedado corto. (*Nos enseñó Hierro una vieja carpeta de cuero que lleva consigo en la que se arrebujan folios y folios manuscritos sin aparente orden*) "Mira, este poema", (enseña complacido su caligrafía entre las copas de chinchón y las cañas de la vieja mesa de La Moderna) "aquí hay otro", (los vuelve a ordenar) toda esta obra empezó cuando comencé a gestar este libro hace nueve años. En él llegué donde pude, aquí no llegué y lo acabaré si sigo algún día. Pero pensar que publicas un libro, para que te den un premio es algo bastante frívolo y triste.

P: Pero me reconocerá que es una práctica muy habitual...

R: Eso solamente ocurre en la gente que se presenta a un premio literario, por ejemplo, premio sobre la almendra en Extremadura, y yo voy y escribo un libro sobre la almendra en Extremadura. Pero, por el contrario, el señor o señora que publica un libro de contenido genérico no lo publica para que le den un premio, aunque puede presentarse a que le den de paso un premio, que es una cosa muy distinta.

Hoy como la gente gana dinero, tampoco tiene que preocuparse por tener que comer este mes. Que por vanidad haya quien publique un libro innecesario es inevitable. Sinceramente, que una persona presente para un concurso un libro, me parece muy bien, por que es una posibilidad de que te editen este libro, pero nada más.

P: Esto se suele dar más en la novela y en autores jóvenes?

R: :En teoría sí, puedes vivir de la novela.

P: Se cumple entonces lo que decía Adriano González León, que la poesía es siempre la hermana pobre para las editoriales ¿no?

R: Lo bueno que tiene la poesía es que, si conoces este mundo puedes transmitirlo y publicarlo ¿por qué poesía? Porque es una necesidad, ¿Qué para qué lo necesitas?. Para algo tan básico como para entenderme. Y si encima alguien me pregunta, pero ¿por qué la publicas? ¡Coño!, ¡pues para ser compartido!. Esto es lo que me gusta. Si no la tiraría después de escrita, y sin embargo, quiero que de alguna manera llegue, es como hablar a una persona que no conoces, hacer una confidencia.

P: Cambiando un poco el discurso, ¿usted cree que la

política la lingüística, que se sigue en los últimos años, es la correcta o la idónea dentro y fuera de España?

R: Yo creo que la política que se está haciendo fuera de España ha sido para alumnos matriculados para aprender español, para otro tipo de difusión más amplia no hay dinero ni para grupos folklóricos, recitadores Creo que la gente que aprende español - salvo la persona culta porque le interese Cervantes- fundamentalmente es porque va a ir a trabajar a Hispanoamérica o porque va a venir a trabajar a España, y necesitas unas relaciones inmediatas y prácticas .

P : **¿Cree que no acabamos de orientar correctamente estas políticas, que son algo difusas?**

R: Con el español ocurre un fenómeno bastante dramático: está probado que la segunda generación perteneciente a Murcia y Aragón, que van a Cataluña debido a que sus padres tienen pocas posibilidades económicas y culturales, empiezan a avengozarse de ello. Es terrible ¿no?. Igualmente ocurre en EE.UU., donde cuando va por ahí un hispano y habla mal por el mal oído que tiene, la gente se burla de él

P: **¿Qué tal ve las relaciones que hay ahora mismo a nivel intelectual con Hispanoamérica? Es evidente la influencia de los exiliados por la Guerra Civil y los intelectuales que emigrando hacia allá, fueron muy bien acogidos, igual que con las dictaduras del 80 en Hispanoamérica, muchos han sido acogidos en España**

R : Ya sabes que con la dictadura, a Allende se lo cargaron ... Hay gente como Hilario Ferrer, exiliado español y socialista, que estuvo en un campo de concentración; instituyó un premio que era el Ateneo de Santander hace años, y ahora tiene un premio que se llama Menéndez Pelayo. Sobre este tema me acuerdo que un día estaba yo fumando en la cama y oyendo música (entonces fumaba yo ¡hasta en la cama!) y vino Blas de Otero de Cuba y me dijo: ¡Tú no sabes lo que es estar en La Habana en agosto, estar esperando en la cola de un cine para ver una película de Sarita Montiel! ... ¡que cosa más tierna! ¡suspiros de España!

P: **Cambiamos de tema, rapidísimamente... ¿Usted en qué se inspira?**

R: En todo, en todo. En teoría todo es una fuente de inspiración, aunque parezca un poco cursi. En cualquier caso, de repente hay algo que te llama la atención y no sabes por qué.. Yo siempre lo he dicho. A mí me gusta mucho ir al mercado, cuando tengo tiempo y voy cargado de cosas... y aunque no puedes comerlo ese día, lo metes en tu congelador . Así es la vida...estas haciendo cosas que quedan ahí ...y un día te llega la inspiración que es el hambre, y dices, ¡joder! , ¿que comería yo?.. Y vas a la nevera y sacas los tomates ... Pues igual, cualquier cosa puede ser importante para un poema, desde la mamonada más grande del mundo. En la poesía no hay nunca grado, escribir un poema a la Santísima Trinidad no es mejor que escribir un poema al agua .

P: **Se puede decir que a usted le tocó la musa de la poesía muy jovencito, y no le ha abandonado todavía, un azaroso coqueteo, ¿no?**

R : Sí, yo estoy muy contento con este libro, porque hay gente joven que no había escuchado poesía y a los que les gustan las chocheces de un señor que tiene ya casi 80 años.

P : Pero la poesía rejuvenece siempre, es un retorno constante al origen ¿no?

R: Si, rejuvenece mientras que tengas una duda sobre ello. Lo peor en la poesía y en todo es que sea una costumbre, que sea una mecánica. Es evidente que cuando conoces una cosa, vas por la ley del mínimo esfuerzo en una línea recta. La poesía no se hace con soluciones, se hace con problemas, y cada problema tiene soluciones distintas. A veces es más fácil trabajar con la mecánica del viejo verde. El viejo verde, un señor de mi edad que se pasa las horas diciendo: "¡tía buena!" ¿Por qué hace eso el viejo verde?. Bien porque es viejo verde o bien porque cree siempre que es joven que ya no lo es , y para sorprender provoca, se autoafianza en su confianza de que no es viejo, y de que puede seguir creando y comportándose como cuando era joven. Aún así siempre te queda a última hora la duda.

P: O sea que así se alimenta la autoexigencia...

R : Sí, aunque a mí lo que me alimenta en este momento es el oxígeno.



José Hierro

Biografía

Nacido en Madrid en 1922, José Hierro es Premio Adonais 1947 por *Poesía del momento*, Premio Nacional de Literatura 1983 por *Antología poética*, Premio Nacional de las Letras Españolas 1991 y Premio Cervantes 1998.

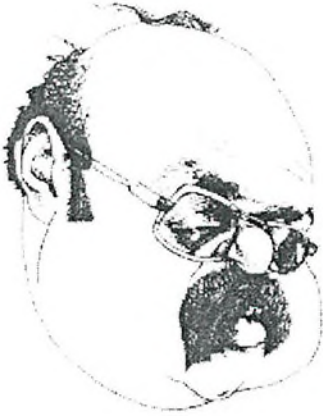
Ha publicado los libros *Tierra sin nosotros* (1946), *Alegría* (1947), *Poesía del momento* (1947), *Con las piedras, con el viento* (1950), *Quinta del 42* (1952), *Antología poética* (1953), *Estatuas yacentes* (1955), *Cuanto sé de mí* (1957 y 1992), *Poesías escogidas* (1960), *Libro de las alucinaciones* (1964), *Agenda* (1981), *Antología* (1985) y *Cuaderno de Nueva York* (1998).

Títulos publicados

Cuanto sé de mí

autores títulos colecciones pedidos inicio

© 1997-1999 Ediciones La Palma
Correo electrónico: elapalma@arrakis.es



← **PÁGINA
PRINCIPAL**

BUSCA

Tu opinión

LIBROS

CRÍTICAS

ARTÍCULOS

Creado el
31/3/99.

Hierro

**MANUEL VÁZQUEZ
MONTALBÁN**

EL PAÍS, 14 / 12 / 1998.

La estimulante sorpresa de que José Hierro ganara el Premio Cervantes llegó acompañada de algunas connotaciones del poeta que me parecieron reducciones de su talla poética. Por ejemplo, se dijo que se le premiaba por su tenacidad y se insistió en su vinculación con la poesía social, sin aclarar de qué poesía social se hablaba. Mucho más tenaz que Hierro era el defensa lateral



**José Hierro (Foto Morgana
Vargas Llosa)**

izquierdo del Real Madrid Chendo y no por eso le dieron el Cervantes. Si se alude a la tenacidad biológica de José Hierro, capaz de sobrevivir para dar tiempo a que le dieran el Cervantes, se trataría de una tenacidad que depende exclusivamente del código genético del poeta y a nadie le han dado el Premio Cervantes por su código genético. Ni siquiera a don José García Nieto.

Hay que aprovechar la ocasión para clarificar la significación de la poesía española de la inmediata posguerra, especialmente la que hicieron unos poetas como Hidalgo, Blas de Otero y José Hierro, a manera de rebelión prometeica tratando de pensar y expresar, es decir, conocer el desastre de la condición humana, subyacente bajo y sublimado sobre el desastre sensorial del repugnante franquismo.

Estamos ante un trío de poetas de excepción respondiendo a la expectativa promocional o generacional de la angustia existencialista. Por eso es reductivo calificar de poetas sociales a Hierro o a Blas de Otero, no porque la poesía social fuera mala o inconveniente, sino porque fue tan social o tan poco social como toda la poesía.

Hierro consiguió transmitir la mirada del perdedor como sensible, interesado, subjetivo, lúcido apologeta de una historia hecha por sus víctimas, la vida como autoinmolada cotidianidad, en la sospecha de que lo histórico tiene postrimería. Lo personal no va más allá del epitafio.



 José Hierro: "Mi poesía ha evolucionado a una especie de conversación"

Luis Vera

lvera@lavozaalmeria.net

La música y José Hierro han mantenido una larga relación, desde que el poeta iniciara su carrera hasta hoy en día, con los versos recogidos en el libro Cuaderno de Nueva York, recientemente publicado. Hierro, como indicó el poeta Joaquín Benito de Lucas, ha estado siempre "obsesionado por el ritmo del verso. Siempre ha cuidado su musicalidad". Esa relación, fecunda, ha sido el motivo escogido por los responsables de la colección Alhucema para llevara a cabo una antología del poeta. Su título es Música (Antología 1947-1998) y en ella se recogen los poemas en los que Hierro habla sobre este tema, como los dedicados a Gershwin o el titulado "Brahms y Clara Schumann", que el autor recitó en el acto de presentación de la obra. José Hierro, de nuevo en Almería, habló de su poesía, del sentido que ha querido darle y de su concepción del poeta en la actualidad. Según el poeta, su propósito al escribir ha sido siempre el de "hacer una poesía que no lo pareciera". Su interés era que "si alguien recordaba algún poema mío, lo hiciera más bien a través de una emoción que en algún momento vivió, algo que alguien le contó alguna vez". Por eso, para el autor, su objetivo era hacer poesía que "pareciese una conversación". Para Hierro, el poeta contemporáneo -a partir del Romanticismo- es un "autor de obras completas, un autor que no puede quedar clasificado con una sola obra". Asimismo, refiriéndose a la denominada "poesía de la experiencia", manifestó que "toda poesía lo es, ya que lo que se ha vivido se cuenta, y lo que no, también". El acto, que tuvo lugar en el Patio de Luces de Diputación, se inició con unas palabras de su presidente, Luis Rogelio Rodríguez-Comendador, que recitó unos versos de Hierro, y contó con la presencia del poeta Joaquín Benito de Lucas, que presentó la antología, de Domingo Nicolás, coordinador de la edición, y Enrique Durán, responsable de las ilustraciones. Fernando Berruezo, director gerente de Optica Almería, empresa que financia la colección, impuso a Hierro la insignia "Alhucema de Oro", elaborada por el escultor Miguel Moreno. El acto se cerró con un concierto interpretado por un trío de cámara compuesto por los profesores Claudia Mercau, Justo Andújar y Lourdes Pfeiffer (piano, violín y violoncello) que interpretaron los movimientos Andante con moto y Finale allegro giocoso del trío Op. 87 de Brahms y el Allegro con brío del trío Op. 1 nº 3 de Beethoven.



VESPERTINO

Ya puede leer EL MUNDO de la Tarde

Periódico
PRIMERA
OPINION
ESPAÑA
EUROPA

CULTURA

Jueves, 10 de diciembre de 1998

EL MUNDO
MEDITERRANEO

INTERNACIONAL
SOCIEDAD
MADRID
BALEARES
ECONOMIA
MOTOR
DEPORTES
CULTURA
TELEVISION
ULTIMA

«Cuando me dan premios, siempre creo que los he robado a alguien más importante», dijo el poeta en Barcelona, donde recibió la noticia - Desconocía la cuantía del galardón, dotado con 15 millones

El Premio Cervantes 1998 encumbra a José Hierro, poeta de la emoción

INDICE DEL DIA
BUSQUEDAS

NURIA CUADRADO

TIEMPO
HOROSCOPO
QUIOSCO

BARCELONA.- No le importó desafiar el bostezo. Por algo le acababan de conceder el Premio Cervantes y el auditorio le había recibido con una cerrada ovación. Y empezó su recital con un poema largo, «de esos que te aconsejan que no incluyas», un poema «oportunistista» que hablaba de Carmen Amaya y de Barcelona, la ciudad en la que José Hierro, a sus 76 años, recibió la noticia de que le habían distinguido con el «Nobel de las letras españolas».

RESUMEN DE
NOTICIAS

NOTICIAS MAS
VALORADAS

Suplementos
LA REVISTA
SU DINERO
MOTOR
SALUD

Parecía tranquilo e inmutable, pero antes de entrar en el salón de conferencias se había fumado un cigarro tras otro, mientras, con su humildad habitual, reconocía que el galardón le había desatado emociones contrarias: «Satisfacción, vanidad, vergüenza y ganas de huir, porque siempre que me dan un premio creo que se lo he robado a gente más importante que yo». Haberlo conseguido no le estimulará a escribir: «Los premios ni me dan ni me quitan las ganas de escribir. Escribo cuando siento la necesidad de expresarme».

METROPOLI

Navegación
NAVEGANTE
DIARIO
ESTRELLAS

Participación
DEBATES

A José Hierro (1922) le llegó la noticia de que era el nuevo premio Miguel de Cervantes sentado en una mesa, ante una buena comida y un buen vino, al lado del Mediterráneo. Se enteró del nuevo galardón para su colección -atesora el Príncipe de Asturias, el Nacional de Poesía, el Reina Sofía de Poesía Hispanoamericana- en Barcelona, muy lejos de su casa cercana al parque del Retiro y a La Moderna, el bar en el que le gusta escribir. Sereno, tímido y vehemente, con su mostacho oscuro y enhiesto, con la noticia aún fresca, después de una pequeña siesta y de un par de whiskys, se enfrentó con un recital poético más concurrido de lo que suele ser habitual en la Fundación La Caixa.

«Mi poesía no quiere parecer poesía. No busco un verso o una metáfora brillante. La gente, cuando recuerda un poema, no debe pensar que es un poema, sino algo que le han contado. Tiene que quedarle la emoción, que las palabras se le hayan borrado», lanzó como primera advertencia a quienes se habían congregado ante el reclamo de sus poesías y de su reciente galardón. José Hierro está acostumbrado a recitar sus escritos porque confía más en el oído que en la vista. «La poesía vuelve. Cada vez se publican más discos compactos con grabaciones

CORREO
EL MUNDO

Cada vez se publican más libros compuestos con grabaciones de poemas, porque la poesía se entiende cuando se escucha. Se dice que la poesía gusta poco. Pero se publica cada vez más, aunque la gente no compre los libros. Ocurre como con la música. Nadie diría que no se consume música: la gente no sabe leerla y no compra partituras, la entiende cuando la escucha».

Y cuando él pone voz a sus versos siempre habla de experiencias, «porque la poesía siempre es experiencia, la que yo he vivido o la que puedo vivir en la vida de otros», recordó ayer el poeta una de sus máximas. También volvió a explicar que no considera que su poesía sea revolucionaria: «Yo lo he sido, si por revolucionario se entiende estar en contra de las instituciones. Pero mi poesía no, porque no pretende transformar nada», explicó Hierro, que estuvo encarcelado en su juventud.

El poeta desconocía incluso la cuantía del Cervantes, que está dotado con 15 millones de pesetas. Aunque sí sabía que su nombre era -junto con los de Carlos Bousoño y Pedro Lain Entralgo- uno de los que barajaba el jurado, integrado por Fernando Lázaro Carreter, Federico Pelzer, Domingo Ynduráin, Carmen Iglesias, Victorino Polo, Camilo José Cela, Luis Izquierdo y Mario Vargas Llosa.

Un poeta honrado con una sólida trayectoria

ANTONIO LUCAS

MADRID.- Las manifestaciones entusiastas del jurado del Premio Cervantes no se hicieron esperar una vez desvelada la identidad del ganador de este año. La trayectoria poética de José Hierro fue destacada unánimemente como una de las más sólidas y significativas de la poesía española de este siglo.

Carlos Bousoño: «Es un gran poeta. Una de las personas más honradas que pasean por la literatura. Ha ido creciendo con los años y todos sus libros tienen una altísima calidad. Hoy es uno de los escritores de más relieve en nuestro país».

Camilo José Cela: «Me parece un premio magnífico. Además, la nómina de los galardonados es, en su mayoría, excelente».

Fernando Lázaro Carreter: «Hierro es uno de los primerísimos poetas de nuestra época. Tiene una obra constante, tenaz, exigente y honrada. Su libro Quinta del 42 fue una revelación cuando apareció en los años 50. Y su último libro, Cuaderno de Nueva York es una de las cumbres de la poesía de este siglo».

Mario Vargas Llosa: «Me parece importante que se haya premiado a José Hierro. Después del Cervantes, la obra de Hierro será más difundida en Latinoamérica, donde hasta ahora no ha sido muy leído. Es un poeta universal con una obra muy rigurosa, coherente y de una enorme calidad literaria. El premio es la coronación de un poeta de la actualidad».

Domingo Ynduráin: «A Pepe Hierro hay que obligarle a que tenga un premio. Este le obliga a seguir escribiendo. De su obra destacaría el principio y el final. Empieza de maravilla, luego pasa largos años de poca escritura y retorna con una calidad excepcional. Su obra es sobria, sin trucos ni trampas y está realizada con una gran economía de medios».

realizada con una gran economía de medios».

Victorino Polo: «Es un premio adjudicado con toda justicia por la calidad literaria de la obra de José Hierro y por la trascendencia que supone para la lengua».

¿Recomendaría este artículo? Copia para IMPRIMIR



BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DE JOSÉ HIERRO

Primeras ediciones de poesía

Tierra sin nosotros, viñeta en la cubierta y portada de José Luis Hidalgo, Santander, Ed. de Proel, 1947.

Alegría, Madrid, Gráficas Uguina (Col. Adonais, XXXIX), 1947. Tirada de 650 ejemplares. Premio Adonais, 1947.

Con las piedras, con el viento, viñeta en cubierta y portada de Ricardo Zamorano, Santander, Taller de Artes Gráficas de los Hermanos Bedia (Col. Proel), 1950.

Quinta del 42, Ilustraciones de José Caballero, Madrid, Editora Nacional, 1952.

Estatuas yacentes, edición de Pablo Beltrán de Heredia, dibujos de Joaquín de la Puente, Santander, Taller de Artes Gráficas de los Hermanos Bedia (Col. Clásicos de todos los años), 1955. Edición no venal.

Cuanto sé de mí, dibujo de Joaquín de la Puente, Madrid, Ed. Ágora (Col. Ágora, 17), 1957. Premio de la Crítica, 1957. Premio March.

Libro de las alucinaciones, Madrid, Editora Nacional, 1964. Premio de la Crítica, 1964.

Agenda, Madrid, Ediciones Prensa de la Ciudad, S. A., 1991.

Prehistoria literaria (1937-1938), dibujo de portada de Julio Maruri, prólogo de Gonzalo Corona Marzol, Santander,

Artes Gráficas Gonzalo Bedia (Col. Colofón del año), 1991. Edición no venal.

Cuaderno de Nueva York, Ediciones Poesía Hiperión, S. L. (Col. Hiperión, 326), 1998.



Reediciones

- Alegría*, nueva edición, dibujo de portada de Jesús Muñoz. Madrid, Ed. Torremozas («El vaso de Berceo», 5), 1991.
- Quinta del 42*, segunda edición, dibujo de cubierta, solapa e ilustraciones interiores de José Hierro, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular (Colección literaria), 1991.
- Cuanto sé de mí*, dibujo de Joaquín de la Puente, Madrid, Ed. Agora (Col. Agora, 17), 1959.
- Cuanto sé de mí*, dibujo de José Hierro, Madrid, Ed. La Palma (Col. Retorno), 1992.
- Libro de las alucinaciones*, edición de Dionisio Cañas, Madrid, Ed. Cátedra (Letras Hispánicas), 1986.

Recopilaciones diversas y antologías

- Antología poética*. Encarte con grabado, numerado y firmado, de Joaquín de la Puente. Dibujos del estuche de Ángel Ferrán. Xilografía de la portada de Ricardo Zamorano. Ilustraciones de Rafael Álvarez Ortega. Letras iniciales de los poemas dibujadas por Carlos Cañas y coloreadas por Daniel Gil Pila. Con «Dos romances de compañía» de Juan Ramón Jiménez y partitura autógrafa de Eduardo Rincón. Santander, Taller de Artes Gráficas de los Hermanos Bedia, 1953.
- Tirada de bibliófilo, 100 ejemplares + 9, numerados y nominados. Cada ejemplar recoge un poema autógrafa diferente. Premio Nacional de Poesía 1953. Se reedita para el público en *Antología poética*. Dibujo en la cubierta de Ángel Ferrán. Con «Dos romances de compañía» de Juan Ramón Jiménez. Torrelavega, Ed. Cantalapiedra, 1954.
- Poesía del momento*. Sobrecubierta de Romero Escasi. Dibujo de Ricardo Zamorano. Madrid, Afrodisio Aguado (Col. «Más allá», 132), 1957.
- Poesías escogidas*. Dibujo de cubierta por Baldellari. Buenos Aires, Ed. Losada (Col. «Poetas de España y América»), 1960.
- Poesías completas (1944-62)*, Madrid, Ed. Giner (Col. «Orfeo», V), 1962.
- Cuanto sé de mí* (Poesías completas), Barcelona, Ed. Seix Barral, S. A. (Biblioteca Breve. Poesía, 366), 1974.

- Antología*. Selección e introducción de Aurora de Albornoz. Madrid, Editorial Alberto Corazón (Col. «Visor de Poesía», CXXIII), 1980.
- Aurora de Albornoz: *José Hierro*, Madrid, Ed. Júcar (Col. «Los Poetas», 31), 1982.
- Antología*. Selección e introducción de Aurora de Albornoz. Segunda edición aumentada. Madrid, Editorial Alberto Corazón (Col. «Visor de Poesía»), 1985.
- Alberto Moreiras: *La escritura política de José Hierro*, Ferrerol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán (Col. «Esquío»), 1987.
- Antología poética*. Introducción y selección de José Olivio Jiménez. Madrid, Editorial Alianza (Libros de Bolsillo, 1473), 1990.
- Nombres propios*. Sel. de José Hierro y A. Sánchez Zamarreño. Ed. de Antonio Sánchez Zamarreño, Salamanca-Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional, 1995.
- Sonetos (1939-1993)*, Santander, Ayuntamiento de Santa María de Cayón (Cantabria), Taller de Artes Gráficas Gonzalo Bedia, 1995.
- Música*, Almería, Edición de Óptica Almería (Colección Alhucema, 8), 1998. Edición no venal.
- Documentos audiovisuales*
- José Hierro «Reportaje»*. Vídeo. Dirección: Manolo Romero y Jesús Muñoz. Realización e Imagen: Eduardo Sánchez y Rafael Cano. Ayudantes: Mireya Usano y Nelo Gil. Sonido: Juan Ramón Hierro. Grafismo: Rafael Cano. Recitado de poemas: José Hierro. San Sebastián de los Reyes, Área de Cultura y Universidad Popular del Patronato Municipal de Servicios del Ayuntamiento, 1989.
- José Hierro en su voz*. Casete. Selección de Pablo Beltrán de Heredia. Presentación de Francisco Brines. Ilustración de portada y recitado por José Hierro. Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas. Centro de las Letras españolas. Fundación AEDE. Fundación Juan March. Fundación Cultural Mapfre Vida. Fundación Santillana, 1991.

II. BIBLIOGRAFÍA SELECTA SOBRE JOSÉ HIERRO¹

- ALARCOS LIORACH, EMILIO: «José Hierro. *Cuanto sé de mí*. Madrid, Ágora, 1957», *Archivum*, Oviedo, IX, 1959, págs. 440-442.
- ALBORNOZ, AURORA DE: «Aproximación a la obra poética de José Hierro (1947-1977)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 341, 1978, págs. 273-290. Recogido posteriormente en *Hacia la realidad creada*. Barcelona, Ediciones Península, 1979, págs. 7-30.
- ALCÁNTARA, MANUEL: «Cuanto sé de mí (poemas de José Hierro)», *La Hora*, Madrid, 6-3-1958, pág. 17.
- ALEXANDRE, VICENTE: «Nuevas figuras (I. Los contrastes de José Hierro)», *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de M., V-VIII, 1957, págs. 41-46.
- ARGUMOSA, MIGUEL ÁNGEL DE: *Historia de la poesía montañesa*, Madrid, Industrias Gráficas, S. L., Iruña, 1964, págs. 60-81.
- ARROITA-JÁUREGUI, MARCELO: «La palabra humilde de José Hierro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 53, 1954, págs. 152-155.
- BENITO DE LUCAS, JOAQUÍN: *Vida y poesía en José Hierro*, Escuela Universitaria Santa María. Universidad Autónoma de Madrid, 1997.
- BROWN, BONNIE MAURINE: *The Poetry of José Hierro*, University of Kansas, Ph. D., 1976, University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, etc.
- «La metapoética de José Hierro», *Ínsula*, Madrid, 422, 1982, pág. 3.
- CANO, JOSÉ LUIS: *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1974.
- CAVALLO, SUSANA: *La poética de José Hierro*, Madrid, Taurus Ediciones, S. A. (Col. «Persiles», 117), 1987.

¹ Ténganse en cuenta los estudios introductorios y prólogos de las ediciones y antologías de Aurora de Albornoz, Dionisio Cañas, Gonzalo Corona, José Olivio Jiménez, Antonio Sánchez Zamarréno y Alberto Moreiras. Los números monográficos de revista dedicados a José Hierro no están desglosados y aparecen alfabetizados por el nombre de la revista. Para una mucho más completa bibliografía sobre el poeta, véase Gonzalo Corona, *Bibliografía de José Hierro Real* y «Bibliografía de José Hierro. Obra de creación», en *Encuentro con José Hierro*.

- COOKS, MARÍA LUISA: *Time in the Poetry of Antonio Machado and José Hierro* (1985), University Microfilms International.
- CORONA MARZOL, GONZALO: «Entre prosa y poesía. Varios cuentos de José Hierro escritos en la década de los años cincuenta», en *Formas breves del relato (Coloquio. Febrero de 1985)*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1986, páginas 267-282.
- *Bibliografía de José Hierro Real*, Zaragoza, ed. facsímil, 1988.
- *La poesía de José Hierro (Tesis Doctorales)*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1989.
- «La presencia de Rainer María Rilke en José Hierro», *Turia*, Teruel, 15, 1990, págs. 21-32.
- *Realidad vital y realidad poética (Poesía y poética de José Hierro)*, Zaragoza, Prensa Universitarias, 1991.
- «Con Agenda de José Hierro», *Ínsula*, 541, 1992, pág. 9.
- «Un villancico de José Hierro en Nueva York», *Poesía en la alianza*, Centro de Estudios sobre la Poesía de la Universidad Popular «José Hierro» (San Sebastián de los Reyes), 1 (1997), págs. 14-16.
- DEBICKI, ANDREW P.: «José Hierro a la luz de Antonio Machado», *Sin Nombre*, Puerto Rico, IX-3, 1978, págs. 41-51.
- *En torno al poeta José Hierro (Palabras desde Cantabria)*, Santander, Servicio de Publicaciones del Gobierno de Cantabria, 1982.
- *Encuentro con José Hierro*, Madrid, Centro de las Letras Españolas (Ministerio de Cultura), 1992.
- FRUTOS, EUGENIO: «José Hierro, poesía humana», *El Noticiero Universal*, Barcelona, 12-9-1963, pág. 5.
- GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR: *La poesía española de 1935 a 1975*, tomos 1 y 2, Madrid, Editorial Cátedra, 1987.
- GONZÁLEZ, JOSÉ M.: *Poesía española de posguerra (Celaya / Otero / Hierro. 1950-1960)*, Madrid, Edi-6, S. A. (Col. «Temas y formas», 2), 1982.
- GRANDE, FÉLIX: «Leyendo a José Hierro», *El Mundo*, 21 de octubre de 1990 («La esfera», pág. 12).
- GULLÓN, RICARDO: «Mundos poéticos (Hierro, premio Adonais 1947. El corazón en la poesía)», *Proel*, Santander, 4, 1947, págs. 159-172.
- «Confidencia al viento», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 17, 1950, págs. 301-303.

- GULLÓN, RICARDO: «Claridad y penetración de una poesía», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 39, 1953, págs. 386-387.
- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO: *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ed. Insula, 1964.
- *Diez años de poesía española 1960-1970*, Madrid, Ed. Insula, 1972.
- JIMÉNEZ MARTOS, LUIS: «Unas claras alucinaciones», *Estafeta Literaria*, Madrid, 298, 1964, pág. 22.
- José Hierro. Poesía en el Campus*, Zaragoza, 17, 1992.
- José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Editorial Anthropos (Col. «Ámbitos Literarios. Premios Nacionales de las Letras Españolas»), 1991.
- LÓPEZ BARALT, LUCE: «Poesía como exploración de los límites de la conciencia en José Hierro», *La Torre*, San Juan de Puerto Rico, Nueva época, vol. III, X, 1989, págs. 393-412.
- LUIS, LEOPOLDO DE: «Las Poesías completas de José Hierro», *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, XXIX, LXXXVI, 1963, págs. 213-215.
- MANRIQUE DE LARA, JOSÉ GERARDO: «La circunstancia histórica en José Hierro», en *Poetas sociales españoles*, Madrid, EPESA, 1974, págs. 117-125.
- MANTERO, MANUEL: *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1986.
- MIRÓ, EMILIO: «José Hierro: Libro de las alucinaciones. Editorial Nacional, Madrid, 1964», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 180, 1964, págs. 568-573.
- OTERO, ISAAC ÁNGEL: «La poética de José Hierro y análisis de *Para un esteta*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 303, 1975, págs. 719-729.
- PALOMO, M.^a PILAR: «Poética informativa: Cuatro ejemplos literarios», en *Comunicación y sociedad (Homenaje al profesor Beneyto*, Madrid, Universidad Complutense, 1983, págs. 263-288.
- PARAÍSO DE LEAL, ISABEL: «Análisis rítmico de la poesía de José Hierro», en *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1976, págs. 59-71.
- PEÑA, PEDRO J. DE LA: *Individuo y colectividad (El caso de José Hierro*, Valencia, Publicaciones del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras, 1978.

- Peña Labra, Santander, 43-44, 1982. Número monográfico dedicado al poeta.
- QUIÑONES, FERNANDO: «Claves de José Hierro en su poesía reunida», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 296, 1975, págs. 440-443.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, JORGE: «La poesía de José Hierro», *Resurgimiento*, Barcelona, 0, 1979, páginas 79-89.
- ROGERS, DOUGLASS MARCEL: *A Study of the Poetry of José Hierro as a Representative Fusion of Major Trends of Contemporary Spanish Poetry*, University of Wisconsin, Ph. D., 1964; University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, etc.
- SANTOS, CEFERINO: «La poesía de José Hierro, en su último libro», *Humanidades Comillas*, Santander, XI-22, 1959, págs. 55-62.
- TORRE, EMILIO EDWARDS: *El compromiso en la poesía de José Hierro*, City University of New York, Ph. D., 1979; University Microfilms, Ann Arbor, etc., 1979. Reimpreso en *José Hierro: Poeta de testimonio*, Madrid, José Porrúa Turanzas, S. A., 1983.
- UCEDA, JULIA: «Juan Ramón en relación con los poetas Otero, Hierro e Hidalgo», *Anales de la Universidad Hispalense*, Sevilla, XXV-1, 1964, págs. 51-75.
- UMBRAL, FRANCISCO: «Poesías completas de José Hierro. Ed. Giner, Madrid, 1962», *Punta Europa*, Madrid, 81, 1963, págs. 120-122.
- «Un reportaje lírico», *El País*, Madrid, 6 de febrero de 1981, pág. 27.
- VILLAR, ARTURO DEL: «El vitalismo alucinado de José Hierro», *Arbor*, Madrid, 349, 1975, págs. 67-80.
- ZARDOYA, CONCHA: «José Hierro con las piedras con el viento», en *Poesía española del s. XX (Estudios temáticos y estilísticos)*, tomo IV, Madrid, Editorial Gredos, 1974, págs. 209-213.

INTRODUCCIÓN

La poesía de José Hierro ha recorrido más de medio siglo de nuestra historia literaria reciente. Desde sus primeros poemas escritos hacia 1937, algunos de los cuales han sido rescatados en edición no venal¹, hasta su último libro, *Cuaderno de Nueva York* (1998)², ha atravesado casi todas las corrientes importantes de la poesía del siglo XX, adecuando nuestra tradición literaria a la realidad cultural, histórica y literaria de la España posterior a la guerra civil y elaborando una muy personal y valiosa, a la vez que muy representativa, obra poética.

No es fácil, en una breve introducción como esta, resumir tan larga experiencia poética y plantear a la vez una revisión puntual de su poesía³. La selección de textos del poeta no busca precisamente este objetivo, a pesar de ser, sin duda, la más amplia hasta la fecha tanto en el espacio como en el tiempo, ya que abarca desde sus primeras composiciones escritas en los años treinta y

¹ José Hierro, *Prehistoria literaria (1937-1938)*, ilustración de Julio Maruri, prólogo de Gonzalo Corona, Santander, Gonzalo Bedia Editor, 1991.

² José Hierro, *Cuaderno de Nueva York*, Ediciones Poesía Hiperión, S. L. (col. Hiperión, 326), 1998.

³ Numerosos aspectos de la obra poética de José Hierro tratados en esta Introducción están estudiados con mayor extensión y profundidad en mi libro *Realidad vital y realidad poética (Poesía y poética de José Hierro)*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1991.



cuarenta — que no se recogieron en su primer libro de 1947 — hasta su último libro.

LOS ORÍGENES DE LA PERSONALIDAD LITERARIA DE JOSÉ HIERRO (1936-1944)

José Hierro nace el 3 de abril de 1922 en Madrid, aun- que él se considera más santanderino que madrileño, ya que se trasladó a los pocos años a la capital cántabra y allí transcurre la parte más feliz de su vida. Ya desde la infancia, con un pequeño cuento titulado «La leyenda del almendro», destacó por sus especiales aptitudes literarias, pero su vocación no despertó realmente hasta los catorce años, cuando, en 1936, empieza a leer la *Antología de la poesía española contemporánea* hecha por Gerardo Diego en 1932 y ampliada en 1934. A finales de ese año conoce a José Luis Hidalgo y ambos se hacen amigos inseparables, unidos por su común afición por la poesía y la pintura. Hasta esta fecha, José Hierro había leído, entre otras muchas cosas, teatro clásico y modernista (Lope de Vega y Villalpessa, por ejemplo), alguna novela contemporánea (*El árbol de la ciencia* y otras obras de Baroja, novelas de Gabriel Miró, entre las que interesa mencionar *Años y leguas* y *Las cerezas del cementerio*, por ejemplo) y mucha novela y mucha poesía del siglo XIX: Chateaubriand, Víctor Hugo, Dickens, Tolstói, Chéjov, Dostoievski, Espronceda, Zorrilla, Baudelaire, Bécquer... La influencia de la poesía de Espronceda, especialmente la de su última etapa, se reflejará en el fondo (no la forma)⁴ de su poesía y traerá consigo im-

⁴ Hay que recordar, sin embargo, la importancia que tiene el romance en la poesía de José Hierro. Así lo señaló Ildelfonso Manuel Gil en su conferencia con motivo del *Encuentro con José Hierro*, de la que hay un extracto en «Sobre el *Romancero particular* de José Hierro», *Poesía en el Campus* (Zaragoza), 17 (1992), 7-12, y cómo Espronceda es para Hierro el que inaugura el romance moderno (véase

portantes elementos que configurarán una parte de la obra poética de José Hierro.

Su producción poética durante estos años se reparte en tres actividades complementarias pero diferentes entre sí. Escribe varios romances de guerra⁵, abundantes composiciones humorísticas y, fundamentalmente, poesía inspirada en los poetas del grupo del 27, a los que admira e imita, en especial a Gerardo Diego, a quien conocerá personalmente en marzo de 1938.

En muy diversas ocasiones se ha referido Hierro a sus primeros poemas en términos de «calcos inconscientes», «remedios involuntarios» de los poetas del 27⁶, y ha hablado de la influencia creacionista de Gerardo Diego⁷. Después de sus lecturas románticas y modernistas, los nuevos poetas le descubren un lenguaje más actual y una nueva manera de enfocar aquellos temas para los que su sensibilidad se sentía más dispuesta. En estos poemas aparece la modernidad en el léxico, que recoge los nuevos adelantos de la técnica: *tranvía* y *aletas de coche* en «Luna de agosto», donde encontramos además una defensa del medio urbano frente al medio rural noventayochista (con la desmitificación de Castilla en el poema

su trabajo titulado «El romance de Juan Ramón Jiménez», *Los Ciudadanos del Norte*, Oviedo, II-10, 1981, 61).

⁵ Véase Aurora de Albornoz, *José Hierro*, Madrid, Júcar, 1982, págs. 12-13; y la entrevista de Hierro con Márquez Reviriego, en «Conversación con José Hierro: CASI CUANTO SÉ DE MÍ», *Triunfo* (Madrid), XXV-13 (1981), 44.

⁶ Ya lo afirmaba en 1957 (véase el prólogo a *Poesía del momento*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1957, pág. 7) y todavía lo reitera en 1988 (véase «Poesía política y poesía social de la postguerra», en *Política y literatura*, estudios coordinados por Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988, pág. 111).

⁷ La influencia de Gerardo Diego en los inicios literarios de José Hierro no se limita, desde luego, a sus libros creacionistas (como botón de muestra, recuérdese el «Prólogo a Gerardo Diego» de su tercer libro de poemas, *Con las piedras*, con el viento, acabado de escribir en 1948, aunque publicado en 1950).

«Ciudad castellana»); *bares americanos* en «Gaviota de boulevard», *whisky y soda* en «Playa» (de 1937). Es patente el enfoque intelectual, que se revela en la abundancia de términos y conceptos abstractos: *Vivo paisaje de mi teoría* escribe en el poema «Álamos», o *el boceto de espuma de las olas* en «Silueta». A esta perspectiva intelectual responde el diseño geométrico que preside la poetización de paisajes (la mayoría de los poemas parecen motivos paisajísticos con figura al fondo): «Luna de agosto», «Arcos», «Plaza sola»... El asentimentalismo de la estética de los años veinte se manifiesta en el tratamiento general de los poemas, aunque la intuición de José Hierro, educada en la poesía romántica y modernista e influenciada por la tonalidad melancólica de la poesía montañesa del siglo XIX, haga que su poesía sea sensiblemente distinta. No hay que olvidar, además, que desde 1936 lee también a Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado.

La influencia del 27 se manifiesta, además, en la métrica y en el tratamiento de ciertos temas. Los «calcos inconscientes» de los que habla José Hierro no son tan evidentes y a lo sumo se observa cierta impregnación en el vocabulario: *álamos, caballos, ciervos, fragua*... La influencia del libro de Gerardo Diego, *Manual de espumas*, se evidencia más en el vocabulario que en su teoría creacionista, aunque la encontremos en algunas imágenes y particularmente en dos poemas: «Gaviota de boulevard» y «Caballero de otoño»⁸.

Durante estos años, la poesía de José Hierro no es más que la plasmación artística de una sensibilidad extraordinariamente alimentada por lecturas de otros poetas: poesía clásica, romanticismo y modernismo encorsetados en un nuevo lenguaje y una nueva forma de expresión, inspirada en los poetas del 27. Gran parte de

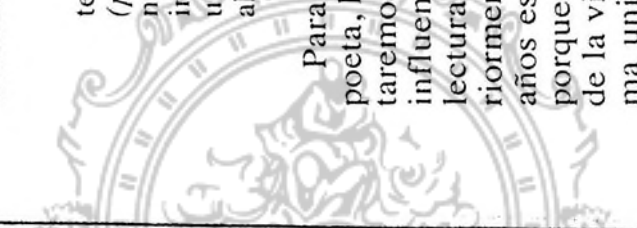
⁸ Todos los poemas que aquí se citan pueden encontrarse en José Hierro, *Prehistoria literaria*. En el prólogo de este libro amplió ligeramente las noticias que aquí doy.

lo leído ha sido asimilado por la intuición, pero no ha encontrado fundamentación íntima en la experiencia vital de José Hierro. Mientras escribe estos poemas, sin embargo, hay una serie caprichosa de influencias en cuyo sentido José Hierro todavía no había profundizado pero que, trezada con los avatares que su vida le depa- rará en los años venideros y nuevas lecturas que reforzará la nueva visión de la realidad, configurará el universo temático y sentimental de su poesía, a partir de 1944. Consciente José Hierro de ello escribe en cierta ocasión:

Desde que descubriera el lenguaje de la poesía contemporánea hay un tiempo de trabajos «contagiados» (*pastiches*) sin personalidad. En el 44 tienen una personalidad; no que no se parezcan a algo, sino que hay una impronta personal. Yo siempre digo que esto es como un cocktail: he asimilado, y hago mi combinación. De ahí sale *Tierra sin nosotros* que se publica en el 47⁹.

Para que se produzca la asimilación que menciona el poeta, han de ocurrirle ciertos acontecimientos que relacionemos más adelante. Estos hechos tendrán tan honda influencia personal que servirán de catalizador de las lecturas realizadas hasta entonces y de las que posteriormente hará José Hierro. Entre las lecturas de estos años es imprescindible mencionar a algunos ensayistas, porque en ellos se ofrece una interpretación del hombre, de la vida y del arte que le permitirá al poeta ver de forma unitaria la realidad literaria e histórica y su propia realidad personal. La enumeración que ofrece Aurelio García Cantalapiedra de algunas de las lecturas de José Luis Hidalgo en la biblioteca de Torrelavega es una exacta relación de los ensayistas mencionados: «Y entre el pasto ininterrumpido de poesía, *La decadencia de Occidente*, de Spengler, por ejemplo, para confundir-

⁹ En entrevista que le hace Luis Alberto Salcines («José Hierro: Entre la poesía y la pintura», *Diario Montañés*, 29 de octubre de 1977, s.p.).



nos: las obras de Unamuno y Ortega, para aguzar nuestro interés, y Nietzsche, para rodear de osadía el futuro hombre que teníamos que ser»¹⁰. Es posible detallar algunas de las obras omitidas en esta relación: la *Deshumanización del arte e Ideas de la novela*, y especialmente *Las meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset, *La agonía del cristianismo*, *Alrededor del estilo* y *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* de Miguel de Unamuno, y, finalmente, *El origen de la tragedia* de F. Nietzsche. La obra de Spengler, *La decadencia de Occidente*, mencionada por el poeta¹¹, donde se asimila completamente la citada obra de Nietzsche, podía suplir la influencia del filósofo alemán. Nuevos documentos, manuscritos e inéditos, han llegado a mis manos gracias a la amabilidad de J. Hierro y de su yerno Manolo Romero, y en ellos aparece una cita, escrita en los años de cautiverio, sobre las relaciones entre el arte y la vida perteneciente a *El origen de la tragedia*, lo que permite ampliar la nómina de lecturas durante estos años. La presencia de lo dionisiaco en sus dos primeros libros pudo provenir de la lectura de Nietzsche.

De las amistades literarias de José Hierro durante los años que llegan hasta 1939, además de los citados José Luis Hidalgo y Gerardo Diego, merece la pena mencionar a un periodista santanderino, Manuel Llano, a quien visitaban los dos jóvenes amigos y con el que charlaban

¹⁰ Aurelio García Cantalapiedra, *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo*, prólogo de Julio Maruri, Madrid, Taurus Ediciones, S. A., 1975, pág. 45.

¹¹ Véase José Hierro, «Datos insignificantes para futuros biógrafos, 1919-1947», *Índice*, 60 (1953), recogido en Aurelio García Cantalapiedra, *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, recopilación, introducción, notas y bibliografía de Aurelio García Cantalapiedra, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1971, pág. 173. Véase también, del mismo García Cantalapiedra, «Rectificación a la biografía de Hidalgo», *Alerta* (Santander), 8 de febrero de 1967, que también se recoge en el libro citado (pág. 331).

sobre sus preocupaciones literarias comunes, hasta su repentina muerte el 1 de enero de 1938¹².

Manuel Llano, por aquel tiempo, estaba escribiendo su obra finalmente inconclusa *Dolor de tierra verde*¹³, cuyo tema de fondo era la influencia de la guerra civil en el vivir humilde y cotidiano de la gente. La obra influyó en ambos jóvenes y especialmente en José Hierro¹⁴, aunque no se manifestara esta influencia, por las razones ya aducidas, sino más tarde. Uno de los apartados de la novela se titulaba «El paraíso perdido», cuyo significado puede aclararnos Gerardo Diego en el epílogo que escribe a la obra: «Ese viaje al paraíso de la infancia, a la tierra verde, ya estremecida en presentimientos de víspera y de tragedia»¹⁵. Es la primera vez que aparece *literariamente* el tema de la guerra civil en la

¹² El testimonio de José Luis Hidalgo, recogido por Rodríguez Alcalde (*Antología de Escritores y Artistas Montañeses*, Santander, Librería Moderna, 1950, págs. XIX-XX), puede ser muy expresivo de la importancia que tuvo su influencia: «Tenía yo 15 ó 16 años cuando un día él leyó mis primeros intentos poéticos (...). Y a partir de aquel día — para mí inolvidable — una vez por semana solía ir a visitarle a su casa, en compañía del poeta José Hierro, todavía un poco más joven que yo. Él nos hablaba infatigablemente de sus proyectos literarios, de sus lecturas sobre la Biblia, de su infancia en Carmona, del dolor profundo que le causaba nuestra guerra civil y, a veces, nos leía fragmentos de sus obras en marcha. Hierro y yo escuchábamos su charla incesante, y tímidamente aventurábamos nuestras opiniones o le contábamos algunas de nuestras citas más o menos literarias. Después salíamos de su casa entusiasmados, orgullosos (...).»

¹³ La revista *Proel*, en la que intervinieron muy directamente José Hierro y José Luis Hidalgo, imprimió un fragmento de la novela en su primer número de la segunda época (Primavera de 1946). La novela o «noveleta» se publicó por primera vez en 1949, impresa en el Taller Hermanos Bedía y editada por el mismo *Proel*, con un epílogo de Gerardo Diego y dibujos de Agustín Riancho.

¹⁴ El poeta escribirá un artículo, «Dolor de tierra verde (El último libro de Manuel Llano)», que se publicará en el diario *Alerta* el 6 de marzo de 1950. Véase *Realidad vital*, págs. 47-50.

¹⁵ Véase Gerardo Diego, «Epílogo», en Manuel Llano, *Dolor de tierra verde*, Obras Completas, tomo II, Santander, Fundación Marce-lino Botín-Sanz de S., 1967, pág. 928.

biografía de José Hierro¹⁶. Además, a través de este escritor pudo llegarle a José Hierro el decisivo influjo de Miguel de Unamuno, amigo personal de Manuel Llano y muy admirado por este. Unamuno solía pasar algunos días en casa de su amigo Bernardo Velarde, en Tanos, a dos kilómetros de Torrelavega, y se le veía a veces por sus calles. Uno de sus poemas, «Augenweide»¹⁷, habla de Tanos. José Hierro escribe un poema dedicado a Unamuno donde hace referencia al círculo santanderino que se congregó en torno a Bernardo Velarde, que había tenido la inmensa fortuna de conocer a don Miguel¹⁸.

La actividad poética más importante de José Hierro durante estos años, como hemos visto, sigue relativamente los pasos de los poetas del 27. Pronto cambiará su estética reinterpretando la realidad literaria, histórica y humana a la luz de las influencias recibidas. Pero antes de que se produzca tal revolución¹⁹, la vida de José Hierro cambiaría radicalmente al ser encarcelado por «auxilio»

¹⁶ La guerra civil en Santander no tuvo excesiva repercusión. Se mantuvo republicana al principio y se entregó casi sin resistencia en 1937. Bélicamente hablando lo único que trastornó la relativa paz de la ciudad fueron algunos bombardeos y especialmente uno. Dice J. R. Saiz Viadero: «Nadie pudiera figurarse que un día espléndido, con un comienzo tan agradable, llegaría a tener un final tan trágico como para quedar grabado en la Memoria Colectiva de los habitantes de Santander» (*Crónicas sobre la guerra civil en Santander*, prólogo de Juan G. Bedoya, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1979, pág. 94). Nótese además el contraste («grabado en la Memoria Colectiva») entre el espléndido día y el trágico final.

¹⁷ Fechado el 6-VI-1930 (*Cancionero*, núm. 1483, Ed. Losada).
¹⁸ El poema está fechado en 1951 y es un autógrafo recogido en el pliego «Unamuno en Tanos. Augenweide, 1951», en José Hierro, «Unos poemas inéditos recuperados», *Peña Labra* (Santander), páginas 43-44 (1982), s.p.

¹⁹ Como han estudiado Juan Cano Ballesta (*La poesía española entre pureza y revolución [1930-1936]*, Madrid, Ed. Gredos, 1972) y Leo Geist (*La poética de la generación del 27 y las revistas literarias de la vanguardia al compromiso [1918-1936]*, Barcelona, Ed. Labor, 1980), dicha revolución ya se había producido incluso entre los miembros del mismo grupo poético del 27.

o «adhesión» a la rebelión el 3 de septiembre de 1939²⁰. Este acontecimiento significará la pérdida del paraíso para José Hierro, que se fundirá con el referente colectivo de la guerra civil²¹ y el literario en el tránsito desde los «alegres» años veinte a la literatura existencialista, preocupada y comprometida, de la posguerra. Desde la fecha de su prendimiento hasta aproximadamente mayo de 1944 transcurre la vida de José Hierro en diversos periodos en los que, además de convivir diariamente con la muerte, el sufrimiento y la penuria, se abre a las nuevas tendencias literarias. Junto a viejas y nuevas lecturas, y al margen de actividades literarias menores²², su producción literaria se despega de la poesía y se dirige hacia otros géneros (teatro y novela) en los que es discernible un importante cambio estético y un tema recurrente: el *retorno*²³. La obra de teatro que estaba escribiendo tenía a *Ulises* como protagonista y desarrollaba, lógicamente, el tema del regreso al hogar; era una pieza teatral «surrealizante»²⁴. La otra actividad literaria, que he podido leer, era un ensayo de novela que no llegó a terminar, pero del que se conservan varios capítulos sin componer, recogidos —junto a otros escritos, alguno incluso traducido al francés— en un libro de «Diario» manuscrito e

²⁰ Véase el poema «Historia para muchachos» del *Libro de las alucinaciones*. Hablo de las causas y circunstancias de este encarcelamiento en *Realidad vital* (págs. 36-37, 44-45 y 52-54).

²¹ Recuérdese *Ángel fieramente humano*, de Blas de Otero. La caída del Ángel es otro referente romántico que viene a significar lo mismo que la caída del hombre en el paraíso terrenal (recuérdese *El Diablo Mudo*). En José Hierro aparecen ambos, junto a otros mitos románticos como el de Prometeo o el Hombre Errante.

²² Como la confección de una revista mecanografiada perdida de un único número titulada *Ariadna*.

²³ El tema del *retorno*, aplicado a la experiencia interior de la pérdida del paraíso, explica el posterior interés de Hierro por la obra de Soeren Kierkegaard, *La repetición*.

²⁴ Recuérdese cómo la aproximación al surrealismo fue una de las vías de la renovación estética de los años treinta, en la que colaboraron miembros destacados del 27 (Aleixandre, Alberti, Lorca...).

inédito. La novela se localiza en la cárcel y se sitúa cronológicamente en las fechas en que se escribió: a comienzo de los años cuarenta. Narra algún episodio en la prisión y la fuga de un preso que, desoyendo todas las prevenciones, intenta inútilmente regresar a su casa. Al final del libro se encuentran caracterizaciones de personajes, basadas en sus parecidos con personajes literarios de novelas de los autores del XIX ya citados; hay también apuntes para la escritura de la novela e ideas tomadas de distintos lugares, como, por ejemplo, la recogida en *El origen de la tragedia* de Nietzsche: «Considerar la ciencia con la óptica del artista y el arte con la óptica de la vida.» La cita revela una nueva perspectiva — ya alejada de la estética del 27 — que cuajará en los nuevos poemas escritos al salir de presidio en 1944, encarcelado con motivo de la muerte de su padre en ese mismo año. Dice José Hierro en una entrevista fechada en 1982:

He escrito en serio, y al decir en serio no digo en cuanto a los resultados sino con vocación de hacer poesía, desde los catorce años. Luego, con el paso del tiempo, me di cuenta de que todos mis escritos de aquella época eran involuntarios remedos de los textos de la Generación del 27. Este período de aprendizaje duró entre 1936 y 1944²⁵.

EL UNIVERSO POÉTICO DE JOSÉ HIERRO. CRISTALIZACIÓN DE LITERATURA Y VIDA (1944-1947)

En Santander permanecerá el poeta muy poco tiempo. Enseguida, acudiendo a una llamada telegráfica de su amigo José Luis Hidalgo, se traslada a Valencia. Allí encuentra el círculo de amistades — activamente interesado

²⁵ J. Fernández Palacios, «El testimonio de José Hierro (Entrevis-
ta)», *Fin de Siglo*, Jerez de la Frontera, 1, 1982, pág. 46.

en la creación literaria — que había estado cultivando José Luis Hidalgo. Este círculo, a caballo entre el ambiente literario levantino y el madrileño, funda en 1942 una de las primeras revistas literarias importantes de la posguerra, *Corcel*²⁶. La revista hará en 1944 (núms. 5-6) un homenaje a Vicente Aleixandre, cuyo libro *Sombra del paraíso* (1944) significó, junto a *Hijos de la ira* (1944), escrito por otro poeta del 27, un sacudimiento decisivo en los tranquilos ámbitos literarios de la posguerra.

Mientras José Hierro está en prisión, José Luis Hidalgo ha evolucionado en su manera de entender el fenómeno artístico. Desde la estética vanguardista y surrealista se ha incorporado al movimiento rehumanizador que había comenzado en la preguerra y nuestro poeta, como hemos visto, también ha seguido esta trayectoria²⁷. A la influencia valenciana se sumarán además otras influencias. No hay que olvidar que ese mismo año de 1944 aparecen la revista *España* y en Santander la revista *Proel*, con la que estarán en contacto permanente José Hierro y José Luis Hidalgo. Además, al morir éste en 1947, Hierro volverá a Santander y se incorporará a *Proel* tomando parte muy activa en la dirección de la revista. La publicación santanderina, como el mismo José Hierro, mantuvo desde el principio una actitud abierta y tolerante respecto a las inquietudes literarias del momento, llegando en la práctica a adoptar una posición intermedia entre las dos corrientes más significativas de aquellos años (la representada por *Garcilaso* y la segui-

²⁶ Publicarán en ella importantes poetas de las promociones jóvenes (Bousoño, Cano, Morales, García Nieto, Nora, Blas de Otero, Hidalgo...) y también de generaciones anteriores (Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Aleixandre...). Es notable, además, la presencia de autores extranjeros (Mallarmé, Supervielle, Novalis, Rilke, Rimbaud, Byron, Wordsworth, Hesse, Louis Aragon, Hölderlin...).

²⁷ Véase José Hierro, «Datos insignificantes», *art. cit.*, pág. 172.

da por *España*)²⁸. Sin entrar ahora en polémica sobre la teórica oposición existente entre ambas revistas²⁹, podemos preguntarnos qué punto es ese en el que podían coincidir con garcilasistas y espadañistas. En varias ocasiones define como el rasgo que unificaba a la revista *Proel*, por encima de las distintas opiniones de sus colaboradores, una misma aproximación entre la *poesía* y el *hombre* o entre la literatura y la vida. Esta aproximación, comenzada ya, como dijimos, en la preguerra, explica la defensa del romanticismo, a partir de la interpretación que se hace de éste. Dice José Hierro (los subrayados son míos):

Probablemente una de las peculiaridades de la poesía que hoy nos gusta — pueden ustedes hablar de *neorromanticismo* — es su capacidad de remitirnos al poeta, al hombre. Se trata de una de nuestras deformaciones actuales: *preferir la vida a la obra*; o, dicho de una manera menos violenta, servirnos de la obra como trampolín para saltar a la vida³⁰.

Y en otra ocasión:

¿Eran un grupo confesional? No. En general éramos gente liberal, inquieta, pero ni ideológica, ni formalmente, hicimos una escuela. Fíjese la diferencia que hay entre Maruri, Marcelo Arroita-Jáuregui, Salomón o yo... No. No teníamos una línea común, aunque cada uno por

²⁸ Véase lo que dice José Hierro en Rosa María Pereda, «José Hierro: Montañés de alma (Entrevista con motivo de la aparición de su antología *Cuanto sé de mí*)», *Diario Montañés*, Santander, 16 de noviembre de 1974, pág. 16; y en Rafael Morales Barba y Fernando Yubero, «José Hierro: Desde el silencio (Entrevista)», *Diario 16*, 30 de enero de 1988 (Culturas, 147, VIII).

²⁹ Véase el imprescindible estudio de Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, tomos 1 y 2, Madrid, Editorial Cátedra, 1987.

³⁰ En «Góngora: un rostro entre sombras», *Estafeta Literaria*, Madrid, 220, 1961, pág. 16.

su lado buscaba darle a la poesía una temperatura humana y aunque cada uno, desde su ideología, estuviera pre-ocupado por relacionar poesía y hombre³¹.

En el prólogo a la edición de sus poesías completas de 1974, escribe Hierro: «Un día, en 1944, encontré *el tono*, lo personal»³². Este hallazgo, fruto de la «asimilación» y «combinación» de lecturas anteriores, dará lugar a su primer libro³³. Efectivamente, *Tierra sin nosotros* se empieza a escribir en ese momento y nace con una idea precisa que dará sentido a los poemas dentro del libro. Dice Hierro sobre esta obra: «... lo inicié en la primavera del cuatro y cuatro, con un criterio orgánico»³⁴. Sus dos libros posteriores (*Alegría*, publicado en 1947, y *Con las piedras, con el viento*, aparecido en 1950) se escriben también en el período comprendido entre 1944 y 1947, según confiesa el poeta en otro lugar³⁵.

Los primeros poemas que publica desde su salida de la cárcel pertenecen todos a *Tierra sin nosotros*³⁶. Al introducirse en el ambiente literario madrileño-levantino empieza a ser conocido entre los cenáculos poéticos y su nombre aparece en diez publicaciones que salen a la luz en 1945. Publica en *Corcel* y *Mediterráneo*, en *Proel*, en *Garcilaso* y en *España* y, finalmente, en la revista *Pilar* de Zaragoza. Junto a abundantes interpelaciones a

³¹ En la entrevista de Morales Barba y Yubero.

³² *Cuanto sé de mí*, Barcelona, Ed. Seix Barral, S. A., 1974, pág. 16.

³³ Luis Alberto Salcines, *art. cit.*, nota 9. El texto lo hemos reproducido unas páginas atrás.

³⁴ En Arturo del Villar, «El escritor al día: José Hierro (entrevista)», *Estafeta Literaria*, Madrid, 639, 1978, pág. 9.

³⁵ En el prólogo a *Poesía del momento*, *op. cit.*, pág. 7.

³⁶ Alguno anticipa ideas de *Con las piedras, con el viento*. En «Canción» (*Corcel*, 9, 1945, 152-155) escribe: «Ando solo y hablo solo / y el viento me escucha y suena. / Yo me libro de mi peso, / aun-que el viento no me entienda» (pág. 67, P. C.). Todas las referencias a los versos de poemas no recogidos en esta edición se harán, salvo cuando se indique lo contrario, por la edición de poesías completas de 1974 (P. C.).

Dios, de corte unamuniano, destacan en este conjunto de poemas cuatro motivos importantes, vinculados directamente con su propia biografía (fusión de literatura y vida; de *poesía y hombre*) y con las circunstancias recién vividas por los españoles. Estos motivos, *grosso modo*, son los siguientes: los muertos y *la muerte* («Oración primera»; «Ellos»; «Llegada de la muerte»; «Sólo la muerte»)³⁷; la *pérdida* irrecuperable del *paisaje natal* y de la propia *juventud* («Despedida del mar»; «Distancia»; «Cumbre»); el tema del *adiós* («Caballero de otoño») y del *destierro metafísico* que impulsa al poeta a aferrarse a la tierra y a la realidad («Noche final»; «Viento de invierno»; «Llegada de la muerte») y el tema escondido, pero clarificador del *paraíso terrenal perdido* («Entonces», «Así es» —titulado luego «Así era»).

Este último motivo aparece significativamente en el primer poema de *Tierra sin nosotros*, tras la cita de Amós de Escalante («Musa del Septentrión, melancolía») que recoge el nuevo *tono* hallado por el poeta. En «Entonces» se expresa la lamentación del poeta por la pérdida de su *paraíso* «terrenal», en el que no se tenía dolorosa consciencia de la propia caducidad. En él aparece el término explícitamente:

Yo no te pinto otros colores
que los colores que tú tienes.
¿Eras así, mi paraíso,
rumor del agua cuando llueve,
hacha que hierre la madera,
fuego que incendia la hoja verde?³⁸

³⁷ Si la muerte fue, según la narración bíblica, una consecuencia del pecado original y se produjo al perder el paraíso, el *costrar conciencia de la muerte*, como señala Spengler, acarrea la pérdida del paraíso personal, el descubrimiento de los propios límites y de la propia mortalidad (véase José Hierro, «El arte de hacer un día», comentado en *Realidad vital*, págs. 72-77 y 144-146).

³⁸ Las referencias a página de los poemas recogidos en esta edición podrán encontrarse en el Índice de poemas y primeros versos.

El significado que da José Hierro a los libros citados de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, aparecidos precisamente en 1944, reafirma el tema del *paraíso* como una intuición cardinal en su poesía. En un artículo donde resume la evolución de la poesía española posterior a la guerra civil dice que ambas obras «*montront la nouvelle voie*», y añade: «*abordent le problème de l'homme d'aujourd'hui, son drame et son agonie, avec la nostalgie d'un paradis perdu où tout était beau et simple*»³⁹. El texto es clave. Destaca, por un lado, la dimensión literaria. Según Hierro, un aspecto importante de la renovación poética reside en que tratan sobre «*el problema del hombre actual*» y este problema tiene que ver con la pérdida de un paraíso y la nostalgia resultante. En este artículo no descubre ni cuál es ese «problema» (el *hombre caído*), ni por qué está relacionado con un soñado paraíso (el *paraíso terrenal*).

El *paraíso* de Aleixandre sirve como detonante que aglutina varios *paraísos* recogidos de lecturas anteriores (*Diablo mundo* de Espronceda, *El árbol de la ciencia* de Baroja, *Años y leguas* de Gabriel Miró, *Dolor de tierra verde* de Manuel Llano...) y cristaliza en contacto con las propias experiencias de José Hierro: la «expulsión» de la bellísima *Santander* donde transcurrieron felizmente los primeros años de su *infancia*, el sentimiento de pérdida de la *juventud* con la quiebra de la fe en la posibilidad de realizar sus *ideales* políticos y literarios. Todo ello converge con la evolución de la poesía desde el maravilloso e ideal *universo poético* de los años veinte (el idealismo e intelectualismo del 27, según se interpretaba en la posguerra) y la posterior experiencia colectiva de la *guerra* y la personal de la *cárcel* (el conocimiento de la muerte)⁴⁰, lo que al fundirse con la problemática existencial

³⁹ *Poesie espagnole d'aujourd'hui*. Traduit de l'espagnol par Laure Guille. *La Table Ronde*, París, 145, 1960, pág. 114.

⁴⁰ Esta convergencia la expresa José Hierro en un artículo fundamental escrito en 1950: «El arte de hacer un día».

de *Hijos de la ira* y la preocupación por el *hombre*, encuentra en *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* de Unamuno y en la obra de Kierkegaard⁴¹ una inicial fundamentación teórica que se completa con la interpretación de la evolución histórica y humana encerrada en *La decadencia de Occidente* de Spengler, la explicación de la crisis del hombre moderno de Ortega, la filosofía de Nietzsche, la poética existencial de Staiger, Pfeiffer, y, por el lado de la prosa, del propio Sartre, y alargando un poco esta relación, incluso el pensamiento de Octavio Paz.

La fusión del tema del *paraíso terrenal perdido* con el tema del *hombre* y la realidad histórica, que aparece subterráneamente, pero claramente explícita en varias ocasiones en los autores citados, tiene su origen en el romanticismo y crea una ideación cuyo entramado lógico implica a la mayoría de los temas puntuales de la poesía de José Hierro y a las actitudes con las que se presentan asociados (*el amor, la muerte, la temporalidad, la naturaleza, la patria, el instante eterno, la historia, la heroicidad, la juventud, la infancia, la mujer, el arte y la poesía, la palabra...*) y explica además el significado de mitos y símbolos judeocristianos y de la antigua mitología griega y romana, que se habían ido difundiendo profusamente por la literatura del siglo XIX, a partir de su descubrimiento por parte de los románticos, y que alcanzan desigualmente nueva vigencia en el modernismo e incluso en algunos de los poetas del 27 (el *Hombre Errante, Prometeo, el Héroe, el Ángel, el Demonio*), simbolizando la *caída* (la pérdida del paraíso terrenal).

La síntesis única de cultura y vida que realiza José Hierro parte de un estado de pensamiento firmemente anclado en las preocupaciones literarias y culturales de

⁴¹ La influencia de Kierkegaard no es solamente de su obra más conocida, *El concepto de la angustia*, sino de otras más ignoradas, pero más fáciles de leer (*In vino veritas* y *La repetición*) y en las que se inspiró claramente Unamuno al escribir *Niebla*.

la España de los años cuarenta. Basten dos citas, extraídas de las dos revistas más significativas del momento, para comprobarlo. Con motivo de la conmemoración del primer año de publicación de *Garcilaso*, cuenta Jesús Revuelta su gestación. Noten los cinco primeros autores citados:

Kierkegard (*sic*), Spengler, Nietzsche, Ortega, Unamuno, Max Scheller (*sic*) y muchísimos poetas, sin olvidar a D'Annunzio ni a Marinetti por su significación poética, conceptos, citas y sentencias sobre el coraje, la acción, lo heroico, el frenesí, restallaban, rutilaban y profanaban el retrasado perfume a rapé de la estancia (...) ⁴².

La frase expresa claramente la adhesión del grupo representado por Revuelta a una actitud vital, activa y apasionada (que se puede relacionar con la actitud del guerrero: «las armas») frente a la postura intelectual, en vigilia, o contemplativa, del hombre de ciencia, intelectual o poeta puro («las letras»); simultáneamente, señala los autores en los que se inspiran para «comprender» al hombre, o, lo que es lo mismo, las fuentes de una concepción determinada del hombre. Desde esa concepción del hombre, bastante generalizada en la cultura del momento, es posible explicarse la coincidencia de Revuelta y Antonio G. de Lama en el artículo que hace en *España* con motivo de la publicación en 1944 de *Hijos de la ira*. Esta reseña muestra en qué medida el tema del *hombre* es determinante en los juicios estéticos del momento y cómo se desarrolla el dualismo de estos autores en la concepción que se tiene de él. El escrito defiende al *hombre* frente al *poeta*. El hombre es algo distinto de la actividad literaria (letras) o profesoral (ciencia), es decir, de la *razón*:

⁴² «Un año de Garcilaso», recogido en J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX (Parte II, 1939-1974)*, Universitaire Pers Leiden, 1975, pág. 155.

Si acaso hay alguna influencia, es *menos literaria que humana*; de autores los más alejados de toda predilección *profesoral*. La Biblia, Unamuno (...). Es necesario repetir que la poesía es, ante todo, *hombria*. Y que *vale más el hombre que el poeta*⁴³. [Los subrayados son míos.]

Continúa el crítico insistiendo en estas ideas (oposición entre *razón y vida*), introduce la visión polarizada del hombre (la abstracta y la concreta, la racional y la vital) y menciona significativamente a algunos de los autores que ya conocemos. Nótese cómo el racionalismo se identifica, al modo unamuniano, con una visión cosificada, materialista, del mundo (los subrayados son míos):

La verdadera realidad es *el hombre, la vida del hombre*. Todo lo demás nos es extraño, indiferente. Pero hay épocas tan poco humanas, tan inhumanas, que sólo *vi-ven para las cosas, para el mundo. Y a las mismas cosas las vacían de todo significado, las cosifican aún más. Son épocas científicas, positivistas, antipoéticas; en ellas el hombre se siente cosa entre las cosas, realidad natural despersonalizada*. Nuestra época no es así. La filosofía — y con ella toda la cultura — se ha humanizado. Y pone como centro de sus preocupaciones, de sus elucubraciones, *al hombre mismo. No al hombre abstracto, al animal racional, sino a este hombre que vive y vibra, que ama y trabaja, que ríe y llora, que muere y que se angustia por la muerte. Kierkegaard, Unamuno y Heidegger nos han traído al hombre concreto*, con todas sus vivencias, con su angustia metafísica, con su agonía, con su tragedia. Y nos han enseñado a mirarnos por dentro, en las profundidades negras y desoladas de nuestro ser existencial (...)⁴⁴.

⁴³ Antonio García de Lama, «La nueva poesía de Dámaso Alonso (Poesía y verdad)», *Españaña*, núm. 2, 1944. Recogido en *Españaña. Revista de Poesía y Crítica*, León, Editorial Españaña, 1978, páginas 27-28.

⁴⁴ *Art. cit.*, nota 43, págs. 28 y 29. Obsérvese que dos de los autores que cita A. G. de Lama se encuentran en la relación de lecturas de Jesús Revuelta: Kierkegaard y Unamuno. Ortega se cita en la misma

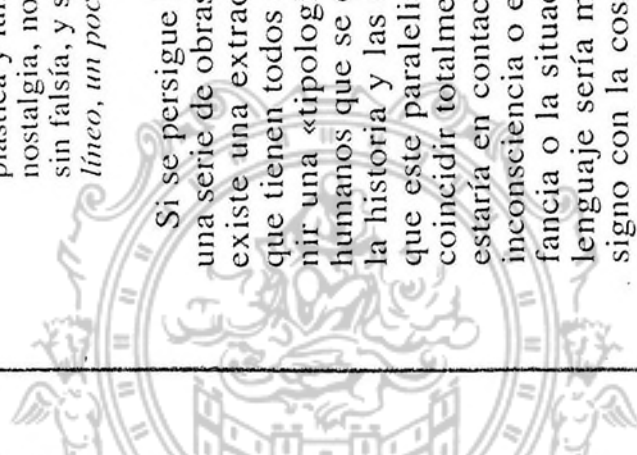
Es significativo el comentario del mismo García de Lama a la otra obra crucial publicada en 1944, *Sombra del paraíso*:

La misma distancia del romanticismo hay en su sentimiento del amor. El amor, en el Paraíso de Aleixandre, podrá ser destrucción, podrá manar algunas gotas de tristeza; pero, ante todo, es un amor sin sentimentalismo, un amor sensual que se recrea y se enciende en la belleza plástica y luminosa de la amada. No hay ensueño, no hay nostalgia, no hay serenata. Hay sólo «el amor natural y sin falsía, y sin comedia y sin literatura». *Mucho de apolíneo, un poco de dionisiaco, pero nada de fáustico*⁴⁵.

Si se persigue la *idea del hombre* que se encuentra en una serie de obras de los autores citados se observará que existe una extraordinaria coherencia en la concepción que tienen todos ellos de él, siendo posible incluso definir una «tipología humana» coincidente, unos «tipos» humanos que se corresponden con las grandes etapas de la historia y las edades fundamentales del hombre, sin que este paralelismo, defendido por Spengler, llegue a coincidir totalmente. El *hombre primitivo*, prehistórico, estaría en contacto con su naturalidad, en un estado de inconsciencia o ensoñación que lo equipararía con la infancia o la situación de Adán en el paraíso. Para él, el lenguaje sería mágico, infantil, ya que identificaría el signo con la cosa nombrada. Una vez aparecido el lenguaje evolucionado y, con él, el dualismo, los siguientes talentos humanos, hasta la Edad Moderna, lo anularían al poner su confianza en uno de los elementos y convivir

sección de la revista dieciséis números más adelante (*Españaña, op. cit.*, nota 43, pág. 409), y sus ideas son la base del también anónimo trabajo de esta sección, en el número 20 (*Españaña, op. cit.*, pág. 409).

⁴⁵ A. García de Lama, «Sombra del paraíso (Poesía y verdad)», *Españaña*, núm. 3, 1944. Recogido en *Españaña, op. cit.*, pág. 65. De este comentario se puede colegir la presencia de Spengler y Nietzsche.



con el otro. Para el *hombre antiguo*, «apolíneo», la verdad del mundo sería exterior a él, configurándose mediante la percepción y la razón: mundo visible, corpóreo, inmediato y actual. A esta visión del mundo le sucedería la *medieval* basada en lo invisible y espiritual, en el más allá del tiempo y del espacio, en el futuro y en Dios. El dominio de la emoción y de la imaginación; la edad de los hombres creyentes, activos, y de los héroes cristianos. El hombre antiguo y el medieval serían «hombres jóvenes» con fe en su visión del mundo y en la posibilidad de imponerla sobre la «realidad». Son edades *heroicas*. Finalmente, la *Edad Moderna* traería consigo la pérdida de esta fe, el enfrentamiento entre el punto de vista antiguo y el medieval y la confusión entre ambas perspectivas, predominando según las épocas y los hombres uno de los dos puntos de vista en conflicto con el otro. En líneas generales vendría caracterizada por el predominio del intelecto. Un racionalismo que, para estos autores, ha apartado al hombre de la realidad (recuérdese la importancia del conflicto entre *razón y vida* en el pensamiento español de principios de siglo). En la *Edad Moderna* es donde estaría localizado el hombre que llamamos «dividido»⁴⁶ en un estado de indecisión puro o

⁴⁶ Sobre este término, a lo dicho en *RV* (pág. 135) he de añadir la segura influencia de los ensayos literarios de Pedro Salinas (que importa también al propio poeta) y un testimonio que he hallado posteriormente. José Hierro, en una presentación que escribe para el libro *Sonata al Claro de Luna* de Yannis Richos, después de aclarar que este poeta «es un hombre sin nostalgias del paraíso perdido», añade, inspirándose en parte quizás en Nietzsche (los subrayados son míos): «Como hombre *moderno*, es criatura de luz y sombra, de misterio y melancolías. Por sus venas ha pasado sangre de Oriente y ha olvidado, como era natural, al ateniense que escuchara a Sócrates. Es un *hombre dividido*, dolorido, sin paz consigo mismo, sin paz con los demás. Y de ello hablan dolorosamente sus versos, sus sonámbulas confidencias.» Son cuatro hojas sin numerar incluidas en *Dimitri. Exposición de Dimitri Papageorgiúu*. 40 grabados al aguafuerte. *De ellos 10 ilustrando el libro «Sonata al Claro de Luna» de Yannis Richos... En la Galería «Sen» del 8 al 16 de enero de 1971, Niñez de Balboa, 37, Madrid.*

con las variaciones y posibilidades originadas por el predominio de uno de los elementos.

Esta tipología cultural ayuda a comprender muchas referencias al «problema del hombre» canalizadas en la crítica de posguerra mediante alusiones indirectas: defensa de la Edad Media o del Romanticismo, rechazo del neoclasicismo, del arte abstracto o de la poesía pura, o, por el otro extremo, del surrealismo...

Mucho más interesante es la «tipología», estrechamente relacionada con la anterior, que caracteriza metafóricamente a los talentos humanos a través de la edad biológica y que tiene su explicación en la evolución psicológica del hombre desde la infancia, porque permite comprender lógicamente el «problema del hombre» a partir de la pérdida del paraíso terrenal, con todas sus derivaciones, desentrañando el sentido referencial de muchos versos de José Hierro, y porque muchos e importantes motivos de la poesía moderna tienen aquí su explicación: la *infancia*, la *juventud*, el *héroe*, el *amor*, la *belleza*...

La *infancia* es la edad dorada, la edad paradisiaca, en la que el hombre está fundido con la naturaleza y en estado de permanente ensoñación (hombre natural y primitivo, hombre adánico). Entrados ya en la Historia (perdiendo el paraíso y alcanzado el lenguaje «evolucionado») llegamos a la *juventud*. Con ella se identifica el hombre apasionado, activo, creyente y soñador; es la edad, como hemos dicho, fundamentalmente heroica; la fe en las propias fuerzas y la vitalidad juvenil empujan al joven a materializar sus sueños a través de la acción. Finalmente, la *madurez* trae el predominio de la razón; en esta edad se diversifica la tipología con el predominio en cada hombre ya sea del intelecto, de los sentidos o de la razón, pero en una fusión compleja que da lugar a distintas figuras: «tipos» extremos a veces, hombre «entero» en otras, el hombre «dividido», o el «genio» que no habíamos podido situar en ninguno de los apartados de la anterior clasificación (Spengler citaba a César y a Napo-

león, por ejemplo), pero que se aproxima por sus idénticos rasgos al tipo de hombre «joven».

En la *maturez* y la *Edad Moderna*, es donde se localiza ese hombre «dividido», o desdoblado, que cada autor, según sus intereses, definía de diferentes maneras⁴⁷. Al fondo, naturalmente, el dualismo occidental y el propósito de lograr la unificación que ya existía conscientemente en los románticos.

El ideal de hombre «entero» y hombre «total» de la posguerra española alude precisamente a esa unificación del dualismo, una de cuyas expresiones más difundidas en la literatura es la del conflicto entre «realismo» e «idealismo» con sus cruces, fusiones, mezclas y paradojas.

La interpretación más sencilla del tema de la *caída*, desde el romanticismo, es la de la pérdida de la inocencia de la infancia o la ilusión de la juventud, y el desengaño o desencanto subsiguiente, con la nostalgia o melancolía por lo perdido. Es un argumento conocido que se deja entender con facilidad, pero que es rigurosamente insuficiente para entender la poesía de José Hierro, una poesía que es fruto de una honda meditación sobre el hombre de posguerra, la poesía y la vida⁴⁸. Ya es tópi-

⁴⁷ Kierkegaard hablaba en *La repetición* del «joven romántico» y del «esteta»: Unamuno de don Quijote y Sancho, en *Del sentimiento trágico...*; Spengler, en *La decadencia de Occidente* del hombre fisiognómico y del sistemático; Staiger los distinguía remitiendo a la lírica y a la épica en *Conceptos fundamentales de poética*; Ortega, con los activos (mediterráneos) y los contemplativos (germánicos), en *Meditaciones del Quijote*; y, finalmente, Sartre con el comprometido y el intelectual puro en *¿Qué es la literatura?*

⁴⁸ José Hierro, por ejemplo, lo usa hablando de la poesía de Yannis Ríchos, de la que escribe (los subrayados son míos): «*Sonata al claro de luna* es la historia de una decepción. Nos muestra un mundo desolado, entrevisto amargamente bajo una luz fría y dura. *Ilusión y desesperanza se mezclan, aunque aquélla sirva sólo para destacar a ésta* (...) Se trata de una obra rigurosamente construida, pese al aparente —sabio— desorden en que *pasado y presente, objetividad y altitudinación se combinan*» (en «Prólogo» a Yannis Ríchos, *Sonata al cla-*

ca la afirmación del conflicto romántico entre el «yo» y el «mundo». Como advertía Ortega, ocurre con todos los tópicos que terminan no significando nada. Sin embargo, precisamente en este conflicto y sus implicaciones radica la auténtica expulsión del *paraíso terrenal*: la aparición de un mundo adverso y la necesidad del hombre de vivir en él. La poesía de José Hierro tiene como tema básico el que estamos estudiando, desde su primer libro hasta el último. Lo recorre en todas las direcciones tratando todos sus temas, motivos e implicaciones. En sus últimos libros, la esperanza en el *retorno* o la *repetición* es negada con mayor insistencia que en libros anteriores, donde la fe, la duda y la desesperación se alternaban. Por eso más que nunca ahora la «ilusión» sirve para desatar la «desesperanza».

El tema del *paraíso perdido* aparece explícitamente citado en toda su obra poética, pero en tantas o más ocasiones lo encontramos en sus trabajos de crítica literaria o artística. En estas explícitas menciones, y en otras en las que alude a él de forma metonímica, vemos cómo de la interpretación que demos del significado de la pérdida del paraíso terrenal se deriva la comprensión del significado *real* de un conjunto de temas y motivos poéticos constantes de la poesía de José Hierro, que abarcan las tres preocupaciones básicas del poeta: el hombre, la realidad y la poesía (el lenguaje). Incluso el origen, naturaleza y función de la poesía se explican para José Hierro —como para Unamuno—, a partir de este episodio bíblico original y del dualismo subsiguiente.

El *lenguaje*, como tema, aparece en numerosos poemas y explica la doble valoración que tiene la «palabra», la «poesía» y la «belleza» en sus versos y tam-

ro de luna, grabados de Dimitri, música de Manuel Angulo, prólogo de José Hierro, Madrid, 1966-1967, págs. 20-21). Nótese la relación con el *Libro de las altitudinaciones* que se publica en fecha muy próxima a la de estas declaraciones.

bién su ideal estilístico del *nombrar precedero*, y de la palabra sencilla, cotidiana, «cargada de sentido». El racionalismo (causa y/o efecto de la pérdida del paraíso terrenal) trajo consigo el lenguaje «evolucionado» en el que el *signo* se ha separado de la *cosa* y el *fondo* de la *forma* (dualismo), el hombre ha roto su unidad y armonía mágicas con el mundo. La guerra (el conocimiento vivencial de la muerte) y la herencia artística de los años veinte (idealismo, intelectualismo y racionalismo) han extremado esta disociación. El poeta de posguerra debe volver a la *realidad*, al hombre «entero» mediante un lenguaje en el que la forma (la razón) no sea una pantalla que impida llegar a la realidad, es decir, un lenguaje «transparente», utilizando el adjetivo que José Hierro más ha usado y que también encontramos en Sartre. El *esteta* crea un mundo de belleza ideal hecho con palabras, aislado de la realidad, que no hace otra cosa que separar todavía más al hombre de ésta. El estilo ideal de José Hierro, e incluso el de otros muchos poetas de la inmediata posguerra, tiene aquí su explicación.

La poesía de José Hierro resume teórica y prácticamente ese «problema del hombre» en el que está implicado el lenguaje y la propia poesía («el problema de la expresión»). Por ello, en sus versos encontramos los rasgos estilísticos que expresan ese hombre «dividido»: la función que ejerce el ritmo en sus poemas, el significado del encabalgamiento, los paréntesis, el contraste, el desdoblamiento, etc. Las dos líneas básicas de la poesía de José Hierro, los *reportajes* y las *alucinaciones*, se justifican meridianamente a partir del dualismo derivado de la pérdida del paraíso terrenal. El mismo poeta al intentar en múltiples ocasiones explicar cómo funcionan esos «modos» remite a distintas concreciones del dualismo: exterior/interior, hechos/huellas, épica/lírica, abstracto/concreto, espíritu/materia, razón/sentimiento, realidad/imaginación....

SU OBRA POÉTICA Y LA POESÍA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO (1947-1998)

Como se adelantó, los tres primeros libros de José Hierro se escriben en el período que va desde 1944, después de salir de la cárcel, hasta 1947, fecha en que se publican *Tierra sin nosotros* y *Alegría*. El tercero es *Con las piedras, con el viento*, que verá la luz más adelante, en 1950, pero que en rigor hay que vincular estrechamente con los otros dos hasta formar casi una trilogía.

El primero en publicarse, *Tierra sin nosotros*⁴⁹, aborda la propia biografía personal, su salida de Santander («Despedida del mar», «Distancia») y la estancia en la cárcel («Canción de cuna», «A un lugar donde viví mucho tiempo»), mezclada con la experiencia colectiva de la guerra civil, tomando como común denominador la sobrecogedora presencia de la muerte («Sólo la muerte», «Pasos», «Ellos»...). Esta perspectiva biográfica, históricamente circunscrita, se interpreta poéticamente en los términos ya apuntados de la pérdida del paraíso «terrenal» («Entonces», «Así era»), de manera que si uno se siente tentado de interpretarlo superficialmente, como una simple alusión al abandono del paisaje de la infancia (Santander), pronto descubre la insuficiencia de dicha interpretación. En primer lugar, porque «lo perdido» no es Santander propiamente dicha, sino una manera de «ver» la realidad («Nunca jamás volveré a verte / con estos ojos que hoy te miro» dice en «Despedida del mar»), que se revela en las consecuencias individuales y colectivas (el «nosotros» del título o del tercer apartado del libro): la introducción en la Historia («Agua»), que trae consigo el sentimiento de la temporalidad⁵⁰, la sensación de *destierro* y la soledad («Llanu-

⁴⁹ Talleres Tipográficos del Hogar Provincial de Santander, 1947.

⁵⁰ El tiempo, como señaló José Olivio Jiménez muy tempranamente, es una de las claves fundamentales de la poesía de José Hierro, que arranca lógicamente de la pérdida del paraíso. Véase José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo* (Madrid, Insula, 1964) y su prólogo a José Hierro, *Antología poética* (Madrid, Alianza Editorial, 1990).

ra», «Llamada primera»), la menesterosidad descubierta y la búsqueda constante (el hombre errante), la pérdida de la juventud e ideales (tema del Héroe: «Falsos semidioses», «Pregunta»), el refugio en el vino («Vino»), y la vivencia del *desdoblamiento* («Pasado», «Tierra sin nosotros»). El significado del paraíso perdido queda más perfilado si atendemos a las razones que motivan esa expulsión y que remiten, entre otros, a Unamuno: la muerte y el intelectualismo heredado («Generación»). Como en Unamuno, el resultado es también el descubrimiento de la *vida*, de lo concreto y de la realidad inmediata, el ansia de vivir en «cuerpo» y «alma» («Canción», «Sólo la muerte», «Viento de invierno»). El dolor de la pérdida del *paraíso* ha conducido al hombre a la solidaridad y también a la alegría. Dice en el poema «Olas» de la sección «Tierra sin nosotros»:

Tras el dolor consigue el alma
su plenitud. Sólo así llega
a reposar en la alegría,
a sentirse total y nueva ⁵¹.

Este poema enlaza *Tierra sin nosotros* con el siguiente libro, publicado en el mismo año, *Alegría* ⁵², formando una unidad. La obtención del premio Adonais suscitó la atención de la crítica, dando lugar a varias reseñas. Se destaca, entre otros comentarios, el carácter romántico del título (el lema goethiano, recogido por Beethoven en su «Himno a la alegría»). La reseña de Antonio G. de Lama en *Espadaña* (núm. 30 de 1947) señala algunos rasgos que interesa comentar. En primer lugar, no se explica la razón del título, ya que la «alegría» no se ve reflejada en el interior del libro, predominando una actitud

⁵¹ Nótese el adjetivo «total», equivalente de los que se aplicaban al hombre y a la poesía en la inmediata posguerra.

⁵² Talleres de Gráficas Uguina de Madrid. Col. Adonais, número XXXIX, 1947.

reflexiva (abstracta, dice) e incluso indiferente hacia la vida; subraya además el lenguaje simbólico y sugerente y la claridad de expresión, la «transparencia», que contrasta con una vaguedad que no es de la expresión sino del pensamiento. El crítico apunta a una característica fundamental de la poesía de José Hierro que radica en la dificultad para alcanzar una perspectiva unitaria que desvele el significado del libro o el resultado de sus «meditaciones» poéticas y su conclusión final ⁵³.

El comentario más inteligente y más cercano a la poesía de José Hierro lo hace Ricardo Gullón desde *Proel* ⁵⁴, revista con la que no había perdido contacto nuestro poeta y a la que se incorporará ese mismo año. Ricardo Gullón debía conocer personalmente a José Hierro. Llegaba a anunciar disimuladamente la publicación de su siguiente libro de poemas de temática amorosa (que aparecería efectivamente tres años después, pero que ya estaba escrito por aquellas fechas: *Con las piedras, con el viento* ⁵⁵): «Es la primera [observación] la ausencia de poemas de amor en este librito, ausencia de que sin duda nos compensará el poeta en alguna obra futura.» Ricardo Gullón comienza su reseña señalando el carácter «equivoco» y a la vez «exacto» del título y lo explica con un paradoja, ofreciendo otro título alternativo y dándonos el significado que para él tiene el libro:

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

⁵³ Ello quedaba claro ya en el último poema de *Tierra sin nosotros*, «Noche final (Epílogo)».

⁵⁴ «Mundos poéticos», *Proel*, Santander, IV, 1947, págs. 159-169.

⁵⁵ Además, este mismo año, en los mismos números en los que aparecen las reseñas de Antonio G. de Lama en *Espadaña* y la de Gullón en *Proel*, publica poemas del futuro libro.

cuán delicioso es navegar por esas aguas plácidas que no conocen tempestades ni zozobras, pero —y esta 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.

La reseña, como ya he dicho, es muy interesante y muestra claramente la dificultad para extraer de la poesía de Hierro una conclusión clara e inequívoca. Justifica varias veces el derecho del poeta a «contradecirse», basándose en la mudabilidad del estado de ánimo; habla de la «actitud existencialista», pero poco después afirma, comentando «Desaliento», que «Ahí se atenúa y decae aquel matiz existencialista». El contexto en el que surge esta afirmación es muy interesante:

Otra muestra de las fluctuaciones de pensamiento visibles en la obra de Hierro (tan unitaria y bien dispuesta que puede estudiarse, según vengo intentándolo, como si estuviera organizada sobre una rígida base filosófica), la constituye «Desaliento» (...).

Gullón cita, entre los «filósofos», a Eugenio d'Ors y a Ortega y Gasset en relación con la dimensión historicista del hombre, pero no cita para nada ni a Unamuno ni a Kierkegaard que son los que de manera más evidente están detrás de *Alegría* y justifican claramente la «ambigüedad» del significado y la presencia de la «contradicción». Creo, sin embargo, que si Gullón no los cita no es porque no conozca las claves ya que traza nitidamente esa «base filosófica» que había anunciado. Después de señalar las novedades métricas del libro y la poética de la «sugerencia» becqueriana, escribe un texto que puede explicar su voluntario olvido «(...) a cuya fuerza [poética] coadyuva la misma pluralidad de sentido y de posibles significaciones del texto, que estimulan la fantasía e incitan a una suerte de recreación del sentimiento

originario del poeta». El final de la reseña es muy significativo. Si al principio había afirmado la voluntad del poeta de anclarse en la realidad, en la vida inmediata, en el último párrafo escribe:

Anclado en la vida, adscrito a la vida, no puede olvidar —pese a su actual empeño— la dimensión sobrehumana de la poesía, su alto afán de llama por subir y alumbrar aires altos, cercanos al cielo; no puede olvidar tampoco que nunca la poesía es más alada, etérea y conmovedora, más propiamente afín al alma del hombre, que cuando parece desprenderse de la realidad para, sublimándola, adentrarse en noche oscura hacia la esencia de las cosas. Si *Alegría* es un libro revuelto y desentonado, es por ser una pugna entre lo que Hierro creía que quería decir y la marca de genuino lirismo que desde el trasfondo de su ser dictaba, aquí y allá, en ráfagas como relámpagos, la confianza profunda del poeta.

Si nos quedamos con la «rígida base filosófica» que mencionaba anteriormente, este final iría destinado al lector antes que al propio poeta. Si nos quedamos, por el contrario, con este final, parece sugerimos Gullón que del proceso existencial trazado por Kierkegaard y Unamuno José Hierro está todavía a medio camino. A juzgar por lo que ha sido después su obra poética, creo que es efectivamente en ese «medio camino» donde la obra poética de José Hierro da su tono propio y su auténtica virtualidad poética. La expresión del hombre «dividido» convierte al protagonista de la poesía de José Hierro en un testimonio inmejorable de las consecuencias psicológicas de la guerra. No creo imprescindible dilucidar la «necesidad» o «voluntariedad» del designio trágico de la poesía de José Hierro, pero sí cabe afirmar su naturaleza consciente.

El último libro de la trilogía anunciada es *Con las piedras*, con *el viento*⁵⁶. El tema fundamental es el amor o,

⁵⁶ Santander, Taller de Artes Gráficas de los Hermanos Bedia, Colección Proel, 1950.

más concretamente, la imposibilidad de lograr la plenitud amorosa debido al trauma profundo que han causado las experiencias vividas por su protagonista (guerra y cárcel). Otra vez nos encontramos con el hombre caído, el hombre «dividido», con todos los temas que se derivan de él: la muerte, la temporalidad, la patria interior, el hombre errante, los ángeles caídos (muy significativos son los poemas «Apagamos las manos. Dejamos encima del mar marchitarse la luna» y «Demasiado tarde»), la naturaleza, los sueños, la transformación del lenguaje primitivo o mágico en el evolucionado («Antes decía: Árbol»), etc. Aquí es donde es más clara la influencia de Kierkegaard. Encontramos la figura del «endemoniado» que se debate entre la revelación y la reserva («No lo comprenderé nunca»), la angustia del bien («Otra vez han vuelto a apagarse»), y la escisión entre el alma y el cuerpo. La vinculación del amor con el paraíso terrenal aparece claramente expresada en la «Segunda fábula (el amor)», de las «Dos fábulas para tiempos sombríos», y se refleja constantemente mediante diferentes formas de remitir a él a lo largo del libro (véase, por ejemplo, «Otoño»).

La presencia del «ángel caído» vinculado con el paraíso terrenal y en el contexto de la experiencia amorosa sugiere con toda claridad la influencia de Espronceda. En el prólogo, dirigido a Gerardo Diego, José Hierro habla del modo «romántico», apasionado, con que ha sido escrito. La influencia del romanticismo en estos primeros libros del poeta ha suscitado la atención de la crítica con muy desigual resultado. Las razones son evidentes en la medida en que José Hierro recoge y asimila nuestra tradición literaria y la personaliza y concreta en un momento histórico determinado. Espronceda está evidentemente en el tema fundamental de la pérdida del paraíso terrenal e incluso en la predilección por las formas narrativas romancísticas, pero *la expresión* de José Hierro se acerca más a la expresión becqueriana (musicalidad, simbolismo y sugerencia) — que abre paso a la poesía

contemporánea — y también a su continuación histórica, la poesía modernista, pero suavizada y transformada por ese ideal estilístico al que nos hemos referido páginas atrás⁵⁷.

La sensibilidad modernista y las innovaciones métricas y rítmicas de *Alegría* y *Con las piedras*, con *el viento*, señaladas con acierto por la crítica⁵⁸, son solidarias con el pensamiento de Unamuno en el amplio contexto de la crisis de fin de siglo y la reacción contra el racionalismo y realismo positivista de la segunda mitad del XIX, vinculándose con la posguerra a partir de su equiparación con el intelectualismo de los años veinte (interpretado incorrectamente) y esa vuelta al romanticismo que se postula en los años treinta. Las abundantes críticas de arte y libros que hace Hierro a partir de 1947 evidencian esa proximidad al romanticismo desde posiciones críticas afines a las de los hombres de fin de siglo. La impronta existencial la apoya la obra de Unamuno y Kierkegaard, y la posterior influencia de Sartre incidirá en la importancia del tiempo histórico y en la función extraestética del arte.

⁵⁷ Hay que distinguir entre el estilo «ideal» que defiende y persigue el poeta y el estilo «personal» que refleja al hombre dividido. Particularmente para estos tres primeros libros, véase el análisis de la expresión que hacen Víctor García de la Concha en el estudio citado (págs. 632 y sigs.), José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, *op. cit.*, y Aurora de Albornoz, en *José Hierro*, *op. cit.*, páginas 77 y sigs.

⁵⁸ Para el estudio, descripción y análisis de las particularidades e innovaciones métricas de su poesía, véanse los siguientes trabajos: Isabel Paraíso de Leal, «Análisis rítmico de la poesía de José Hierro», en *Teoría del ritmo de la prosa* (Barcelona, Ed. Planeta, S. A., 1976, págs. 59-71); Aurora de Albornoz, «Capítulo I. La letra y la música», en *José Hierro* (*op. cit.*, págs. 57-75); Susana Cavallo, «Capítulo III. Melodía, sintaxis y expresión: El ritmo», en *La poética de José Hierro* (Madrid, Ed. Taurus Ediciones, 1987, págs. 47-71); Rosendo Tello, «*Cenizas de oro* para José Hierro», y el ya citado de Idefonso Manuel Gil, recogidos ambos en *Poesía en el Campus*, Zaragoza, 17, 1992, págs. 27-30 y 7-12.

Entre las reseñas que suscita la aparición de *Con las piedras, con el viento*, aparte de la de Leopoldo de Luis, quien, refiriéndose al eneasílabo, menciona sus «heterodoxias métricas»⁵⁹, conviene fijarse otra vez en la que hace Ricardo Gullón, ya que adelanta por segunda vez consecutiva la trayectoria poética de José Hierro: «su concepto de la poesía y su voluntad de crearla según la sueña le llevarían a un tipo de poesía militante y civil que por ahora no ha conseguido»; y poco después: «Hierro se afirma mayoritario, partidario de una comunión con la mayoría»⁶⁰. Ya habían ido apareciendo desde 1948 en las revistas santanderinas *El pobre hombre* y *Proel*, y en la madrileña *Cuadernos de literatura*, algunos poemas de su futuro libro, *Quinta del 42*, que se publicaría en 1952. Sin embargo, ninguno de estos poemas permitía suponer la adhesión de José Hierro a un tipo de poesía «militante», «civil» o tan siquiera *social* en el sentido que ha adquirido este término. A lo sumo, era discernible una estética determinada en «Para un esteta» y una nueva actitud ante los problemas existenciales en «¿Afanarse? Para qué», y en «Lento [Pobrecillos. Cómo se afanan.]». El resto de los poemas podría insertarse perfectamente, en lo que se refiere a la fusión de historia y vida, dentro de *Tierra sin nosotros*. Encontramos incluso, en «Una tarde cualquiera», esa nostalgia del paraíso terrenal perdido, con influencia directa de Gabriel Miró⁶¹.

⁵⁹ «Reseñas de libros españoles y extranjeros (Poesía: José Hierro, *Con las piedras, con el viento*, Colección Proel, Santander, 1950)», *Insula*, Madrid, 65, 1951, suplemento del 15 de mayo. La poesía de José Hierro en estos primeros libros presenta abundantes características (entre ellas, el gusto por el eneasílabo) comunes a los poetas «montañeses» de *Proel* o «escuela cantabronorteña», como la llama Miguel Ángel Argumosa en *Historia de la poesía montañesa* (Madrid, Industrias Gráficas, S. L., Iruña, 1964, págs. 60-81).

⁶⁰ Ricardo Gullón, «Confidencia al viento», *Cuadernos Hispánicos americanos*, Madrid, 17, 1950, págs. 301 y 302, respectivamente.

⁶¹ Véase la nota a los versos 60-67 del poema en esta antología, pág. 167.

El estudio de los artículos periodísticos y las críticas de arte que escribe José Hierro, de forma continuada a partir de 1947, sitúa correctamente la posición del poeta en 1950. En los últimos meses de 1948 escribe José Hierro varias críticas de arte sobre la exposición de arte abstracto que se estaba desarrollando en Cantabria⁶². En ellas define claramente el poeta su posición estética. En «Mathias Goeritz» aparece ya su idea fundamental de que el arte debe ser testimonio del tiempo en el que surge (el arte debe representar a su tiempo) y también su función ética, vinculando el arte abstracto con las vanguardias de la preguerra. En el otro artículo («Alta-mira ejemplar») aparece por primera vez su rechazo del «esteta» (que continuará apareciendo reiteradas veces a lo largo de 1949) y la identificación de la belleza artística con el fondo, la emoción y el espíritu. Hay en este artículo, además, resonancias de las típicas preguntas sartrianas de *¿Qué es la literatura?* Sin embargo, las influencias más evidentes en sus escritos de estos años son las del romanticismo literario y, sobre todo, la de Unamuno. José Hierro defiende una concepción romántica y medieval del arte: autenticidad, inspiración, emoción, espíritu, fondo, subjetividad, autobiografía... sin olvidar que el arte es testimonio de un tiempo concreto y de una época. Sólo desde esas raíces concretas, biográficas, personales, temporales e históricas se puede alcanzar la universalidad y la eternidad del verdadero arte. Esta fusión de historia y autobiografía, de lo interior y de lo exterior, es fundamental para comprender la posición ética y estética de José Hierro y aparece ya en *Tierra sin nosotros* y en sus trabajos en prosa más importantes de estos años: «Fracaso»⁶³ y «El arte de hace

⁶² Son «La exposición de Mathias Goeritz», *Alerta*, Santander, 25 de septiembre de 1948, pág. 4, y «Altamira ejemplar», *Alerta*, Santander, 8 de octubre de 1948, pág. 4.

⁶³ «Fracaso», *Corcel*, Madrid, 13-14-15, 1947, recogido por Aurelio García Cantalapiedra, *Verso en torno a José Luis Hidalgo*, págs. 120-122.

un día»⁶⁴. En ambos se explican las causas «históricas» de ese hombre con problema que caracteriza a la «quinta del 42». Su poesía expresa la situación de ese «hombre dividido» que es consecuencia de unas circunstancias históricas y culturales concretas.

Quinta del 42 se publica en la Editora Nacional de Madrid en 1952⁶⁵. Es el libro que la crítica más ha relacionado con la poesía «social» y «realista» que constituía el movimiento poético más pujante durante esos años. El deseo de muchos lectores de que se abriese un frente poético de oposición al régimen político extremó el significado de las declaraciones que escribió José Hierro en la última página de la poética que puso al frente de sus versos en la *Antología consultada* de Ribes⁶⁶ y de otras equivalentes en sus «poéticas» más conocidas⁶⁷. Como hemos visto, la poesía de José Hierro nace ya en 1944 con ese trasfondo histórico pero siempre fundido con la experiencia personal. Con motivo de la publicación de sus poesías completas dice en la entrevista que le realiza Rosa María Pereda:

⁶⁴ «El arte de hacer un día», *Proel*, Santander, 6, 2.ª época (1950), págs. 209-233. Este artículo está relacionado con el segundo encuentro de la «Escuela de Altamira», realizado en Santillana del Mar en 1950.

⁶⁵ En 1951, José Hierro tiene ya dos hijos (se casó con María de los Angeles Torres en febrero de 1949): Margarita y Juan Ramón. Se encuentra sin trabajo. Comienza entonces a dar clases para extranjeros en la U.I.M.P., pero no es suficiente. En 1952 marcha a Madrid buscando colocación y vive entre Madrid y Santander hasta que se instala definitivamente en la capital desde enero de 1954. Dirige el «Aula Poética» del *Ateneo* y trabaja en la Editora Nacional. Ha tenido numerosas ocupaciones desde entonces, la última fue en Radio Nacional, donde se jubiló. Hoy sigue teniendo su residencia en Madrid y ha estado hasta hace poco dando clases para extranjeros en la U.I.M.P. durante el verano.

⁶⁶ «Algo sobre poesía, poética y poetas», en F. Ribes, *Antología de la joven poesía española*, Santander, Hermanos Bedia, 1952, página 107. Curiosamente, fue José Hierro el poeta más votado en la famosa antología.

⁶⁷ Así «Poesía y poética», *Arbor*, Madrid, 85, 1953, págs. 26-36; y el prólogo a *Poesías completas (1944-62)*, Madrid, Ed. Giner (Col. Orfeo, V), 1962, que se recogerá posteriormente en *Cuanto sé de mí*, 1974.

La mía no es propiamente poesía social. Yo doy, antes que nada, testimonio de mí. Pero no puedo evitar —ni quiero— el retrato del ambiente en que surjo y vivo, del mundo a que corresponde y del que soy consecuencia. A través de mi experiencia personal, y sólo a través de ella, se puede deducir el entorno. Yo sólo ofrezco mis propias claves⁶⁸.

La cita resume claramente lo que significa el término «poesía testimonial» y esta es quizá la más ajustada denominación de lo que significa para José Hierro su obra poética. Es indudable, sin embargo, que a comienzo de los años cincuenta nuestro poeta hace un mayor hincapié en la dimensión histórica y colectiva del «problema del hombre», aunque sin abandonar nunca esa fusión con lo personal⁶⁹.

La influencia de Sartre, ya discernible en los poemas de *Quinta del 42* que adelanta en *El pobre Hombre* (1948) y en *Proel* (1949), explica su mayor aproximación contextual a lo histórico y colectivo (coincidiendo con el auge de la poesía social) y consecuentemente también a la poesía narrativa, épica, e incluso a la prosa⁷⁰. En el

⁶⁸ En Rosa María Pereda, «Conversación con José Hierro. *Cuanto sé de mí* y el realismo desentrañado», *Informaciones*, Madrid, 26 de diciembre de 1974, pág. 3.

⁶⁹ Pedro J. de la Peña ha hecho un estudio de la obra de José Hierro analizando precisamente esta doble preocupación y señalando las variaciones a lo largo del tiempo en la inclinación del poeta hacia uno u otro lado de la polaridad [véase *Individuo y colectividad (El caso de José Hierro)*, Valencia, Publicaciones del Departamento de Literatura Española de la Universidad, 1978].

⁷⁰ José Hierro ha escrito varias novelas inéditas y numerosos cuentos. No es casualidad que varios de ellos se publiquen alrededor de 1950. Véase mi trabajo «Entre prosa y poesía. Varios cuentos de José Hierro escritos en la década de los años cincuenta», en *Formas breves del relato (Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza)*, Madrid, febrero de 1985. Estudios coordinados por Yves-René Fonquerne y Aurora Egido, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1986, págs. 267-282.

prólogo (escrito en 1951) que acompaña a sus versos en la *Autología consultada* de 1952, dice José Hierro:

Posición. Confieso que detesto la torre de marfil. El poeta es obra y artificio de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social. Nunca como hoy necesité 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*⁷¹, el cansancio de la realidad⁷².

La gran novedad de *Quinta del 42* es que en él se define claramente uno de los dos modos más conocidos por los que discurre su poesía⁷³. Encontramos varios poemas que siguen el modo *reportaje*, poemas narrativos, casi prosáuticos, que nos cuentan unos hechos⁷⁴ mediante un lenguaje sencillo y coloquial pero con una importante carga emocional oculta en el ritmo⁷⁵. En la sección «Los hombres y las horas» aparece incluso un poema con el título «Reportaje» que puede ejemplificar bien lo que digo. Por otro lado, un apartado de la tercera sección del libro

⁷¹ La poesía de Baudelaire se debate entre dos tendencias: «Spleen» e «Ideal».

⁷² Ribes, *op. cit.*, págs. 106-107.

⁷³ Me refiero al modo *reportaje* y al modo *alucinación* que explicará posteriormente José Hierro en el prólogo a sus poesías completas de 1962: «El lector advertirá que mi poesía sigue dos caminos. A un lado, lo que podemos calificar de *reportaje*. Al otro, las *alucinaciones*. En el primer caso trato de una manera directa, narrativa, un tema. (...) En el segundo de los casos todo aparece como envuelto en niebla» (cito por *Cuanto sé de mí, op. cit.*, 1974, págs. 16-17).

⁷⁴ Los «hechos» siguen siendo episodios vividos por el poeta y su crítica social y política sigue estando vinculada a ellos. Como novedad aparece explícitamente el tema noventayochista de España («Canto a España»), pero incluso en este caso el país está visto, metafóricamente interiorizado, como una proyección de la situación caída del hombre.

⁷⁵ Coincidiendo con el modo narrativo, en *Quinta del 42* se desplaza el metro predominante desde eneasílabo hacia otros metros más adecuados a los ritmos populares como el heptasílabo o el octosílabo. Este desplazamiento no impide la presencia en otros poemas del alejandrino y el eneasílabo, como se puede observar en «Para un esteta».

(«III. Esfinge interior») se titula «Alucinaciones». José Hierro ha definido poéticamente el dualismo del hombre «dividido» en los dos términos, pero todavía no ha encontrado la forma adecuada para el modo «alucinatorio», ya que éste no lo hallaremos plenamente configurado hasta el *Libro de las alucinaciones*, cuyos primeros poemas se empezaron a publicar a partir de 1958⁷⁶. En *Quinta del 42*, las «alucinaciones» tienen el mismo significado que la «Alucinación» de la primera sección de *Alegría*, comunicando la perspectiva idealista, irreal, y emocional de las experiencias que transmite el poeta⁷⁷.

La sección «III. Esfinge interior» es posicional y sustancialmente la parte central de *Quinta del 42*. En ella apuesta José Hierro por la perspectiva «realista», por el *canto llano* (el segundo apartado de la sección se titula así), tras mostrar el carácter irreal de las «alucinaciones». Perdura la nostalgia por la pérdida de su paraíso, de los sueños e ideales de la juventud, por la muerte del Poeta y del Héroe («Epitafio para la tumba de un poeta», «Epitafio para la tumba de un héroe», «La muerte tarde»), etc., pero hacia 1950, muy sartreanamente, juzga inútil seguir interrogando a la «Esfinge»: «¿Afanarse? Para qué...»⁷⁸.

⁷⁶ «Alucinación [El álamo bajo el águila]», *Cuadernos Agora* (Madrid), 15-16 (1958), págs. 38-39. Si todavía no está plenamente configurado el modo alucinatorio, «los procedimientos imaginativos de carácter visionario» se intensifican en *Quinta del 42* (véase Aurora de Albornoz, «Aproximación a la obra poética de José Hierro (1947-1977)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 341, 1978, pág. 279. La visión «alucinada» es complementaria de la visión «realista», como expresión del hombre «dividido», y por ello los procedimientos visionarios aparecen lógicamente desde sus primeros libros.

⁷⁷ La música aparece por primera vez como protagonista de un poema precisamente en esta sección «Alucinaciones»: «Acordes a T. L. de Victoria» y «Homenaje a Palestrina». La poesía es «música y letra a la vez» dice en «Poesía y poética» (*art. cit.*). La *música* es lo irracional (la *alucinación*), mientras que la *letra* es lo racional (el *reportaje*).

⁷⁸ Comentando la figura del *ángel caído* doy una lectura del significado de toda la sección «Esfinge interior» (véase *Realidad vital*, págs. 350 y sigs.).

No olvidemos, sin embargo, que los jóvenes de la «quinta del 42» son hombres «divididos», que son conscientes del dualismo y que, dudando íntimamente sobre en qué lado se encuentra la verdad, adoptan circunstancialmente una de las dos posiciones. José Hierro no ha tenido que modificar su visión del hombre para situarse en uno de los polos del dualismo. Más aún, si el paraíso se define por la plenitud que se logra con la armonía entre el «yo» y «lo otro», su decisión, coincidente en estos años con la corriente estética mayoritaria, no parece sino un reflejo de la innata e inconsciente aspiración del hombre a fundirse con el mundo que le rodea, es decir, a recuperar ese paraíso perdido, aun cuando conscientemente se niegue a sí mismo una y otra vez esta posibilidad. Los libros posteriores del poeta confirmarán esta hipótesis.

Entre 1952 y 1957, año de la publicación de su siguiente libro, obtiene el premio Nacional de Literatura por su *Antología poética* (1953), y publica en Santander un interesantísimo opúsculo: *Estatuas yacentes* (1955)⁷⁹. El largo poema, compuesto en endecasílabos, eneasílabos y heptasílabos, arranca de las reflexiones del poeta ante el sepulcro de don Gutierre de Monroy y de doña Constanza de Anaya situado en la Catedral Vieja de Salamanca. Este motivo culturalista que sirve de arranque, si bien se inspira probablemente en Bécquer⁸⁰, se adelanta en una década al culturalismo de la poesía española de las últimas décadas, iniciado por Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero en los años sesenta.

El poema no ha tenido demasiada fortuna en las antologías, tal vez por su excesiva longitud, pero se hace imprescindible recuperarlo porque es una genial y elaborada poética que enlaza temas cardinales de toda su obra:

⁷⁹ En la colección Clásicos de todos los años, dirigida por Pablo Beltrán de Heredia, impreso por los Talleres de Artes Gráficas de los Hermanos Bedía de Santander.

⁸⁰ Véase la rima LXXVI (la rima 74 del *Libro de los gorriones*) cuyo primer verso es «En la imponente nave».

el héroe y su caída, tras cobrar conciencia de la muerte, el nacimiento de la necesidad poética y el sentido profundo de la poesía «testimonial», la función mediadora del amor y de la mujer... En él se encuentra el germen de la cita de Calderón que encabezará *Cuanto sé de mí* y el de un reportaje excepcional, justamente alabado por toda la crítica, que se publicará en este libro: esa conmovedora elegía de un emigrante español titulada «Réquiem» intensifica su realismo al contrastarla con la figura de don Gutierre de Monroy, «Un español / de cuando el sol no se ponía / jamás en tierras españolas» (vv. 143-145 de *Estatuas yacentes*).

*Cuanto sé de mí*⁸¹ muestra ya desde el título la perspectiva opuesta a *Quinta del 42*. En este se utiliza como título un concepto generacional, destacando el «nosotros» de la poesía del momento, mientras que ahora es el «yo» lo que resalta en el nuevo título. También la poesía «social» ha entrado en crisis y sus poetas experimentan con nuevas formas de expresión. La nueva poesía realista adopta ante la crítica social y política un punto de vista personal y subjetivo, como había hecho José Hierro desde su primer libro de poesía. No es extraño, por tanto, que sea uno de los jóvenes cuyo prestigio seguirá manteniéndose entre los jóvenes. El mismo concepto de «niños de la guerra» que adoptarán estos poetas parece inspirado en el concepto de «quinta del 42», basado en la excesiva juventud de dicha quinta, justificando con el mismo argumento la nueva perspectiva y la originalidad en el tratamiento de la guerra civil. Otra vez la autenticidad y la vocación poética de José Hierro lo han conducido por caminos que se adelantan en varias décadas de la poesía española.

El cambio del «nosotros» al «yo», sin embargo, en nada modifica la fidelidad de José Hierro al impulso poético original. Según ha reconocido el poeta en numerosas oca-

⁸¹ Madrid, Colección Agora, núm. 17 de Ediciones Agora, 1957. El libro recibió dos premios de poesía: el premio de la Crítica en 1958, y un año después, el premio de la Fundación Juan March.

siones, la poesía se escribe como y cuando ella quiere. *Cuanto sé de mí* sigue la propia trayectoria interna de su poesía, permanecen sus temas y preocupaciones características, y se definen claramente las líneas apuntadas en *Quinta del 42*. Junto al mejor de sus «reportajes» («Ré-quiém»), encontramos poemas que son inequívocas alucinaciones, como «La realidad» o «Abrir y cerrar los ojos» al que sólo le falta liberarse de la atadura formal del soneto para convertirse en una auténtica «alucinación». Es curioso cómo en este libro se mezclan las formas más sujetas y exigentes (los diez sonetos de la última parte) con el intento de acomodarse al verso libre, que logrará plenamente en el *Libro de las alucinaciones*.

La organización interna de *Cuanto sé de mí* dibuja la preocupación del poeta en torno al tema de la búsqueda de la verdad, que es la clave que explica el problema del hombre y su división: El primer apartado, «Lo que vi», alude con su título a la verdad extraída de la percepción y la experiencia (el «realismo»); el siguiente, «Torre de sueños», a lo soñado y querido (el «idealismo»), con poemas tan significativos como «Sinfonía a un hombre llamado Beethoven), y, finalmente, «Por lo que sé», funciona como conclusión que justifica, ante un lector que todavía no ha descubierto la coherencia interna y consistente de su poesía y que lo identifica con un poeta comprometido, la nueva (pero en realidad muy vieja) perspectiva de este libro. En el primer poema de este apartado, se reprocha a sí mismo: «Inútilmente interrogas / desde tus párpados ciegos. / ¿Qué haces mirando a las nubes, / José Hierro?» (pág. 373, P. C.), y en el segundo:

«Razón tenáis», os diré. Yo tuve
sinrazones. Fui libre, como nube
que cualquier viento leve la cautiva.

Hable con vivos y con muertos. Luego,
conmigo y con mi Dios. Decid: «Va ciego».
Pero dejadme, por favor que viva (pág. 374, P. C.).

Si en «¿Afanarse? Para qué...» el poeta se decidía humanamente por rechazar la introspección, apostando por el realismo, la perspectiva exterior y lo objetivo, aunque su poesía siguiera imponiendo su propia verdad, la actitud de *Cuanto sé de mí* es el salto lógico a la perspectiva contraria, un mensaje para sus lectores, que, por otra parte, como hemos señalado, no iban a encontrar demasiados cambios ni temática ni formalmente. *Quinta del 42* es, sin embargo, el libro que mejor refleja su deseo de armonizar con la realidad exterior y responde a la esperanza de recuperar el paraíso perdido (la armonización «yo-otro», «yo-mundo») como expresaba «Para un poeta». En este poema (nótese cómo esta visión trae consigo un ideal poético concreto) José Hierro se afirma en lo «otro», negando la importancia del «yo»:

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.

Nada te pertenece. Todo es afluente, arroyo.
Sus aguas en tu cauce temporal desembocan .

En *Cuanto sé de mí*, conservando el ideal estilístico del «nombrar preceder» que inaugura el libro, los poemas que hemos citado y que inician la última sección revelan cierta actitud de distanciamiento e incluso de oposición a «lo otro», representado en este caso por el lector o destinatario del poema. La afirmación del «yo» que significa *Cuanto sé de mí*, implica lógicamente la separación del mundo y de lo «otro». Estamos en el otro lado del dualismo. La continuación de esta línea llevará al *Libro de las alucinaciones*, uno de cuyos más interesantes «reportajes», donde resume su vida, comienza con una queja por la incompreensión (no sólo en el sentido conceptual) del significado de su poesía. Nótese el definitivo rasgo del distanciamiento del hablante en relación con «los otros»:

Dicen: «Este señor habla tan sólo de sí mismo. Pasa — dicen — cegado, sin ver lo que sucede alrededor. Va por el mundo como un barco viejo..., ese señor... Bueno para cortar con un hacha, y quemarlo, y calentarnos si es capaz de calor... Ese señor que hablaba de su vida y nada más... Ese señor...», han dicho.

(«Historia para muchachos».)

Lógicamente, en el *Libro de las alucinaciones* es donde de forma más clara se niegan los paraísos soñados anteriormente y la fe en la posibilidad de su recuperación («El rescate imposible»): la infancia («Acelerando»), los sueños de su juventud («El pasaporte»), la belleza («Viaje a Italia»), el heroísmo («El Héroe»), la santidad («Yepes cocktail») y hasta la propia vida («Historia para muchachos»)... La melancolía se tiñe de tristeza y frustración, pero aquí y allá es posible seguir encontrando signos de esperanza («Mis hijos me traen flores de plástico», «Con tristeza y esperanza», etc.) que muestran que la aparente evolución no es definitiva y a la postre el problema humano que expresa su obra no tiene todavía solución, si es que pudiera tenerla.

Como ha ocurrido con todos sus libros anteriores, los poemas del *Libro de las alucinaciones* van apareciendo en distintas revistas desde 1958, inmediatamente después de publicarse su predecesor. Con él alcanza José Hierro esa plenitud de expresión poética que completa formal y temáticamente su cosmovisión. Junto a espléndidos reportajes como «El pasaporte» o «Historia para muchachos» llegan a su perfección formal las *alucinaciones* («Alucinación en Salamanca», «Alucinación submarina», por ejemplo) y sus formas intermedias. Ambos modos expresan, como he dicho, el dualismo de la realidad y definen la visión del hombre «dividido». Si el término «alucinación» aparecía ya en *Alegría* y lo volvíamos a encontrar en *Quinta del 42*

no era por casualidad: constituía un elemento imprescindible para la expresión de su mundo poético. Al fin y al cabo, el irracionalismo (no surrealismo) de este libro existía latentemente en la visión romántica original y en el rechazo del racionalismo e intelectualismo de Unamuno, Kierkegaard, etc. También los procedimientos «alucinatorios», como estudió Aurora de Albornoz, se encontraban en los libros anteriores, pero faltaba todavía un logro que José Hierro consideraba necesario: la liberación formal, o, para ser más exacto, la liberación de cualquier apoyatura métrica prefijada, del compás tradicional, para que el ritmo fluyera libremente con ese impulso interior característico de la auténtica alucinación. Dice en 1977 sobre este libro: «La novedad es la introducción del verso libre. Me parecía difícilísimo. Poesía irracionalista, pero a diferencia del surrealismo, trató de aclarar una visión confusa. Es un surrealismo al revés: ver racionalmente imágenes confusas»⁸².

Desde la perspectiva del *Libro de las alucinaciones* es posible cerrar coherentemente el mundo poético de José Hierro y valorar su fidelidad a los dictámenes interiores de su poesía. Expresando sinceramente su visión poética del hombre y de la realidad histórica española y siendo fiel a ella, ha podido seguir la trayectoria de la poesía de su tiempo, adelantándose en muchos casos, como hemos visto⁸³. El tema fundamental de José Hierro ha sido siempre el hombre, o, para ser más explícito, las conse-

⁸² En Luis Alberto Salcines, *art. cit.*, s.p.

⁸³ Dice en las palabras introductorias a su edición de poesías completas de 1974: «La razón complementaria [de no haber sido excesivamente favorecido por los lectores] reside en el hecho de que nunca he estado en la línea de moda. Tampoco en contra de ella, que es otra manera de estar en ella» («Palabras para la presente edición», *Cuanto sé de mí, op. cit.*, 1974, pág. 8); tres años antes había confesado en una entrevista: «Yo he sido, como ya han dicho, demasiado lírico para ser social, y demasiado social para ser lírico. Pero yo me he planteado estas cuestiones; yo intentaba retratarme, decir lo que sentía en cada momento. El fondo y la forma venían con ello», en Juan G. Bedoya, «José Hierro: En pintura estamos a la altura de cualquier país», *Alerta*, Santander, 11 de agosto de 1971, pág. 3.

cuencias de la historia, de nuestra historia, en el hombre, y desde este tema fundamental brotan de manera natural todos los demás. Por eso puede decir en la entrevista de Jaime de la Fuente, «No he rectificado mucho»⁸⁴.

Estoy convencido de que si José Hierro ha tardado veintisiete años en publicar otro libro de poemas ha sido porque se había dado cuenta de que con el *Libro de las alucinaciones* había completado formal y temáticamente su intuición poética original. Pero el poeta seguía vivo y la poesía seguía siendo para él una actividad necesaria y fatal. Durante estos veintisiete años Hierro siguió escribiendo y publicando en ediciones minoritarias y prácticamente desconocidas y, finalmente, reunió en *Agenda*⁸⁵ una selección de su producción poética hasta entonces. La nueva entrega poética sigue las líneas fundamentales de su decir poético, pero, además del placer estético y del enriquecimiento que siempre ofrecen sus poemas al lector, encontramos algunas novedades interesantes⁸⁶.

En primer lugar, hay que señalar que el poeta no ha variado su firme creencia en la estrecha relación entre el quehacer poético y la vida, la cual, al situarse en un lugar y un momento histórico concretos, instala en la poesía la época en la que se escribió. Dicho con el símil que ha utilizado el propio Hierro: la poesía retrata al poeta y con él, inevitablemente, el fondo en el que éste se halla. El nuevo libro es reflejo de la realidad cotidiana de José Hierro y de su fuerte personalidad, que arrastra consigo sus temas y preocupaciones anteriores. En los últimos años, el poeta ha estado muy vinculado a las artes plásticas y ha desarrollado su antigua vocación pictórica, lo

⁸⁴ Jaime de la Fuente, «José Hierro: No he rectificado mucho», *Diario Montañés*, Santander, 8 de marzo de 1970, pág. 10.

⁸⁵ Madrid, Ediciones Prensa de la Ciudad, 1991.

⁸⁶ Véase mi artículo «Con *Agenda* de José Hierro», *Insula*, Madrid, 541, 1992, pág. 9. En este artículo doy también abundantes referencias sobre la procedencia de los poemas del libro.

que ha repercutido en su vida y consecuentemente en su poesía, ya que muchos poemas de *Agenda* son comentarios poéticos de aguafuertes, serigrafías, etc.⁸⁷. La musicalidad de su poesía anterior, reflejo de su interés por el arte temporal por excelencia, que se manifestaba además en los numerosos poemas dedicados a músicos famosos (desde «Acordes a T. L. de Victoria» de *Quinta del 42*) se llena ahora de una plasticidad desconocida, fruto de los cuadros en los que tiene su origen gran parte de los poemas de *Agenda*.

Junto a esta plasticidad, otra de las motivaciones externas (sólo parcialmente comprometidos de «agenda») son los acontecimientos culturales, en el amplio sentido de la palabra, en los que participa el poeta y que la crítica ha confundido con el culturalismo a la moda. El culturalismo de *Agenda* no es diferente del que encontramos en sus libros anteriores: en sus poemas de *Quinta del 42* o *Cuanto sé de mí* dedicados a músicos, en «Al capitán Baroja en otoño» del *Libro de las alucinaciones*, o en «Fuegos de artificio en honor de Pedro Calderón de la Barca»⁸⁸ o, para remontarnos a su primera aparición, en *Estatuas yacentes* (1955). Es más, los mejores poemas de *Agenda* se aproximan más al culturalismo de este poema inicial que a los anteriores. En «Elementos para un poema» o en «Discurso», por ejemplo, el poeta se dirige a Pablo Neruda o Solimán Salom, respectivamente, y entabla un diálogo interior con ellos, igual que había hecho con Calderón de la Barca, en «Fuegos de artificio (...)», o con Baroja en «Al capitán Baroja en otoño» o con Juan de Yepes. En

⁸⁷ Amplio alguna referencia del artículo anterior en «Datos para *Agenda*» (publicado en *Poesía en el Campus*, Zaragoza, 17, 1992, págs. 3-6).

⁸⁸ Publicado inicialmente en *Peña Labra*, Santander, 1, 1971, págs. 9-16, e incluido después en sus poesías completas de 1974 (*Cuanto sé de mí*) en el apartado «Poemas no recogidos en libro» (págs. 473 y sigs.).

Estatuas yacentes y en «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven», la narración en tercera persona no oculta la adopción por parte del narrador de la perspectiva interior del personaje, llegando a identificarse ambas perspectivas en numerosas ocasiones (el «yo» se identifica con «lo otro»). En «Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono», la subjetividad e interioridad de la voz que nos habla revela el desdoblamiento del personaje en el interior de sí mismo y, por tanto, que José Hierro ha adoptado su perspectiva, descubriendo los más íntimos pensamientos de Antonio Machado. En «Lope. La noche. Marta» el proceso llega a su culminación. El poeta se identifica con la corriente de conciencia interior de Lope en un momento de su existencia y se funde con ella.

Agenda enlaza perfectamente con su trayectoria poética. Encontramos el dualismo de la realidad magníficamente expresado en «Doble concierto», o esparcido entre los poemas del libro, como en estos versos de «Puerto de Gijón»: «La realidad zarpa hacia islas luminosas e imposibles / y deja aquí su seca máscara. // El hombre se aleja del agua mojado de melancolía»; encontramos el tema de la muerte y el héroe, relacionado con el retorno imposible en «Odiseo en Barcelona», etc.

Si el desdoblamiento se daba anteriormente en el interior del protagonista de sus libros (que la mayoría de las veces representaba al propio poeta), ahora se produce fuera de él, en personajes históricos, objetivables. Aquí se encierra una característica de *Agenda*. En otro trabajo he escrito lo siguiente:

En general, los poemas de *Agenda* están en la línea de su *Libro de las alucinaciones*, pero ya no son exactamente lo mismo. Lo superan, precisamente, gracias a la naturaleza de las circunstancias vitales de las que han nacido. La perspectiva interior que domina en las *alucinaciones* se compensa y enriquece con la motivación exterior (el mal llamado *culturalismo*) produciendo, por

un lado, una mayor plasticidad en la expresión y, por otro, una nueva objetivación, distinta de la que ofrecía anteriormente el *reportaje*⁸⁹.

El poeta se presenta en este libro volcado hacia «lo otro», hacia la «circunstancia» como decía Ortega⁹⁰. El título de *Agenda* es, pues, oportuno tanto superficial como profundamente. Sus poemas, como en los *reportajes* (recuérdese, poemas «realistas», «históricos», «circunstanciales»), arrancan de una realidad exterior: en unos casos un cuadro, en otros un personaje real, vivo o muerto (sus nietas, Antonio Machado, Lope, Solimán Salom, Brahm), o un personaje literario (Odiseo, don Quijote), etcétera; el «yo» se funde con esa realidad exterior al sujeto (ese «otro»), adoptando la perspectiva «interior» propia de las *alucinaciones*. Así interpretado, *Agenda*, se inserta plenamente en la trayectoria literaria de José Hierro. Si en *El libro de las alucinaciones* José Hierro encontraba la novedad en el uso, por primera vez, del verso libre, en *Agenda* la novedad estará en el cultivo de la poesía en prosa: «Cinco cabezas», interpretando unas serigrafías de Barjola, y «Una nube para Pablo Iglesias» a modo de reportaje.

Su último libro, *Cuaderno de Nueva York* (1998), se comenzó hacia 1991. Lo constituyen 33 poemas distribuidos en un «Preludio», tres secciones («I. Engaño es grande»; «II. Pecios de sombra»; «III. Por no acordarme») y un «Epílogo». La organización de los poemas es, en todos los libros de poesía de José Hierro, algo muy

⁸⁹ Gonzalo Corona, «Con *Agenda* de José Hierro», *art. cit.*, nota, pág. 9.

⁹⁰ En «Sobre ensimismarse y alterarse» (reeditado en *Cuadernos Hispánicos*, Madrid, 303, 1975, págs. 521-535), dice Ortega lo siguiente: «... es nuestra existencia un frente perenne de dos elementos heterogéneos —el hombre y su antagonista, ese otro que no es el hombre y lo rodea, lo envuelve, y aprisiona, llámesele circunstancia o mundo o Dios o como se quiera—. Esa dualidad o contraposición es siempre una lucha (...)» (pág. 521).

importante, pues la *dispositio* colabora con los poemas en la obtención de un efecto general:

En mis libros —dice el poeta—, ninguno de los poemas es válido por sí mismo, lo son en función del anterior y del posterior, van preparándose unos a otros. La forma ideal de leer un libro mío es en su orden, no saltando, porque hay una especie de ordenación interior, de arquitectura global. (...) Una unidad de tono, ya que los poemas pertenecen a un mismo ciclo, aunque entre uno y otro medien varios años (*ABC*, 24 de noviembre de 1995).

Nueva York es la megalópolis de la sociedad moderna; una ciudad que ha atraído a innumerables poetas. José Hierro era perfectamente consciente de ello cuando empezó su poemario, pero ha aclarado numerosas veces que su obra no tiene nada que ver con ninguno de los libros de poesía asociados con esta ciudad.

Pero, ¿qué es Nueva York en su *Cuaderno* y por qué el poeta ha elegido esta ciudad y no otra? «Nueva York —dice Hierro en noviembre de 1995 al diario *ABC*— es una ambientación general, el escenario donde tiene lugar una serie de meditaciones sobre problemas personales o colectivos que son míos, no de la ciudad.» En otra ocasión nos dice: «Es curioso cómo en los poemas que llevo escritos no sólo casi no es una descripción de la ciudad, sino que son gente que yo he colocado en aquella ciudad; Pound, por ejemplo, un ser humano en una ciudad extraña, diferente» (*Diario Montañés*, 1995).

Es importante destacar qué sugiere José Hierro detrás de ese adjetivo «extraña» que ha asociado a la ciudad. Los personajes que introduce en Nueva York son gentes arrancadas de su auténtico mundo (natal, vital, cultural, emocional, personal...); gentes proyectadas en un espacio y un tiempo que les son ajenos: y ese espacio y ese tiempo donde el poeta los introduce es precisamente la capital del mundo del siglo XXI. Incluso Pound, norteamericano de origen pero formado en la cultura inglesa e italiana

(«Inglaterra mi natura, Italia mi ventura, USA mi sepultura», nos recuerda el poeta con sus versos), llega al siglo XXI (a lo que éste significa para el poeta), como un «extraño», como un emigrante forzoso, uno más para añadir a la larga nómina de «viajeros del tiempo y del espacio, sin tiempo y sin espacio». La poesía de José Hierro les ofrece uno para volver. Así el sordo Beethoven en la maravillosa audición, ante el televisor, de su Novena Sinfonía; o el silencioso judío (¿autista?) procedente de los campos de exterminio de Buchenwald, que rompe a cantar evocando sus demonios, rescatando un tiempo silenciado; o la fuerza vital, primitiva, natural y salvaje, que trae la música de Mahalia, con sus ritmos africanos mezclados con la cultura occidental representada por la música de Bach en «Baile a bordo» (la mezcla de ambas músicas significa para los que las escuchan —quizá aquí esté otra vez Unamuno— el descubrimiento de sí mismos); otro viajero importante —en nave o ataúd— trae la imaginaria llegada del romántico Schubert a Nueva York, simbolizando un mundo desaparecido pero intensamente vivo; o la del «laúd» importado de Europa, que acaba en las manos de un anticuario neoyorquino, o, finalmente, los «claustreros» europeos que han seguido los mismos pasos que el instrumento músico... «Pecios de sombra».

La clave de por qué José Hierro ha elegido Nueva York está aquí: en la misteriosa llegada de estos seres desgajados del tiempo, del espacio, extraños en esta sociedad moderna, en la ciudad donde, sin embargo, van a morir mil razas, mil culturas... Pero, por eso mismo, es también la ciudad donde viven mil razas y mil culturas, que simboliza el mestizaje, pero también el desarraigo: el del hombre en medio de una fría, tecnificada y deshumanizada ciudad. En el discurso de investidura de doctor honoris causa por la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, dijo José Hierro:

No deja de ser curioso que en estos tiempos de realismo, tecnología, pragmatismo (...), un mundo falto de

ideales y generosidad, proliferen las sectas religiosas (...) Y es porque los seres humanos necesitamos lo espiritual y misterioso, lo que se niega a la razón. Somos —dijo el poeta— icebergs del que emerge una sola de sus diez partes: nueve están sumergidas. Y es ahí donde está el origen de la poesía, y del amor, y del sentimiento de la vida y la muerte (ABC, 7 de septiembre de 1995).

Y estos precisamente son los temas que caracterizan *Cuaderno de Nueva York*. El misterio del hombre, de la vida, de la muerte, de la poesía, de la música, del tiempo... Aquí, la concepción del tiempo recuerda a Valle-Inclán en la imagen de los «círculos concéntricos» que encontramos en «Preludio» o en el «El laúd»: un tiempo que avanza hacia el futuro o retrocede hacia el pasado en un presente que misteriosamente todo lo contiene, siempre el mismo y siempre diferente. «Pecios de sombra», restos que flotan esperando que alguien los rescate, los escuche, los lleve a la orilla, les devuelva su ser desde las sombras del naufragio donde habitan.

Desde los prehistóricos colonizadores de América, protagonistas de «Preludio», de la primera sección del libro, muchos son los personajes —o los objetos— que literalmente «llegan» a Nueva York. Personajes que traen música y palabras, palabras pronunciadas en otro tiempo, en otro lugar, en otra vida... pero «ávidas de que alguno las recoja / siglos después de pronunciadas», como dice en el poema citado. Y José Hierro («hablaban con voces de sombra») las ha oído en ese instante donde se funden el pasado, el presente, el futuro, la eternidad...; ha escuchado esas palabras y esas músicas que hablan de la vida, del amor y de la muerte. Palabras que ahora resuenan en Nueva York a través de unos personajes pertenecientes casi todos al mundo de la poesía —de la palabra— o de la música: Beethoven, Bach, Mahalia, Schubert, Pound, Gloria Fuertes, Miguel de Molina, y, ¿por qué no?, José Hierro...

Esta forma de hacer poesía, iniciada ya en 1954 con *Estatuas yacentes* y desarrollada con total perfección en

la sección «Nombres propios» de *Agenda*, está en los poemas «Cantando en yiddish», «Alma Mahler Hotel», u «Oración en Columbia University», en los que el poeta se funde en la corriente de conciencia de sus personajes, y en «Hablo con Gloria Fuertes en el Washington Bridge», donde dialoga con ellos. Pero hay otros poemas que aportan nuevos significados: la aparición del poeta, en un cruce temporal, como testigo que da fe de lo extraño o maravilloso del encuentro: en «Preludio» con ese hombre prehistórico: «Fue aquí donde él me vio / donde narró la crónica / de este instante en que estoy evocándolo»; en «Beethoven ante el televisor» o en «Ballenas en Long Island». También se presenta como un caso especial el recurso irónico utilizado en «Los claustros».

Pero las composiciones que, a mi modo de ver, mejor representan la tonalidad general de *Cuaderno de Nueva York*, son el poema dedicado a Ezra Pound y, mejor todavía, el «Adagio para Franz Schubert». El primero se construye en tres partes, de la cuales la central, mucho más larga que las restantes y en prosa poética, recoge los pensamientos del personaje; las otras dos partes, flanqueando estos pensamientos, están en verso e imprimen distanciamiento y objetividad narrativa. En el segundo poema, el «Adagio», no hay explícita presencia del «yo» del narrador. Es una narración en la que el lirismo se intensifica aquí y allá, surge y desaparece acompañando un desarrollo fundamentalmente narrativo. Aquí radica para mí un rasgo que caracteriza el nuevo poemario. Una constante andadura narrativa que sirve de esqueleto a un profundo lirismo emanado con gran sabiduría técnica del fondo de todos y cada uno de los poemas.

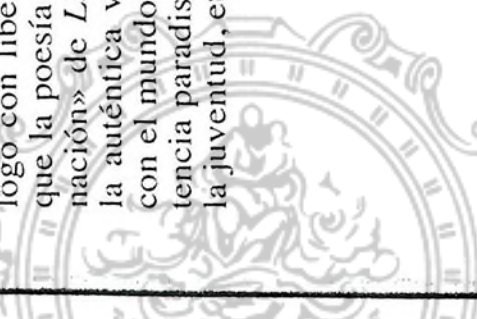
He dejado para el final una serie de poemas en los que aborda José Hierro el tema de la palabra y de la poesía. Un tema constante desde su primer libro y vinculado al problema del hombre «dividido» y a la pérdida del paraíso terrenal: «Prólogo con libélulas y gusanos de seda», «Elementos para un poema», «Cuánto nunca I y II»...

El poema «Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono», aparentemente amoroso, es en realidad una original poética basada en una precisa interpretación del lenguaje. La «existencia paradisiaca» se revela en la concepción primitiva, infantil y mágica de la palabra, que identifica emocionalmente el nombre (en este caso, su equivalente, el número de teléfono) con la cosa nombrada. La búsqueda del *nombre exacto* o del *número exacto*⁹¹ revela que el protagonista ha perdido el paraíso, y con él ha perdido también el lenguaje mágico y primitivo, descubriendo el lenguaje «evolucionado», que, como ha enseñado la ciencia, se rige por la arbitrariedad en las relaciones entre el significante y el significado. Esta pérdida se expresa indirectamente en la aspiración a encontrar el *nombre exacto*, tan presente en sus libros anteriores, y que vuelve a aparecer en *Agenda* en el poema «Cuánto nunca» o, transmutado en «nombre verdadero», en «Elementos para un poema». Para Spengler, por ejemplo, la pérdida del paraíso coincide con el descubrimiento de la muerte y con el nacimiento del lenguaje evolucionado y racional. Con él, la *intelección* se separó de la *percepción* adquiriendo el hombre así conciencia de la muerte, ya que este nuevo lenguaje permitió hacer presente al hombre lo que ya no estaba ante él (lo muerto o desaparecido). Al poder presentar a la conciencia lo ya muerto se percató de la separación entre el signo y la cosa nombrada. De ese cobrar conciencia de la muerte, surge el impulso poético por la nueva necesidad que ha nacido en el hombre de perdurar, de lograr la eternidad. La separación entre el «yo» y «lo otro», el mundo, se refleja en la aspiración a fundir fondo y forma que es característica del lenguaje poético y que en el fondo significa la armonización entre el «yo» (signo) y

⁹¹ La combinatoria de números es expresión de la búsqueda de ese *número exacto* que se ha perdido. Correlativamente se mezclarán luego las sílabas de los nombres de Leonor y Guiomar, como expresión de la pérdida del *nombre exacto*.

la cosa nombrada («otro»). La poesía busca recuperar lo que se ha perdido y hacerlo real, aunque sólo sea en la precaria realidad de unas palabras: «Colinas plateadas». El poeta es, por eso, un hombre caído, enfermo, que busca esa palabra exacta que le funda con la realidad («lo otro») de la que se siente separado; una búsqueda que significa para él la salvación, la curación de su enfermedad («Cuánto nunca I y II»); consciente de la muerte, se agarra a la vida y quiere perpetuarla inútilmente en la palabra (ya sea en un epitafio, como don Gutierre de Monroy, en *Estatuas yacentes*, o en un poema, en «Prólogo con libélulas» de *Agenda*), sabiendo, sin embargo, que la poesía es «acción de espectros» («Teoría y alucinación» de *Libro de las alucinaciones*), un sustituto de la auténtica vida, que se goza en la plenitud de fusión con el mundo, en la armonía con él que recuerda la existencia paradisiaca, representada por la infancia, el héroe, la juventud, etc.

GONZALO CORONA MARZOL



Primera edición: 15-VI-1993
Segunda edición: 8-II-1999

© José Hierro, 1947, 1950, 1952, 1953, 1955, 1957,
1960, 1964, 1974, 1991, 1993, 1998

© De esta edición: Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1993, 1999

Diseño de cubierta: Tasmanias

Depósito legal: M. 3.928-1999

ISBN 84-239-9863-0

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.—, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Espasa, en su deseo de mejorar sus publicaciones, agradecerá cualquier sugerencia que los lectores hagan al departamento editorial por correo electrónico: sugerencias@espasa.es

Impreso en España/Printed in Spain
Impresión: UNIGRAF, S. L.


ESPASA

Editorial Espasa Calpe, S. A.
Carretera de Irún, km 12.200. 28049 Madrid

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN de Gonzalo Corona Marzol	11
Los orígenes de la personalidad literaria de José Hierro (1936-1944)	12
El universo poético de José Hierro. Cristalización de literatura y vida (1944-1947)	20
Su obra poética y la poesía en la segunda mitad del siglo (1947-1998)	35
BIBLIOGRAFÍA	63
ESTA EDICIÓN	71

ANTOLOGÍA POÉTICA

SELECCIÓN DE PRIMEROS POEMAS. PREHISTORIA LITERARIA (1936-1944)	75
TIERRA SIN NOSOTROS (1947)	83
I. <i>Enfrente</i>	85
II. <i>Recuerdo</i>	89
III. <i>Nosotros</i>	91
IV. <i>Oraciones</i>	98
V. <i>Tierra sin nosotros</i>	102
<i>Noche final (epílogo)</i>	108



AGENDA (1991)	275
Prólogo con libélulas y gusanos de seda	277
I. <i>Cuánto nunca</i>	280
II. <i>Cinco cabezas</i>	285
III. <i>Nombres propios</i>	288
CUADERNO DE NUEVA YORK (1998)	297
Preludio	299
I. <i>Engaño es grande</i>	301
II. <i>Pecios de sombra</i>	310
III. <i>Por no acordarme</i>	313
Epílogo	321
DIVERTIMENTOS. POEMAS HUMORÍSTICOS Y VA- RIOS	323
NOTAS	329
Abreviaturas de las notas	330
<i>Selección de primeros poemas. Prehistoria lite- raria</i> (1936-1944)	331
<i>Tierra sin nosotros</i> (1947)	332
<i>Alegría</i> (1947)	336
<i>Con las piedras, con el viento...</i> (1950)	339
<i>Quinta del 42</i> (1952)	342
<i>Estatuas yacentes</i> (1955)	347
<i>Cuanto sé de mí</i> (1957-1959)	348
<i>Libro de las alucinaciones</i> (1964)	352
<i>Agenda</i> (1991)	356
<i>Cuaderno de Nueva York</i> (1998)	363
<i>Divertimentos. Poemas humorísticos y varios</i> ..	369
ÍNDICE DE TÍTULOS Y PRIMEROS VERSOS	373

ALEGRÍA (1947)	111
I. <i>Alegría</i>	113
II. <i>Variaciones sobre el instante eterno</i>	117
III. <i>Alma herida</i>	120
<i>Razones</i>	120
<i>Alegría interior</i>	124
CON LAS PIEDRAS, CON EL VIENTO... (1950)	131
I. <i>Fábula</i>	134
II. <i>Vehemencia</i>	136
III. <i>Desaliento</i>	139
IV. <i>Demasiado tarde</i>	146
V. <i>Sencillez</i>	150
VI. <i>El solitario</i>	152
QUINTA DEL 42 (1952)	159
I. <i>Los hombres y las horas</i>	163
II. <i>Una vasta mirada</i>	175
III. <i>Esfinge interior</i>	180
[A] <i>Alucinaciones</i>	180
[B] <i>Canto llano</i>	188
IV. <i>La mujer de espaldas</i>	193
ESTATUAS YACENTES (1955)	197
CUANTO SÉ DE MÍ (1957-1959)	207
<i>Lo que vi</i>	209
<i>Torre de sueños</i>	223
<i>Por lo que sé</i>	231
LIBRO DE LAS ALUCINACIONES (1964)	241
<i>Teoría y alucinación de Dublín</i>	243
<i>La noche</i>	245
<i>Atalaya</i>	255
<i>Un es cansado</i>	262
<i>Epílogo</i>	272

Barcarola, 39 (abril, 1992)

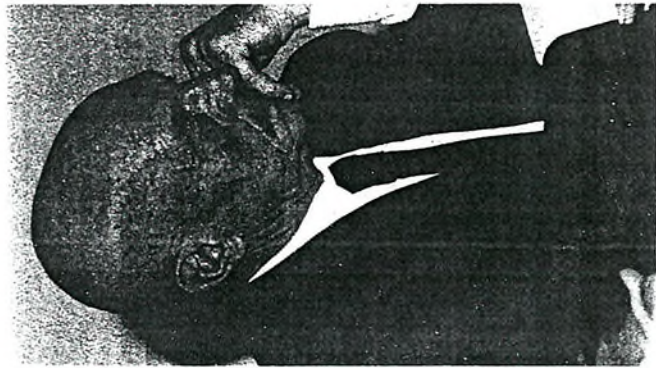


Foto: VICO

José Hierro

Símbolos del tiempo en las «alucinaciones» de José Hierro

Luisa García Conde e Isabel Lozano-Renieblas



LA concepción del tiempo en el siglo XX tiene su raigambre en la filosofía kantiana que lo concibió como una categoría *a priori* del pensamiento de la cual no es posible sustraerse. Los poetas del XX son, en última instancia, herederos de esta formulación que desembocará en los planteamientos bergsonianos. Para Bergson el tiempo científico no es realmente tiempo, sino más bien espacio, es lo que se ha dado en llamar la consideración espacializante; ésta reconoce que el espacio es también duración, es decir, tiempo vivido. Esta concepción del tiempo tiene su correlato en la del ser. Para Bergson el ser no es sino impulso vital. En consecuencia, el hombre de la modernidad y el de la posmodernidad piensan y sienten el tiempo como algo contra lo que no es posible luchar y el único asidero posible es aferrarse a la vida. De ahí la importancia que cobra lo específico, lo concreto y lo cotidiano. No es casual la proliferación de corrientes de pensamiento vitalistas que inauguran el siglo. José Hierro no escapa a esta evaluación del mundo y el tratamiento de la vida en su poesía da buena cuenta de ello. De ahí que arranque de la anécdota para ir tras ese hábito complaciente que el poeta, sabedor de su búsqueda infructuosa, abandona pronto para elevarse a un plano trascendente para, después, volver a descender a lo concreto. Recuérdese que el mismo poeta (1962) señaló que su poesía oscilaba entre el reportaje y la alucinación. Y si bien es cierto que no es posible enmarcar su quehacer poético en los estrechos límites de un marbete, sí, en cambio, puede sernos útil para su comprensión (A. de Albornoz 1982).

Hay un consenso entre la crítica a la hora de señalar los dos planos temporales en que se debate el *Libro de las alucinaciones* (García Gutiérrez 1965; Fagundo 1972 y Resach 1974). Uno de ellos es aquél en el que el poeta se eleva a la categoría de demiurgo, hacedor de su propia poesía, y que se sitúa en un nivel trascendente, regido por el no-tiempo. La ilusión de trascendencia se logra a través de la única vía posible: despojando el material poético de toda nota de vitalismo para así parar el tiempo. El otro plano es el temporal, efímero y perecedero, pero suscepti-



ble de volver a ser gracias al poder traslaticio de la memoria por mediación del recuerdo. Teniendo en cuenta estas dos dimensiones temporales, estructuraremos nuestra tarea en dos apartados que den cuenta de la especificidad de cada una de ellas. Pero, además, explicaremos el por qué de esta antinomia y su relación con el pensamiento vitalista.

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA O LA BÚSQUEDA DE LA UCROÑIA

El primer problema con que se enfrenta el poeta es cómo pensar la eternidad desde la temporalidad en que está inmerso y cómo darle representación artística. Cuando hablamos de eternidad nos estamos refiriendo al plano trascendente en que pretende colocarse el poeta, aquella instancia donde opera el no-tiempo, o lo que es lo mismo, donde el tiempo se encuentra detenido. Si los poetas de «preguerra» —modernistas— J. R. Jiménez, generación del 27 —orientan su poesía hacia la construcción de utopías, los poetas de «posguerra» cambian de actitud y van en busca de la ucronía, una consecuencia directa derivada de la preocupación por «ganar tiempo al tiempo». De qué recursos se sirve el poeta para construir esta dimensión ucronica es parte de la tarea que abordaremos a continuación.

Importa, sobremanera, detenernos en el poema «Teoría» que abre el *Libro de las alucinaciones*, por dos motivos: porque supone una suerte de «ars poetica» que explica su concepción estética:

Un instante vacío
de acción puede poblarse solamente
de nostalgia o de vino.
Hay quien lo llena de palabras vivas,
de poesía (acción
de espectros, vino con remordimiento).
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.
Él no puede dar vino,
nostalgia a los demás: sólo palabras.
Si les pudiera dar acción...
(93:10-13) ¹.

La inteligencia humana engloba tres dimensiones: la cognoscitiva, la moral y la estética. Para Hierro las dos primeras remiten a la acción, la tercera es lo que él llama «el instante vacío...». Para José Hierro la necesidad de llenar «el instante vacío» conforma su dimensión estética situándolo fuera del espacio y del tiempo y, por lo tanto, fuera de la historia —otra cosa es cómo construye su poesía, con qué material, esto lo veremos más adelante. En efecto, José Hierro establece una antinomia entre la dimensión estética y la cognoscitivo-moral, o lo que es lo mismo,

¹ De aquí en adelante indicaremos la página seguida del número de verso entre paréntesis, o sólo el verso cuando se sobrentienda aquella. Todas nuestras citas provienen de la edición del *Libro de las alucinaciones*, Madrid, Cátedra, 1986, a cargo de Dionisio Cañas.

entre la poesía y la vida. De esta forma la poesía puede funcionar como sustituto de la vida. Esta oposición es posible porque se asienta en una noción estetizante de la realidad que tiene que ver con el pensamiento vitalista. Por una parte, siente los límites del vitalismo e intuye que hay algo más que aferrarse a la vida y quiere sustraerse a él mediante su existencia estética, que a su vez se presenta poblada de espectros. Por otra, los temas de su poesía surgen de la vida misma, pero, y no hay que olvidarlo, particularmente, del pasado.

Esta polaridad nace de la concepción temporal: la dimensión estética apunta hacia la ucronía y la dimensión vital —moral, cognoscitiva— hacia el pasado. El mismo José Hierro en el poema a que nos referimos nos da la clave de esta estética: «Un instante vacío / de acción puede poblarse solamente / de nostalgia o de vino». Estos versos sugieren una concepción estética que bien podríamos llamar la estética del bebedor. El poeta mediante «el vino» alcanza el no-tiempo, la ucronía, pero pasados los efluvios etílicos ha de reinsertarse al mundo de donde se evadió. ¿Acaso José Hierro, tras la ilusión de trascendencia, no regresa siempre a la realidad? En lo que se refiere a la dimensión vital, la memoria le permite reconstruir, a través del recuerdo, las ruinas de lo vivido, de otra manera perdido para siempre. Así, el quehacer poético está abocado a lo tiempo pasado o a lo imposible, hacia lo «que ya vivió (o que no vivió) el poeta».

En el verso siete, el poeta explicita su voluntad de *detener el tiempo* que coincide con el acto de escritura —acción y vida pueden considerarse sinónimos de tiempo— expresada en el verso siguiente: «Cuando la vida se detiene / se escribe...». El instante creador sólo es posible cuando el tiempo no cuenta y a la vez el fruto de esa creación, la poesía, funciona como un antídoto contra la temporalidad. Por esto es tan significativa la insistente voluntad de parar el tiempo, materializada en imágenes como la congelación, la petrificación, la cristalización que apuntan hacia el no-tiempo.

El poeta es el artesano de su poesía, el demiurgo que puede parar el tiempo con su creación, con su poesía, situándose en una dimensión trascendente. Si para Gabriel Celaya la poesía era «un arma cargada de futuro», para J. Hierro es el arma que detiene el tiempo ². En «Yepes Coctail» lo leemos muy claro: «Amor, llama, palabras: poesía / tiempo abolido...» (128: 24-25). Con esta actitud el poeta atribuye a su creación la superación salvadora de las penosas contingencias de la realidad (Jiménez 1972a:126).

Otro icono que nos remite al plano trascendente es el mar. Recordemos que, en «Teoría», «la poesía es como el viento / o como el fuego, o

² Emilio Miró (1964) en su reseña al *Libro de las alucinaciones* habla de instrumento para clarificar el mundo. Esto nos remite al consabido debate sobre los conceptos de comunicación y conocimiento en cuanto posibles definidores de la poesía. Son sugerentes las palabras de Jaime Gil de Biedma a esta pregunta y que pueden servirnos para justificar no entrar en la cuestión: «la conclusión a la que llegaba era que, ciertamente, la comunicación es un elemento de la poesía, pero no define la poesía. Pero, a decir verdad cuando, por otra parte, oigo que la poesía es conocimiento, me quedo un tanto *in albis*. También existe demasiadas formas de conocimiento. Se podría decir, desde luego, que la proposición se refiere a un conocimiento poético, pero, claro, para ese viaje no necesitábamos alforjas. Yo supongo que la urgente necesidad de definir la poesía obedecerá al hecho de que se trate de un término abstracto. Pero no deja de ser curioso que para ello se recurra a otros términos abstractos, como *conocimiento* y *comunicación*...» (Benjamin Prado 1989).



como el mar...» (193: 14 y 15). El mar funciona como un símbolo bisémico y, al igual que la poesía, es capaz de parar el tiempo. En «La fuente de Carmen Amaya», por ejemplo, es el ritmo universal que los modernistas veían en el ritmo poético:

De noche, entre las olas, de cara al tiempo congelado,
sonaba el mar a hojas de otoño, pisoteadas por los pájaros.
Ceñía mis tobillos de diamantes.
Allí era el reino del vaivén, del ritmo,
de lo eterno acunando. El mar tampoco,
como si fuera de mi raza, se encadenaba al tiempo
(134: 21 y 27)

El poeta y el mar escapan al tiempo hermanándose en una suerte de especie común. En el mismo poema se produce una unión erótica entre el mar y el poeta, ambos se funden en la atemporalidad:

Mi sangre era el mar mismo.
Me contagiaba de su movimiento.
Me enseñaban sus olas a no morir jamás.
Lo sin tiempo es la muerte. Y aquello, el ritmo,
el tiempo vivo, pero detenido; algo que no conoce
ni principio ni fin, que no parte ni llega.
Era el mar y la fuente junto al mar.
Y entre los dos estaba yo. (v. 30-37)

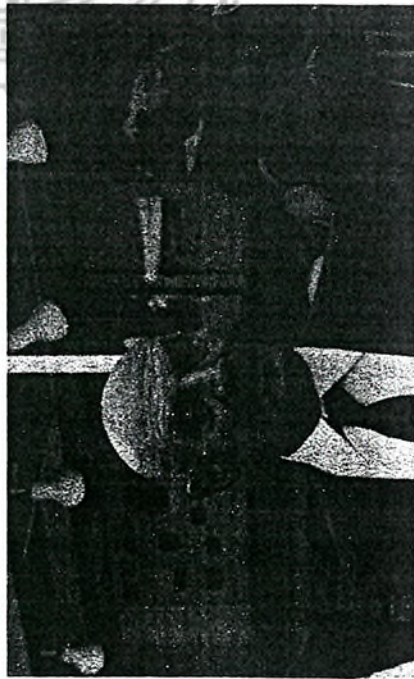


Foto: VICO

En «Alucinación submarina», también, está presente esta valencia del mar. El mar es lo trascendente desde donde el sujeto poético, metamorfosado en fósil marino, expresa: «... aquí en el mar / es todo / deslizamiento, suavidad, armonía...» (113: 94-95). En este poema es interesante la inversión de la vertical espacial que une el cielo y la tierra. El poeta la invierte al identificar la eternidad no con el cielo, sino con el fondo del mar, instalándose en él.

En «Retrato en un concierto», el poeta, conocedor y, también, consciente de la simbología de su creación poética, homenajea a Juan Sebastián

Bach. Este poema está estructurado sobre la base de dos planos temporales perfectamente delineados y claramente visibles, incluso, en la disposición formal. Alternan las secciones donde el músico está embriagado de ritmo universal y, por lo tanto, dominadas por el no-tiempo, con aquellas en que se manifiesta la dimensión temporal marcada por un «volvamos a la realidad». En el primer caso son:

Vibraciones, armónicos, aire esclavizado,
física y éxtasis sometidos a la matemática:
con eso el hombre paraliza el tiempo. (120: 25-27)

Aún el mismo «Juan Sebastián ensancha con sus dedos el instante / hasta invadir las fronteras de la eternidad» (121: 46 y 47). Buena cuenta de esta dimensión atemporal y trascendente dan, para apoyarnos en lo ya señalado por J. O. Jiménez (1972a: 134) sobre la expresividad del azul en la poesía de J. Hierro, los siguientes versos: «Recoge del azul su casaca cotidiana, / y regresa silencioso y confortado a su realidad» (121: 62-63). En el segundo caso, domina el mundo regido por el tiempo con un contenido temático que delata la visión vitalista del mundo. La sección cuarta es un buen exponente de lo dicho. Pero este juego entre lo temporal y lo trascendente no se limita a la simbología de la música, el azul o el mar formados en forma aislada, sino que a menudo encontramos en el texto la conjunción de varios símbolos. El rumor del mar, ya lo hemos apuntado a propósito del ritmo, está íntimamente unido a la música y a su poder de antidoto contra la temporalidad. En «La fuente de Carmen Amaya» mar y música se confunden o son lo mismo: «vaivén, del ritmo / de lo eterno acunando» (134: 25-26). Y es, en este mismo poema, donde se entrelaza otro símbolo que también le sirve al poeta para congelar el tiempo: la piedra.

La piedra, al igual que la muerte, es un símbolo que está en el límite entre lo temporal y lo trascendente. En «Mundo de piedra», el poeta reescribe el mito de Gorgona y su poder petrificador que, en cierta medida, no es sino un símbolo eternizador de lo perecedero:

Se asomó a aquellas aguas
de piedra.
Se vio inmovilizado,
hecho piedra. Se vio
rodeado de aquellos
que fueron carne suya,
que ya eran piedra yerta.
Fue como si las horas,
ya piedra, aún recordarán
un estremecimiento. (101: 1-10)

Petrificación y muerte son dos símbolos para representar el tránsito y, también, dos maneras de plasmar situaciones límites que tienen que ver con momentos de crisis. En el mito clásico, los ojos de Medusa son los portadores del poder petrificador, aquí son los únicos capaces de dar vida:

Con sus pestañas, lo único
vivo entre tanta muerte,



rozó el mundo de piedra.
El prodigio debía
realizarse. La vida
estallaría ahora,
libertaría seres,
aguas, nubes, de piedra. (102: 32-39)

Pero, al contrario que el mito clásico, el prodigio no se realiza, pues si Perseo mata a la Gorgona, también mata las pestañas, lo único capaz de generar vida. La carga expresiva y simbólica de la piedra hay que entenderla teniendo en cuenta esta situación de ruptura vital.

Y, por último, queremos pasar revista a otro símbolo, también paralizador del tiempo: el de la muerte. La primera manifestación es el yo póstumo (Cañas 1986: 35) desde el que habla el poeta en no pocos de sus poemas. La muerte puede señalar un referente real, el hecho físico de dejar de existir pero, a nosotros, nos interesa su valor simbólico como ruptura vital que le permite al poeta elevarse a un plano trascendente y buscar la ucronía. Es el gozne sobre el que se asientan el tiempo vivo y el tiempo muerto:

También el tiempo se ha borrado, y su sufrimiento,
de mi cuerpo. Ya el sufrimiento y el tiempo
van deshaciendo poco a poco lo que fue,
y tuvo fe y desánimo, fantasía y amor.
¡Qué pequeño es ahora, a esta distancia
absoluta, el añán diario! ¡Qué pequeño lo grande,
lo grande aquello! ¡Qué pequeñas las iras
ante los hombres y sus actos!
¡Qué pequeños los hombres, y qué necio
aquel errar buscando la verdad! (156: 41-49 y 157: 50)

La consecuencia inmediata de este interés por detener el tiempo esta impregnada de una gran intensidad emotivo-valorativa. Ya hemos dicho, anteriormente, que José Hierro es consciente de los límites del vitalismo e intenta desasirse y trascender tales límites para paliar esa concepción del tiempo como oquedad (Jiménez 1972). La manifestación más visible es la tensión dramática que aflora en su poesía y que desemboca en una crisis existencial. El sujeto poético tiende a situarse en dimensiones espaciales temporales límites, asociadas a momentos de ruptura o de crisis, es lo que M. Bajtín (1989: 399) ha denominado como el cronotopo del umbral. El tiempo, en este cronotopo, es un instante que parece no tener duración y que muy poco tiene que ver con el tiempo biográfico. Lo hemos visto en la insistente búsqueda de la ucronía pero, también, lo sugieren las posiciones límites que adopta el sujeto poético en el *Libro de las alucinaciones*. En «Cestillo de flores» está «al borde de los siglos» (95: 62-63); o en «Rescate imposible», «él siempre está allí / ... / ensimismado, ante la puerta / infranqueable» (147: 7-10-11) y en «Mundo de piedra» «Se asomó al borde mudo / de aquel mundo de piedra» (101: 17-18). Una de las manifestaciones más certeras de esta crisis existencial es esa insistencia en la muerte. El yo póstumo en que se metamorfosea el poeta es el «puente que une / tiempos muertos y tiempos vivos» (138: 35). Y también es el límite de la búsqueda de la metáfora pura despojada de toda huella

vitalista y, por tanto, temporal. Nada más atemporal y a la vez más sancionador del paso del tiempo que la muerte. Pero el valor simbólico de la muerte va más allá de la obra de Hierro. Si la modernidad es lo transitorio, lo particular, lo único y lo extraño, la marca de la muerte (O. Paz 1974: 131), la posmodernidad la trasciende y va más allá.

LA DIMENSIÓN VITAL

Para Rosario Rexach (1974: 39) José Hierro es un poeta del tiempo, un poeta del pasar de la vida. Efectivamente, su poesía está cargada de temporalidad, no de forma abstracta «por lo que sea sino por lo que hace» (Jiménez, 1990: 14). Y ésta se refleja tanto en las anécdotas que pueblan el *Libro de las alucinaciones* como en su orientación hacia el pasado. El poeta, desde un ahora, enfoca su poesía hacia lo vivido y es pasado. Esta necesidad de recuperar o de ganar tiempo al tiempo es una manifestación más de esa actitud vitalista que venimos sugiriendo. Ya lo hemos apuntado a propósito de su búsqueda de la ucronía. Pero, junto a ello, está inexorablemente la conciencia del poeta que testifica el paso del tiempo. Así, el material con que construye la poesía son «ruinas» del pasado. Este mundo creado a partir del recuerdo sólo puede ser fragmentario y carente de toda precisión temporal. El fragmentarismo apunta hacia la representación de instantes discontinuos separados por el vacío, lo que conduce a una relativización temporal. La labor de re-construcción con material de derribo es posible gracias al poder actualizador del recuerdo:

Imaginar y recordar...
Hay un momento que no es mío,
no sé si en el pasado, en el futuro,
sí en lo imposible... Y lo acaricio, lo hago
presente, ardiente, con la poesía. (95: 52-56)

Es precisamente este «imaginar y recordar» lo que llena el instante vacío. En «Los andaluces» (126: 61-78), el plano de la presencia, regido por el recuerdo, y el de la ausencia, por el olvido, se alternan y superponen una y otra vez fraccionando el pasado. Lo mismo sucede en «Alucinación en América» en donde se produce una total relativización, no sólo del pasado, sino, también, del presente. De forma que el tiempo adquiere valor en función de sus relaciones con el resto del sistema temporal del poema. Quizá uno de los mejores ejemplos para comprender este juego de planos entre presencia y ausencia, sea «Alucinación submarina»:

Esto es lo malo, los recuerdos
los que nacimos allá arriba, recordamos.
Algunos aún soñamos y revivimos mitos
y fábulas... (111: 55-58)

La memoria cumple la función de actualizar el pasado, pues permite reconstruir un mundo. Esta reconstrucción ilusoria mediante el recuerdo tiene una doble consecuencia: por una parte es un analgésico contra el dolor que produce el paso inevitable del tiempo. El poeta puede, median-





Quiero arrancarlo de su éxtasis para reintegrarlo a la rueda temporal, para darle vida. Olvidé que han pasado cerca de veinte años. Olvidé...

Así la memoria funciona en un doble plano dentro de la lógica vitalista. En el plano de la presencia —recuerdo— permite la reconstrucción y renovación del instante vivido, mientras que en el plano de la ausencia —olvido— emerge la angustia temporal. Para el poeta el devenir no es sólo la vida de la conciencia, sino que es la vida de la naturaleza misma. Ambas son sólo dos modos de actuación del mismo impulso vital, pero dos modos distintos. El hombre en su devenir deja tras sí los trozos de lo que podría haber sido, porque siempre ha tenido que elegir. La angustia existencial no se limita sólo a lo que vivió el poeta, sino también al tiempo no-vivido. Es una de las consecuencias de pensar y sentir el tiempo como coquedad. «No es lo peor —dice el poeta en «El pasaporte»— que esto suceda así, / sino que pudo suceder de otra manera» (155: 97-98). El hombre está obligado a elegir siempre una opción, todas aquellas posibilidades que no llegan a actualizarse pasan a engrasar esta preocupación existencial. Si en el plano trascendente habíamos caracterizado el *instante vacío* como la existencia estética del poeta, en el plano temporal hay que comprenderlo como una gama de posibilidades que el poeta va dejando en el camino ante la irremediable necesidad de elegir, pero que conforman la existencia vital, igual que el tiempo vivido.

Esta preocupación por reconstruir el pasado implica una fluencia temporal que aflora en la palabra. La poesía para Hierro es una tupida red tejida de expresiones temporales, tanto cronológicas como cíclicas que sancionan la temporalidad. Esta actitud de desazón ante la trayectoria vital que conduce inexorablemente hasta la muerte no se limita sólo al pasar del tiempo, sino también a las huellas imborrables que deja, y a la imposibilidad de volver atrás:

(Ya no es posible: lo que ha sido.
Todo es presente: aun el recuerdo.
Todo dura, aunque no se vea.
Está detrás de nuestros ojos.
Detrás de nuestro aliento, alienta.
¿Quién rescata y borra una lágrima?
¿Qué sonrisa tiene esa fuerza?...)
(148: 29-36)

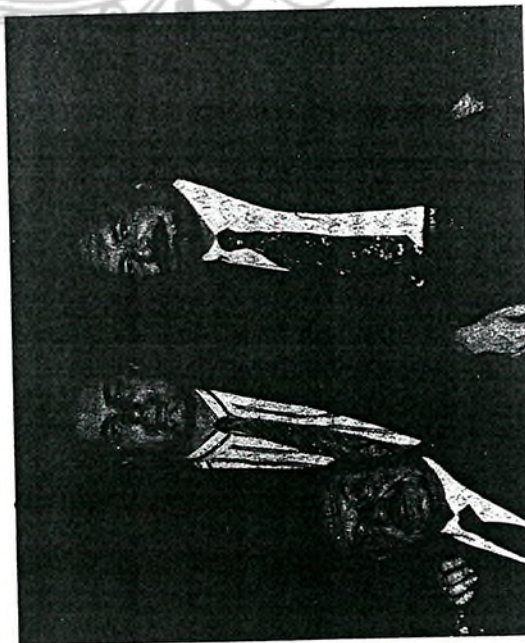
El efecto del tiempo sobre el ser humano produce un efecto de sedimentación de los materiales que arrastra hasta conformar un pesado crisol que el hombre, convertido en Sísifo, arrastra a lo largo de su existencia.

Esta conciencia tan aguda del poder devastador del tiempo se plasma, sobre todo, en la preocupación por la juventud y en la oposición entre la niñez y la vejez que existe en un número significativo de poemas. Un ejemplo ilustrador de lo que acabamos de decir es el poema «Acelerando», donde a través de la yuxtaposición temporal (Boussoño: 1970: 318-320), el poeta parece que dirige una máquina del tiempo y ejerce lo que anuncia su título: «Yo besé / la frente de ella, los ojos con arrugas / cada vez más profundas». (159: 39-40). La preferencia de imágenes representativas de las

te la ilusión poética, volver a vivir lo vivido (o no vivido). Pero a la vez produce dolor, angustia existencial, al agudizar en la conciencia la imposibilidad de detener el tiempo. Todo el poema «Alucinación submarina» gira en torno al mismo tema: la paradoja entre la voluntad del poeta por detener el tiempo y su comprensión de la imposibilidad de volver a vivir lo vivido. La recurrencia en la juventud que jalona el poema sanciona este aspecto:

Un día dije a los jóvenes: «Vamos a rescatar por un momento el paraíso, a revivir la vida que no se ahogó en el mar». Volví con la emoción y la inquietud de los retornos, como una ruina que visita a un ser viviente. «He aquí mi antiguo reino» dije.

... Cómo olvidé que el sol nos abrasa los ojos, hechos a la luz tenue de las profundidades (...) Cómo puede 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, sin tierra, ni cielo, pobre superviviente de la nostalgia y la decepción. (112: 82-88 y 113: 98-103)



José Hierro con el poeta Luis Alberto de Cuenca (izquierda) y José Manuel Martínez Cano, co-director de *Barcarola* (derecha).

El sujeto poético paga un alto precio al olvidarse del tiempo y de las secuelas que deja el poder terapéutico de la memoria —la decepción—. Por una parte, está la actitud desafiante con la temporalidad, por otra la decepción ante la empresa fracasada, ante el sucedáneo que supone la ilusión. Esta actitud le hace decir al poeta:

edades límites tiñen la poesía de Hierro de cierta tonalidad tétrica. Esta poesía conforma un mundo poblado de niños espectrales y viejos, es como si el poeta oscilara entre dos polos: el de la cuna y de la sepultura: «Probablemente era ya viejo / cuando nació, cerca de un río» (161: 11-12). Esta imagen de la cuna y la sepultura nos remite a dos estados de conciencia íntimamente relacionados con el fluir temporal. El niño representa la despreocupación con que el hombre vive la vida hasta que alcanza la juventud:

La juventud es un diamante en medio del camino.
Hasta llegar a ella, nada miramos sino a ella.
Cuando la rebasamos —porque el fin nos reclama
y es imposible detenerse—,
es ya pasado. (112: 73-77)

El otro polo está representado por la imagen del viejo que simboliza la conciencia aguda de la premura del tiempo. Y la juventud no es sino un punto de inflexión entre estos dos estados de conciencia.

En el apartado anterior, hemos apuntado cómo en la dimensión estética hay una voluntad de detener el tiempo para que el acto creativo cobre así una dimensión trascendente. Derivado de esta actitud hemos ido viendo los símbolos de que se sirve el poeta para conseguir esta trascendencia. Ahora bien, en la dimensión vital —cognoscitiva-moral— en donde opera el tiempo —y que para nosotras es el material con que Hierro construye su poesía— estos símbolos cobran otro significado, estrechamente unido a la temporalidad. Se produce una suerte de relativización al contaminar el material poético de la cotidianeidad.

Así frente al fenómeno de la petrificación que habíamos visto en «Mundo de piedra», y que sugería la eternidad en su límite con la temporalidad, en «Estatua mutilada» nos encontramos con los restos que no pudo arrastrar el tiempo y que a la vez son su producto: las ruinas. Una imagen opuesta, frente a los ojos que daban vida en el primer poema, la vemos en los siguientes versos:

Ahora no tienes ojos,
ni siquiera de piedra.
El mar y el tiempo los borraron. (130: 43-45)

Pero las ruinas nos sugieren, también, una existencia insatisfecha marcada por la impronta del pesimismo de la que deriva la orientación pretérita para revivir lo que ya pasó. El poema «Carretera» no puede ser más evocador:

Cómo es posible edificar,
reconstruir con tantos materiales
disueltos en el tiempo,
gastados por la lluvia que no vimos caer...
(146: 32-35)

El siguiente gran símbolo que sufre una metamorfosis similar al de la piedra es el del mar. Desde el *Eclesiastés*, pasando por Jorge Manrique, el mar funciona como el final del recorrido al que toda vida se dirige, dentro de las coordenadas de la metafísica cristiana, mientras que el río representa todo aquello que ya pasó y que ya no existe, ese tremendo escalofrío del

fluir permanente, del tiempo inasible que camina y no se detiene, en definitiva, eternidad frente a temporalidad. En el poema de Hierro, «Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn», se funde la imagen manriqueña del paso del tiempo y el símbolo del tiempo moderno, el periódico. El río ya no significa el mero fluir temporal, sino esa proyección hacia el pasado que implica actualización y posibilidad:

Se entreaire el río. Muestra
las entrañas del tiempo.
Revive lo vivido,
rescata lo pretérito
(104: 29-32)

El diario sincretiza lo más actual, pero a la vez lo inexorablemente percedero. En él confluyen el pasado —sólo es posible escribir hechos pasados— y el presente —la aprehensión diaria de ese pasado notificado—. Esta fusión entre el río y el periódico, marca de la modernidad por antonomasia, es lograda mediante una superposición espacial:

Una mujer le entrega
un periódico: «Léalo,
es importante. Mire
las aguas: llevan muertos».
¿Muertos? Mira las aguas.
Son sólo un curso negro.
En el puente de Brooklyn
(103: 13-15 y 104: 16-19)

El sujeto poético lee en el río los muertos del periódico, pero también, y lo hemos visto en los versos citados anteriormente, el tiempo como aliado de la muerte. E inmediatamente surge el tema del *ubi sunt* al preguntarse por Prometeo, Tetis y Julieta:

¿Cómo decir que ha sido
quién dio figura al fuego,
quién lloró por Aquiles,
el de los pies ligeros;
quién besará la boca a Julieta Capuleto?
En el puente de Brooklyn.
(104: 39-45)

Bien podríamos considerar el poema una reescritura del tema del tiempo manriqueño. Incluso, los últimos versos, con la imagen del desierto, sugieren esta lectura: «¿Mendigo de qué mundo? ¿Errante por qué tiempo marchito?». La huella manriqueña es visible, no sólo en este poema, quizá uno de los más logrados de todo el libro, sino en el propio tema del tiempo, *mutatis mutandis*, y en el papel concedido a la memoria. Baste recordar la primera palabra de las coplas manriqueñas.

Otra manifestación del carácter proteico de estos símbolos lo encontramos en la doble significación entre música y músicas. La primera se refiere al ritmo y la hemos visto como un recurso que utiliza el poeta para sugerir la detención del tiempo. Sin embargo, las músicas participan del componente temporal de sus homólogos, las aguas y las ruinas. La ex-





las *alucinaciones*, porque en ellas el poeta adelanta el secreto de su poesía: palabras y vida. Y son estas palabras que afloran de la vida las que se oponen a esa otra gran palabra fuera del tiempo que es la POESÍA. Existe una diferencia fundamental entre la palabra poética y las palabras: es la mediación temporal. La poesía no es nunca la palabra gastada por el tiempo, ni forjada en el tiempo:

Despojad un instante a esta palabra
—héroe— de tantas adherencias literarias...
(141: 51-52)

Y, nuevamente, en la concepción de la palabra, encontramos la paradoja que habíamos visto en la dimensión temporal que refleja una concepción idealista de la palabra. El poeta, a veces, no encuentra el nombre o la palabra que modele su poesía:

Quién sabe lo que hubiera
—antes— dicho esta piedra
si yo hubiese acertado
la palabra precisa
que pudo descuajarla
del futuro. Cuál era
—ayer— esa palabra
nunca dicha. Cuál es
esa palabra de hoy,
que ha sido pronunciada,
que ha ardidado al pronunciarla,
y que ha sido perdida
definitivamente.

y está búsqueda le lleva a introducir en su poesía el lenguaje metapoético tan frecuentado en el *Libro de las alucinaciones*. Esta palabra cargada de temporalidad es la que desecha José Hierro como material de su poesía pero a la vez sabe que no existe otra:

(... la palabra
es de piedra, impermeable a la emoción
lo vuelvo a recordar). (164: 110-112)

La visión del tiempo, en el *Libro de las alucinaciones*, vertebra, lo que hemos venido en llamar la dimensión estética y la dimensión vital. En el primer caso, el poeta concibe el acto creativo en una dimensión atemporal, expresado a través de la necesidad de detener el tiempo. El tiempo detenido equivale a un instante que parece no tener duración, o lo que es lo mismo, la concepción temporal está inserta en lo que hemos llamado el cronotopo del umbral. Este cronotopo está cargado de una gran intensidad emotivo-valorativa e íntimamente asociado a momentos de crisis: la crisis existencial que subyace en la poesía de Hierro. El poeta, sabedor de esta situación, intenta trascender y evadirse mediante el acto creativo, evasión que no pasa de ser una ilusión, una alucinación: es la estética del bebedor.

En el segundo caso, el poeta se enfrenta al fluir temporal. Deudor de las filosofías vitalistas, siente el paso y, también, el peso del tiempo. Su

plicación de esta doble asociación se encuentra perfectamente desarrollada en el poema «El héroe»:

Oí latir el corazón del mar
unido al de otras músicas —el vals, la polka, el tango,
el charleston, el pasodoble, la rumba, el twist, el mádison—,
lo eterno y lo que pasa, mano a mano.
La vida. El mar. Y las ciudades: hermosa Viena,
desasosegadora Nueva York,
pasando por París y por Madrid.
Músicas muertas en los tocadiscos
de los muchachos, como antaño en pianolas y organillos.
Música viva, como un mar que transcurre, para los soñadores.
(139: 1-10)

Y la misma oposición se produce en los versos finales de «Acelerando» o en los primeros de la sección cuarta de «Alucinación en América»:

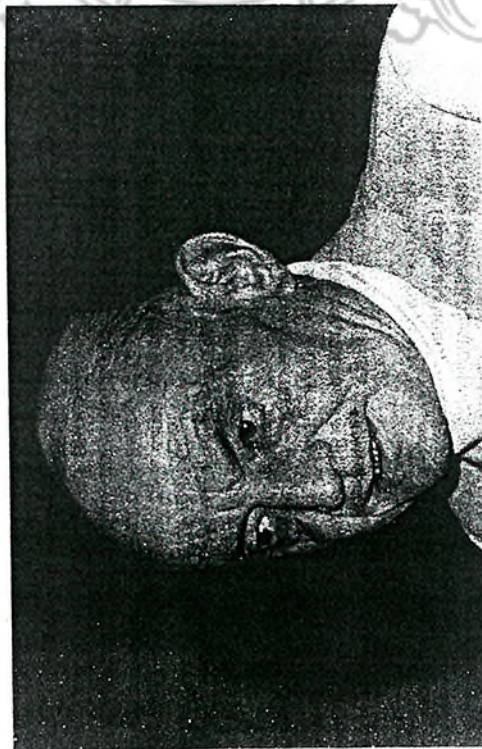


Foto: VICO

por citar los ejemplos más significativos. Hay una asociación directa del ritmo —sea en versión música, mar o poesía— con lo eterno frente a la música anclada en el tiempo:

No son espigas rumorosas
las que me cantan. No son astros, sino polen del mar,
luz y rumor que borra toda música
fondeada en el tiempo; respiración que extingue
toda palabra pasada o futura
y nos convierte en llama eterna.
(151: 66-71)

Poesía y palabras sería el último binomio que fundamenta la poesía de Hierro y responde a la antinomia entre lo trascendente y lo temporal. Son significativas y reveladoras las líneas de la dedicatoria que abre el *Libro de*

— (1990): «Prólogo» a José Hierro. *Antología poética*. Madrid, Alianza Editorial.
 MIRÓ, E. (1964): «José Hierro: Libro de las alucinaciones», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 180, págs. 6 y 15.
 PAZ, O. (1974): *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
 PRADO, B. (1989): «Viaje al interior de Jaime Gil de Biedma», (entrevista), en *Diario 16*, 27 de mayo.
 REXACH, R. (1974): «La temporalidad en tres dimensiones poéticas: Unamuno, Guillén y José Hierro», en *Cuadernos Hispanoamericanos* núms. 298-299, julio-agosto, págs. 86-119.

única posibilidad es aferrarse a la vida y vivir —o no— su tiempo. Y ésta es, en última instancia, la explicación de que la poesía de Hierro sea vivencial y arranque de la propia vida. Uno y otro comportamiento son la consecuencia de una visión del mundo en la que el valor supremo es la vida. J. Hierro es consciente de los límites de esta valoración y por ello intenta sustraerse al asidero vitalista a través de su existencia estética.

«Cae el sol» es el «epílogo» que cierra el *Libro de las alucinaciones* y también el ideario vitalista del poeta. El gran drama de esta poesía expresado en este poema, es la falta de una verdad que guíe al poeta. Esta ausencia supone la negación del futuro —efectivamente, en este libro no se contempla el futuro, su orientación hacia el pasado es dominante— y, por tanto, una visión pesimista de la vida y del mundo que tiene sus raíces en una profunda desconfianza en la historia. Pero, dejemos que sean los propios versos los que nos ayuden a concluir:

Hablo con la humildad,
 con la desilusión, la gratitud
 de quien vivió de la limosna de la vida.
 Con la tristeza de quien busca
 una pobre verdad en que apoyarse y descansar.

 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
 y no vivo el presente
 (La plenitud en el dolor y la alegría).
 Parezco un desterrado
 (169: 9-15 y 170: 42-50).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORNOZ, A. de (1982): «Introducción» a su *Antología de José Hierro*, Madrid, Júcar.
 BAJTÍN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
 BOUSOÑO, C. (1970): *Teoría de la expresión poética*, quinta edición versión definitiva, Madrid, Gredos.
 CAÑAS, D. (1986): «Introducción» a su edición del *Libro de las alucinaciones*, Madrid, Cátedra.
 HIERRO, J. (1962): «Prólogo» a la edición de *Poesías completas*, Madrid, Ediciones Giner.
 FAGUNDO, A. M. (1972): «La poesía de José Hierro», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 263-264, mayo-junio, páginas 185-190.
 GARCÍA GUTIERREZ, J. I. (1965): «Libro de las alucinaciones, José Hierro», en *Reseña* núm. 8, junio, págs. 203-208.
 JIMÉNEZ, J. O. (1972): «La poesía de José Hierro», en *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Insula.
 — (1972a): «José Hierro en su *Libro de las alucinaciones*», en *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid, Insula.

