

**TESIS-CON  
FALLAS-DE ORIGEN**

24/1/22



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**LA POESIA TESTIMONIAL DE  
JOSE HIERRO**



**S I S**

**QUE PARA OPTAR AL GRADO DE:  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS**

**P R E S E N T A :**

**MARIA DE LOURDES PENELLA JEAN**

★ C.V.C. A 1989 ☆

**SECRETARIA DE  
ASUNTOS ESCOLARES  
MEXICO, D. F**

1988



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

2ej' 22



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

## LA POESIA TESTIMONIAL DE JOSE HIERRO



**S I S**

OPTAR AL GRADO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

**P R E S E N T A :**

MARIA DE LOURDES PENELLA JEAN

★ E.V.O. A 1989 ☆

SECRETARIA DE  
ASUNTOS ESCOLARES  
MEXICO, D. F

1988

## INDICE GENERAL

INTRODUCCION.....	5
CAPITULO I. JOSE HIERRO EN SU OBRA.....	9
1.1. Vida y títulos publicados.....	9
1.2. Aspectos de la personalidad de J.H. en su obra.....	16
1.2.1. El tiempo y la alegría.....	16
1.2.2. La muerte y la libertad.....	25
1.2.3. El amor y el recuerdo.....	29
1.2.4. España: Salamanca, Segovia y Santander.....	32
1.2.5. En busca de la autenticidad.....	35
1.2.6. El otoño.....	38
1.2.7. La música y Dios.....	39
1.2.8. Algo sobre su estética.....	42
CAPITULO II. JOSE HIERRO Y LOS RECURSOS DEL LENGUAJE.....	49
2.1. La Técnica de Constraste y los Paréntesis.....	49
2.2. La Retórica.....	52
2.2.1. Encabalgamiento.....	55
2.2.2. Encabalgamiento Extremo.....	58
2.2.3. Metáfora.....	60
2.2.4. Metonimia.....	60
2.2.5. Sinécdoque.....	60
2.2.6. Prosopopeya.....	61
2.2.7. Reiteración.....	64
2.2.8. Sinestesia.....	66
2.2.9. Ennumeración.....	68
2.2.10 Préstamo y el Collage.....	69
2.2.11 Préstamo-Variación.....	72
2.2.12 Refracciones Semánticas.....	72
2.3. Versificación.....	76
CAPITULO III J.HIERRO ENTRE EL REPORTAJE Y LA ALUCINACION....	91
3.1. El Reportaje y sus recursos.....	91
3.2. El Reportaje alucinado.....	95
3.3. La Alucinación.....	96
3.4. Hacia una teoría de la alucinación poética.....	98
3.5. Del sujeto alucinante al sujeto poético.....	105
3.6. La alucinación como recurso de autorrecuperación.....	111
CAPITULO IV. JOSE HIERRO: UNA VISION DEL MUNDO EN BUSCA DE LA IDENTIDAD.....	119

4.1. Tierra sin nosotros.....	119
4.2. Alegría.....	125
4.3. Con las piedras, con el viento.....	132
4.4. Quinta del 42.....	134
4.5. Estatuas yacentes.....	141
4.6. Cuanto sé de mí.....	141
CAPITULO V. JOSE HIERRO, POETA TESTIMONIAL.....	150
5.1. Panorama general de la poesía española de 1936 a 1945... ..	150
5.2. Literatura comprometida: el término y los problemas que origina.....	159
5.3. José Hierro, poeta testimonial.....	173
CONCLUSIONES.....	182
APENDICE (Entrevista personal con el poeta).....	185
BIBLIOGRAFIA GENERAL.....	201

## INTRODUCCION

Descubrir la poesía de José Hierro, ha representado para mí un enriquecimiento espiritual y humano incalculable. Cuando me acerqué a sus versos por primera vez, me sentí cautivada por la magia de su lenguaje, por su desgarradora obsesión de recuperación del tiempo y por su afán de dar testimonio desde una perspectiva intimista que a la vez alcanzara a los demás.

En este trabajo pretendo -a partir de una cuidadosa lectura de la obra completa de Hierro- buscar y encontrar el hilo conductor de la temática subjetiva de su poesía, cuyas líneas centrales son: la muerte y el tiempo, la alegría, la búsqueda de identidad y la vida.

Después de haber analizado y sentido esos aspectos de su personalidad, me afirmé en mi propósito de ubicar a Hierro como hombre dentro de la historia de la España contemporánea, y como "poeta testimonial", clasificación en la que él mismo se incluye.

Los caminos que me aproximaron a ello fueron:

Primero: una revisión de su manejo del lenguaje, así como de su retórica, metro y ritmo, que avalan su calidad técnica.

Segundo: un estudio de las dos vertientes de aproximación a su obra que él mismo propone: el "Reportaje" y la "Alucinación"; esta separación metodológica es inevitable para comprenderlo.

Tercero: un intento de comprensión de qué es, y en qué consiste la poesía comprometida española, de acuerdo a las propuestas de variados críticos.

Cuarto: establecer por qué José Hierro no es exclusivamente un poeta comprometido sino que profundizando, se sitúa en el ámbito de lo testimonial.

Por la complejidad de su quehacer artístico es sumamente difícil hacer un estudio que, ciertamente, hubiera resultado interior a su obra poética.

Mediante el presente trabajo me propongo divulgar el valor innegable de la poesía española de posguerra, en particular la de José Hierro quien, además de seguir la tradición temática de la poesía española, aporta un nuevo tratamiento de la belleza, unas veces merced a una poesía lograda con las simples palabras cotidianas, otras por medio de estructuras más complejas como son las de corte alucinatorio; todas las cuales, en última instancia, revelan un propósito de búsqueda y de autenticidad de su ser.

Tuve la fortuna y la ocasión de conocer personalmente a José Hierro y de compartir con él en su ámbito familiar; me enseñó así, con su palabra y su presencia, que el hombre acogedor y amable convive armónicamente con el creador reflexivo y hondo que lleva dentro.

Asimismo, el haber establecido una relación personal con Aurora de Albornoz -conocedora principal de la obra de Hierro hasta el momento-, orientó mi investigación y me permitió una aproximación más humana y afectuosa a sus libros críticos.

A pesar de la relativa escasez de estudios sobre su poesía, que en su mayoría se aboca al examen formal y métrico, me fue imposible agotar todas las fuentes debido a que gran parte de la crítica se halla dispersa en revistas españolas de literatura, de difícil acceso.

El libro del que proceden todas las citas de poesía de este trabajo, es el de las obras completas: HIERRO, José. Cuanto sé de mí. Seix-Barral. Barcelona. 1974., que, en los apartados para las citas bibliográficas de fin de capítulo, aparecerá abreviado como C.S. Cada uno de los libros que se incluyen en este volumen responderán a las siguientes abreviaturas:

TsN.- Tierra sin nosotros.

A.- Alegría.

CpCv.- Con las piedras, con el viento.

Q.42.- Quinta del 42.

EY.- Estatuas Yacentes.

Csm. Cuanto sé de mí; ( libro de poesía que da título a la obra completa).

L. Aluc.- Libro de las alucinaciones.

La poesía de José Hierro es producto de una incansable búsqueda de identidad, a través o mejor dicho, más allá del tiempo.

Leer la poesía de José Hierro es ingresar a un mundo de imaginación inteligente, de irracionalidad consciente y de amor a la vida.

Estoy firmemente convencida de que la obra poética de Hierro constituye una aportación de inmenso valor a la lite-

ratura española contemporánea.

## CAPITULO I

### JOSE HIERRO EN SU OBRA

#### 1.1. Aspectos de su vida y títulos publicados.

Abordar la poesía desde un punto de vista crítico, supone el estudio o al menos la revisión de la vida del artista ya que ésta determina en gran medida, junto con los ambientes exteriores que la acompañaron, el valor de su intimidad y de su espacio interior.

José Hierro Real nació en Madrid (1922); sus primeros recuerdos son del paisaje de Santander, pues a los dos años de edad sus padres lo llevaron a vivir allí, evocaciones que, según propia confesión, tienen mucho que ver con el paisaje verde, con la zona de los mares grises. Sus estudios concluyen en 1936 por el comienzo de la Guerra Civil. El arte le atrae desde muy joven; el ambiente intelectual en el que se formó se constituyó primeramente por lecturas de teatro, además de las lecturas de la escuela, y más tarde -a principios de 1936- descubre a los poetas del 27; de manera especial estableció relación con José Luis Hidalgo, hombre clave para adentrarse en el espíritu de la poesía contemporánea española, y leyó la Antología de Gerardo Diego (1932), libro que reúne la obra de todos los poetas que se conocerían más tarde con el nombre de Generación del 27.

Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, los poetas de este período se convierten en sus maestros; además comienza a leer a los clásicos españoles le atraen especialmente Lope de Vega y

la poesía tradicional. En opinión del propio poeta sus primeras composiciones poéticas acusan influencias variadas, con preeminencia de las creacionistas de Gerardo Diego.

La Guerra Civil truncó sus estudios; el 26 de agosto de 1937 ocuparon Santander las tropas (llamadas en aquel entonces) "nacionales". El adolescente Hierro estuvo a punto de ser evacuado. Esperó -junto con muchas otras personas un barco que no llegó nunca. Por eso permaneció en Santander trabajando cerca de dos años como cilindrador en una fábrica. Al fin de la guerra civil fue detenido y procesado por "auxilio" a la República o "adhesión a la rebelión" (El momento fue poco después de terminada la guerra). Condenado a prisión ingresó a la cárcel Provincial de Santander en 1939. Pasó por muchas otras prisiones y fue puesto en libertad en los primeros meses de 1944.

Durante sus años de cárcel escribió mucha poesía y también prosa (obra de juventud que permanece inédita). Hizo numerosas lecturas. Aprendió solfeo con un compañero de prisión como maestro y por su cuenta "descubrió" la armonía. Al salir de la cárcel -tras una breve vuelta a Santander- se trasladó a Valencia donde se instaló en la pensión en que vivía José Luis Hidalgo. Según sabemos por el poema "Historia para muchachos", en Valencia desempeñó Hierro varios oficios: "paletero, moldeador, listero en unas obras". (1)

Son estos años, entre 1944 y 1946, ricos en experiencia vital y en trabajo poético. Regresa de nuevo a Santander, nunca perdió contacto con su ciudad y su gente; ahora se re-

laciona con el grupo que funda y que da aliento a la revista Proel, nacida en 1944 y que deja de aparecer en 1950. En torno a ella se empieza a reunir un grupo de escritores y artistas plásticos para hablar de temas de arte, grupo que sobrevive a la revista por varios años más.

La participación de José Hierro en Proel abarca desde 1947 hasta 1950; a partir de 1948 comienza a colaborar con crítica literaria y de arte en el diario Alerta; dichos artículos continúan hasta 1953.

Tierra sin nosotros, primer libro de José Hierro, se publicó en 1947. Algunos de los poemas que en él figuran habían aparecido en algunas revistas de poesía. La revista Garcilaso recoge en su número 23 (1945) el titulado "A un lugar donde viví mucho tiempo"; en los números 27 y 28 aparecen "Noche final" y "Oración primera", respectivamente.

En el número 9 de Corcel (Valencia, junio de 1945), bajo el título general de Tierra sin nosotros figuran "Entonces", "Ciudad a lo lejos", "Llegada de la muerte", "Viento de invierno", "Canción" y "Sólo la muerte".

Los anteriores poemas, así como los restantes de Tierra sin nosotros, fueron escritos en su totalidad en Valencia, entre 1944 y 1946. Este libro está dedicado a su madre y consta de cinco partes: I <Enfrente>, II <Recuerdo>, III <Nosotros>, IV <Oraciones> y V <Noche final> (Epílogo). Tras el poema inicial "Entonces", que funciona a modo de introducción, hay un encuentro con las cosas que se presentan ante los sentidos del poeta. Luego da paso al mundo del recuerdo, de aquellos recuerdos personales evocados en primera persona

del singular. En la parte III participan "los otros" y se vuelve al "yo" en la parte IV, a un "yo" que procede, por así decir, del recuerdo de "otros". La última parte del libro es casi un resumen temático del conjunto, es una lamentación por el tiempo no vivido, por un tiempo, un lugar o una tierra perdidos para quien no pudo vivirlos.

Hierro es un gran desencantado; sólo lo libra de la profundidad de su escepticismo su propio dolor, que forma parte de su alegría. Entre 1946 y principios del siguiente año, el poeta escribe los versos de su nuevo libro. Su título: Alegría. Sale de la imprenta el 15 de agosto de 1947, después de recibir el premio "Adonais" de ese año. (En el jurado estaban entre otros Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, José Antonio Muñoz Rojas y José Luis Cano).

El libro está dividido en las siguientes partes: I <Alegría>, II <Variaciones sobre el instante eterno>, III <Alma herida>, subdividida en dos apartados: <<Razones>> y <<Alegría interior>>. El primer poema del libro -que no lleva título- puede considerarse una introducción al conjunto; el último, "Fe de vida", es un epílogo y conclusión. En realidad el libro Alegría se integra de un gran canto doloroso; sus versos suenan como una melancólica música otoñal, gris, donde el tiempo fabrica su progresivo encadenamiento, como el viento o como el mar, que no se puede separar. Cada una de las partes del libro se inicia con un poema-prólogo que el autor destaca con un recurso visual: la letra cursiva. Cada uno de los pequeños prólogos es una formulación de lo que, en forma

explicita, vendrá después. Alegria es un libro altamente representativo de la generación de Hierro.

En 1947 José Hierro escribe la mayor parte de los textos del siguiente libro: Con las piedras, con el viento (título tomado de Lope de Vega): "que un amante suele hablar/ con las piedras, con el viento..." publicado en 1950. En un corto prólogo dirigido a Gerardo Diego, Hierro se refiere a la redacción del libro terminada en la primavera de 1948 y llevada a cabo "con todo amor, casi de un tirón, en contra de lo que suelo hacer" (2). Y añade que esa pasión que ahoga la serenidad que toda obra de arte debe poseer, quizá constituya "un pretexto más romántico para justificar sus grandes defectos" (3).

La unidad de Con las piedras, con el viento es tan evidente, que podría incluso considerarse un solo largo poema dividido en partes. En la carta-prólogo que mencionábamos antes, dirigida a Diego, Hierro explica que concibe los libros como un todo orgánico, no como una colección de poemas. Así, Con las piedras, con el viento es un largo poema de amor lleno de experiencias vividas y evocadas. La relación temática e intertextual es tan notable, que hay versos que pasan íntegros de un poema a otro.

Así, desde 1947, el nombre de José Hierro se convierte en uno de los más representativos de la poesía joven de ese momento, especialmente a raíz de haber sido incluido en la Antología consultada de la joven poesía española de Francisco Ribes.

En 1953 se publicó Quinta del 42, libro que por algunos

años se consideró el más representativo de la poesía de José Hierro. Este es un libro que muestra menos unidad y es más extenso que los anteriores y, sin embargo, los textos siguen una cierta ordenación lógica dentro de cada una de sus partes. Contiene dos poemas introductorios: "El libro" y "Para un esteta", ambos importantes por razones que más adelante mencionaré. Le siguen las secciones I <Los hombres y las horas>, II <Una vasta mirada>, III <Esfinge interior>, subdividida en <<Alucinaciones>> y <<Canto llano>> y IV <La mujer de espaldas>. Los poemas que lo integran son de calidad muy desigual. Así lo afirma Aurora de Albornoz en su libro José Hierro:

Los textos que componen Quinta del 42, se encuentran al lado de muchos momentos que pueden considerarse máximos dentro de la poesía de Hierro "Reportaje", "Una tarde cualquiera", "Segovia", "Plaza sola" y tantos otros- hay poemas demasiado típicos y tópicos; por ejemplo el muy antagorizado "Canto a España" convencional, retórico o a mí me lo parece- desde la perspectiva de nuestro hoy. (4)

En el mismo 1953, Hierro, por su Antología poética publicada en Santander, obtiene el Premio Nacional de Poesía.

En 1955 se publica en Santander, en edición limitada -como libro independiente- el largo poema que lleva por título Estatuas yacentes. El asunto de este poema de doscientos cuarenta y siete versos divididos en tres partes, es la futura resurrección de los cuerpos y la comprensión de un amor que en vida no fue descifrado. Las estatuas yacentes son las de don Gutierre de Monroy y doña Constanza de Anaya, su mujer, enterrados en la Catedral de Salamanca. La inscripción

del doble sepulcro dice así:

AQUI YASEN LOS SEÑORES  
GUTIERRE DE MONROY Y DOÑA CONSTANÇA DE ANAYA SU MUGER  
A LOS QUALES DE DIOS TANTA PARTE DEL CIELO  
COMO POR SUS PERSONAS Y LINAJES MERECIAN DE LA TIERRA.  
EL SEÑOR GUTIERRE DE MONROY  
MURIO EN EL AÑO DE MILLD XLIV  
Y LA SEÑORA DOÑA CONSTANÇA  
EN EL DE MILLD LIV. (5)

En 1957 aparece Cuanto sé de mí, que consigue el Premio de la Crítica y el Premio March. El título procede de Calderón: "Tuve amor y tengo honor./ Esto es cuanto sé de mí" (6). Al frente de la primera parte <Lo que vi>, Hierro pone estos versos de Calderón: "Supuesto que sueño fue,/ no diré lo que soñé:/ lo que vi, Clotaldo, sí". (7)

En 1960 la Editorial Losada de Buenos Aires, editó una antología bajo el título de Poesías escogidas. En 1962, Giner (Madrid) publica unas Poesías completas, que incluyen además de los libros existentes hasta ese momento, unos cuantos poemas reunidos bajo el título de Versos de circunstancia que le valieron a Hierro el premio de la crítica ese año.

Tras un poema introductorio, "Alucinación en Dublín" se siguen tres partes" <La noche>, <Atalaya> y <Un es cansado>. Como casi todo el resto, el Libro... se cierra con un poema-epílogo. De su contenido trataremos en el capítulo destinado al Reportaje y la Alucinación.

En 1974 bajo el título Cuanto sé de mí (Barcelona Seix-Barral) aparece una nueva edición de la poesía completa de Hierro. Además de los libros publicados incluye al final poemas diversos no recogidos antes en volumen -y algunos otros, de los que en edición anterior (1962) figuraban en el

libro Versos de circunstancias.

En Cuanto sé de mí, sin embargo, no incluyó el autor algunos poemas cuya composición había comenzado en la década de los setenta y que no consideraba entonces como definitivos.

También faltan algunos otros, escritos con posterioridad a 1974. Hoy -casi todos- están publicados en libros de carácter colectivo o en revistas. (Cfr. Compasivamente en la noche, en Cuadernos Hispanoamericanos Núm. 341, Madrid, noviembre de 1978).

1.2. Algunos aspectos de la personalidad de José Hierro en su obra.

La poesía de Hierro es, sin duda, una obra profundamente ligada a la personalidad y vivencias del escritor. Los críticos coinciden en señalar los evidentes puntos de contacto entre la vida del poeta y sus obsesiones temáticas. Es por ello que, en este apartado, haremos un recorrido por sus inquietudes centrales, para ver quién es José Hierro.

1.2.1. El tiempo y la alegría.

Para José Hierro, el tiempo es fundamento de una vida auténtica. En su primer libro, Tierra sin nosotros, Hierro se estima, con cierto doloroso orgullo, poeta de su época. En su concepción del tiempo, hay desencanto e impotencia; ello se ve claro en el poema "Falsos semidioses", donde la historia aparece como un peso irrenunciable y fatal. Aquellos hombres que se creían hábiles para escapar de su pasado, de su atezado-

ra geografía en busca de libertad y alegría, son incapaces de liberarse de esa historia":

Nos creíamos semidioses,  
almas fuertes, piedras sin dueño,  
mas he aquí que ahora salimos  
a campo abierto;  
mas he aquí que ahora, de pronto,  
abandonamos esos pueblos  
donde nacimos, las ciudades  
silenciosas que nos parieron,  
sus calles largas, donde fuimos  
acometidos por el viento.  
.....  
.....  
¿A qué salir al horizonte  
si no podemos  
despojarnos de nuestra historia  
como de un traje roto y viejo? (8)

Así, desde los primeros versos, el desencanto se apodera del poeta, desencanto que hace extensivo a la Naturaleza. En el poema "Razón", habla de su deseo de ser pájaro, hoja, espiga. Piensa que pájaros, hojas y espigas (la Naturaleza no humana) son felices y a él le gustaría ser naturaleza sin pasado, presente ni futuro, vivir sin noción de tiempo. Pero inmediatamente el poeta rectifica: esos seres de la naturaleza no son felices, precisamente porque no tienen conciencia del tiempo:

Mas el pájaro no es feliz,  
ni las hojas, ni las espigas.  
Ellos no saben que están vivos.  
Y no encuentran quien se lo diga.  
Precisan una llamarada,  
una clara y punzante espina. (9)

Para que la Naturaleza sienta la vida, necesita el sentimiento de la aniquilación y la irrepitibilidad. La "llamarada" y la "espina" representan la conciencia de lo fugitivo; y sólo podrá ser feliz con tal conocimiento. Precisan un hierro que los atormente,

un sentir que algo se aniquila,  
un aferrarse a una aventura  
que acaso nunca se repita,  
ganar a costa del dolor  
la alta cumbre de la alegría. (10)

Por ello, para Hierro alegría y tiempo son términos inseparables. Por el dolor se llega a la alegría, y ésta supone la conciencia vigilante y lúcida de aquel tiempo en el que transcurre el dolor. Hierro ha definido así su alegría:

Alegría es sentir el alma  
en cada instante, nuestra y viva.  
Y es, cuando más se siente el alma,  
cuando la llevamos herida. (11)

Ya en el primer poema de Tierra sin nosotros, había escrito "Llegué por el dolor a la alegría./ Supe por el dolor que el alma existe". (12) Por eso le resulta grandioso

andar entre las propias ruinas,  
saber que hay algo que no ha muerto,  
en nuestras manos, todavía! (13)

Es decir, vivir desde la sensación del tiempo que se escapa, existir desde y para la muerte; por eso también le resulta grandioso saber que hay "algo" que no ha muerto en nuestras manos. Lo que parece una paradoja no lo es, ya que lo que no ha muerto es en definitiva esa conciencia del pasar del tiempo, la seguridad de saber que vivimos, que "todavía" no estamos muertos. Un pájaro o una hoja no conocen la muerte, no piensan en ella y si desconocen la muerte, no conocen tampoco la vida. Una vida no constatada y valorada con su terminación, no es vida. La consecuencia del poema de Hierro podría escribirse así: la alegría es la vida con el sentimiento del tiempo y de la muerte. Quizá exista relación entre este poema de Hierro y el famoso "Lo fatal" de Rubén Darío.

Probablemente el español lo tuvo en cuenta para polarizarlo. En "Lo fatal", Darío llama felices al árbol o a la piedra porque ellos no tienen conciencia, dice:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo  
y más la piedra dura, porque esa ya no siente,  
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo  
ni mayor pesadumbre que la vida consciente. (14)

Darío lamentará la ignorancia, el terror del hombre por la muerte y su destino, el "no saber a donde vamos/ni de donde venimos". Ambos poetas existenciales consideran la existencia del tiempo, que está vista desde diferentes perspectivas: en Darío es horror y deseo de ser como el vegetal; en Hierro, constancia de su humanidad efímera, dolorosa, es decir, alegre. La alegría de Hierro está hecha de tiempo, como el muñeco de un ventrilocuo que supiera que se mueve y se alegrara por ello, aunque también supiera que el ventrilocuo va a morir pronto. Pero un conocimiento no puede expulsar al otro, son concomitantes. Hierro no ama la muerte, pero es condición de su alegría; y muy existencialmente se referirá a "mi muerte diaria". (15)

La muerte acecha, y por eso Hierro propone constantemente perpetuar el momento, el ahora:

Por qué no apresas el dolor errante.  
Por qué no perpetúas el instante  
antes de que en tus manos se deshaga. (16)

A pesar de que cada instante hiere con su dolor, el que conoció la alegría la tendrá eternamente:

Aquel que ha sentido una vez en sus manos temblar la alegría  
no podrá morir nunca. (17)

Quien dice estas palabras es un muerto. Puesto que todo acaba, la alegría fue triste; acabar con la vida es en Hierro

ero, como caer bajo el dominio del invierno:

Sé que el invierno está aquí,  
detrás de esa puerta.  
.....  
Pero estoy aquí. Me muero,  
vivo. Me llamo José  
Hierro. Alegría. (Alegría  
que está caída a mis pies.)  
Nada en orden. Todo roto,  
a punto de ya no ser.  
pero toco la alegría,  
porque aunque todo esté muerto  
yo aún estoy vivo y lo sé. (18)

La certeza de esta alegría consciente, se repetirá a lo largo de su obra:

Cómo puede ser bella  
flor que tiene recuerdos. (19)

En esta "Fábula" del libro Alegría, el poeta habla con los Árboles y los piensa inmortales gracias al retorno de un nuevo tiempo, de la primavera:

Arboles, árboles, ¿Quién  
os regala, quién os tiende  
velos de niebla dorada  
desde las cimas celestes? (20)

A medida que se avanza en la lectura de su obra, Hierro se va mostrando más preocupado por comunicar su obsesiva necesidad de recuperación del tiempo. En la "Tercera Fábula" de Alegría, subtitulada <El viento>, Hierro compara el viento -al que llama "buen amigo"- con la eternidad, con ese presente sin barreras:

Es buen amigo: viene y va.  
Entre los altos troncos danza.  
Como arrebatata y borra nubes,  
arrebatata y borra nostalgias.  
Hace presente cuanto muda,  
como próxima la distancia. (21)

Y de pronto surge el pasado, destruyendo el éxtasis,

marchitando las rosas y extinguendo la música celeste.

De igual modo, en dos poemas muy conocidos de Hierro, "Una tarde cualquiera" y "Reportaje", el pasado y el presente se contrastan en forma brutal, quizá para generar en el lector esa sensación de que está vivo "a medias", en el filo de un presente que puede romperse como el cristal. En el primero, tendido en la cama por hastío, por abulia, el poeta sueña con su infancia tras aludir al juego de unos niños en la calle, a quienes de inmediato asocia con el niño que él fue. Recuerda a su madre, quien le pide le enhebre la aguja; la vuelta al presente es el choque con la realidad y logra la impresión en el lector, de estar ante un pasado reciente que engloba a un pasado lejano:

lentamente  
me fue invadiendo un frío  
sentimiento, una súbita  
desgana de estar vivo. (22)

No importa que sepamos -pues lo dice el poeta- que tenía fiebre, frío, desgana de vivir:

Yo, José Hierro, un hombre  
que se da por vencido  
sin luchar. (A la espalda  
llevaba un cesto, henchido  
de los más prodigiosos  
secretos. Y cumplido,  
el futuro, aguardándome  
como a la hoz el trigo.) (23)

Presente y pasado, en contraste. El niño que llevaba a la espalda un cesto de maravillosos secretos y veía el futuro en madurez, adaptado a las ilusiones iniciales, es un hombre en la cama, "oyendo caer la lluvia" y viendo cómo todo queda vacío. En definitiva, el poeta se considera muerto:

Amigos:  
yo estaba muerto. Estaba  
en mi cama, tendido.  
Se está muerto aunque lata  
el corazón, amigos. (24)

E inmediatamente, tras la conciencia de ser un muerto o sucedáneo de muerto, ocurre el prodigio. La segunda parte del poema está en tiempo presente: la ventana se abre y el espíritu del poeta se siente llevado en hombros triunfalmente por la primavera, el filo del agua o el temblor de un álamo, hacia arriba:

Y yo voy arrojando  
ceniza, sombra, olvido.  
Palabras polvorientas  
que entristecen lo limpio:  
Funcionario,  
tintero,  
30 días vista,  
diferencial,  
racionamiento,  
factura,  
contribución,  
garantías... (25)

Se despoja de la carga de su rutina, del negativo aspecto de su cotidianeidad, usando palabras-símbolo que aluden a una rutina despersonalizante donde las urgencias económicas son las más representativas. Sin embargo, tras la enumeración de esas palabras que connotan una inmediata perspectiva desagradable, Hierro se refiere a él mismo, a su espíritu subiéndolo más alto, evadido del cuarto agónico donde constataba su ruina y su fracaso, hacia niveles en los que las palabras son hermosas y apuntan a significados ascendentes:

Las escalas de plata  
llevan de los sentidos  
al silencio. El silencio  
nos torna a los sentidos.

Ahora son las palabras  
de diamante purísimo:

Roca,  
águila,  
playa,  
palmera,  
manzana,  
caminante,  
verano,  
hoguera,  
cántico... (26)

Las palabras en esta enumeración, como las negativas de antes, no están sujetas al ritmo del poema, que es un romancillo heptasilábico; voluntariamente no tienen rima. Se deja a las palabras libres, por sí mismas, surgiendo sin apoyo del modelo formal. Pero el poeta volverá a la realidad. Regresará a la conciencia y al tiempo pasado inmediato. El tiempo presente, un presente bellissimo, ideal, se ve sustituido por el hastío y el vencimiento del comienzo del poema y se repiten las ideas, las palabras, en monótona espiral:

...cántico. Yo, tendido  
en mi cama. Yo, un hombre  
como hay muchos, vencido  
esta tarde (esta tarde  
solamente), he vivido  
mis sueños (esta tarde  
solamente), tendido  
en mi cama, despierto,  
con los ojos hundidos  
aún en las ascuas últimas,  
en las espumas últimas  
del sueño concluido. (27)

El poema "Reportaje" sigue al anterior y también es un romance; pero tiene otras semejanzas; si en "Una tarde cualquiera" el poeta se sentía anulado, prisionero y vencido en su habitación, en "Reportaje", la prisión no es metáfora o imagen sino realidad; en esa cárcel estuvo preso Hierro.

En la poesía de Hierro, el hombre está hecho de tiempo,

es el tiempo, y la vida sin el tiempo no tendría sentido, sería inhumana, que es precisamente lo que ocurre en este poema, donde la evocación de los años de cárcel (expresada en tiempo presente) constituye, además de la pérdida de la libertad, la del tiempo:

...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). (28)

El poeta, el niño, paseaba por el lugar donde después se alzaría la cárcel: un cementerio. Ahora es otro cementerio, pero de vivos, desde el cual el mundo de fuera no tiene vigencia para el preso. Y es inútil que, al levantarse con el alba, el preso imagine que el agua de grifo es de fuente. El tiempo no existe en la cárcel, y la apariencia de eternidad se iguala al deseo de lo efímero ("Una mujer rubia, un día/  
de niebla, un niño tendido/  
sobre la yerba, una alondra/  
que rasga el cielo.") (29). La apariencia de eternidad en la cárcel se asocia (una de tantas asociaciones en la poesía de Hierro) a Jesús, el vencedor del tiempo:

Pero Jesús no está aquí  
(salió por la gran vidriera,  
corre por un risco,  
va en una barca, con Pedro,  
por el mar tranquilo). (30)

Lo eterno se desvanece. Hierro intercala en el poema otro plano temporal, y se ve él mismo, niño, muchacho por los valles de Liébana. La madre -de nuevo- le dice que no tarde.

Vuelve el tiempo al presente de la cárcel: pero no hay tiempo en la cárcel y Hierro ansía "un granito de tiempo". "Reportaje" constituye un testimonio fundamental del poeta sobre el hombre, desde la perspectiva de la cárcel. El ansia de eternidad del hombre libre es aquí ansia de temporalidad. La eternidad en la prisión es sinónimo de muerte y aniquilamiento.

En el poema "Los tibios" del libro Quinta del 42, Hierro da una bella definición de tiempo:

El hombre es llama, encendido  
cántico, y el tiempo, leña  
olorosa, pasto rico  
para el fuego que alimenta  
el pecho en su abismo. (31)

El hombre arde (vive) gracias al tiempo, a la leña del tiempo. Fuego y leña son inseparables. El descubrimiento de la vida es el descubrimiento de la convivencia humana. Con la alegría de "estar vivos", viene también el dolor. Ese dolor consistirá en dejar ir la juventud y los sueños perdidos, pero sobre todo en la conciencia del tiempo que se marcha:

sin dejar rastro, como el oro  
de las hojas, cuando coronan  
la frente grave del otoño...

Porque no queda ni una sola  
rosa plantada por nosotros. (32)

### 1.2.2. La muerte y la libertad.

Hierro parece proponer que hay que vivir la vida con autenticidad, apurarla, quemarla en nombre propio y en el de los muertos que no pudieron vivir la suya. El poeta habla en

primera persona del plural: "Vivimos y morimos muertes y vidas de otros./ Sobre nuestras espaldas pesan mucho los muertos". (33) La muerte está presente desde la primera obra de Hierro directa o indirectamente; pero este poeta no la desea. La "Madre muerte" de Vicente Gao se convierte en "madre negra" en Hierro. No deseará la muerte, no sólo porque ama la tierra y en ella encuentra "cada mañana/ la certeza de ser materia" (34) sino porque, sobre todo, la muerte da paz al poeta y Hierro preconiza siempre la acción. El poema más conocido de Tierra sin nosotros, "Canción de cuna para dormir a un preso" revela esta paz del reo que equivale a una forma de muerte: la anulación del dinamismo. La adolescencia truncada del poeta agoniza en la cárcel, prisión real donde Hierro estuvo:

No es verdad que tú hayas sufrido  
son cuentos tristes que te cuentan.  
Tú eres un niño que está triste,  
eres un niño que no sueña. (35)

La falta de libertad (acción) surge aquí y continúa en toda la obra poética de Hierro. La libertad fue una de las aspiraciones de los escritores existencialistas, no anclados únicamente en la nostalgia de una libertad política (aunque la suponga); Hierro ve en la libertad -al igual que Kierkegaard- algo que tiene que encarnarse, y no se conforma con la libertad abstracta. El ansia concreta y personal proviene quizá del encierro que sufrió el poeta en vida. Un ejemplo de este obsesivo aspecto de su poesía, es el admirable poema "La playa de ayer":

Cuántas lamentaciones ante el muro

coronado de pálidas almenas...  
(No estoy seguro...) Un canto de sirenas  
o de cadenas... (Ya no estoy seguro...)

Palpitación salada...Y el conjuro  
de la aventura... Sobre las arenas,  
pasos... (no estoy seguro...), o eran penas,  
llagas de sombra sobre el oro puro.

Y eran las nubes y las estaciones...  
Y alguien pasaba...Y alguien trasponía  
puertas de niebla, alcázares de espanto,

mar con marfil de las constelaciones...  
y se ocultaba, y reaparecía,  
hijo del gozo con su cruz de llanto. (36)

Se mezclan realidad y sueño, como se mezclan libertad y prisión. La cárcel cerca del mar vuelve a aparecer en este soneto en forma de ensoñación, como un terrible castillo. El mar es la libertad, el mar con sus sirenas, su palpitir salado, la invitación a la aventura. La reiteración "no estoy seguro", entre paréntesis para destacar el plano presente de la rememoración, pertenece a una de las constantes de la poesía de Hierro: la duda. Los puntos suspensivos indican igualmente la duda y también la atmósfera alucinatoria. El poema no tiene un desarrollo rápido, es estático; se repiten sin fin las nubes, las estaciones; la presencia de la conjunción "y" intensifica la sensación de congelamiento temporal, reforzada por el escaso uso de verbos. Y queda la imagen vaga que camina por la playa, llagas de sombra sobre el oro puro, hijo del gozo con su cruz de llanto, que podría asociarse -como el soneto entero- con el Jesús del poema "Reportaje" de Quinta del 42.

También por el tema de la libertad es importante el soneto "Niño". Un niño se sueña libre, en una hoguera perpetua

donde arderá el leño de la verdad. Pero habrá otra verdad, la de la inautenticidad, que matará la alegría y el amor y lo confinará a su triste estado "de hombre acosado, de hombre acorralado, / de ejecutado en cuanto se rebele". (37) Las rimas internas de estos últimos versos del soneto, acentúan la impotencia de ese hombre encarado con la verdad social o política del rededor.

En el poema "Las nubes" de Quinta del 42 el poeta, echado en la cama o en la hierba, mira a lo alto, medita sobre el tiempo de los suyos y del propio; busca tras las nubes, que imitan formas humanas, a aquéllos que murieron antes que él, e indaga en vano el escenario donde pudieron habitar:

Inútilmente interrogas  
desde tus párpados ciegos.  
¿Qué haces mirando a las nubes,  
José Hierro? (38)

El libro Cuanto sé de mí, finaliza con un romance en heptasilabos y rima asonante o-a, cuyos versos finales manifiestan una tácita afirmación de la muerte, uno de los ejes temáticos de la poesía de Hierro:

He ido desenterrando  
mis muertos y mis horas...  
(y sus horas), mis muertos  
y sus glorias... (mis glorias)

Miré la tierra, hermosa  
como la primavera,  
joven como una novia.

Tierra muda, dispuesta  
para cavar mi fosa. (39)

De muchas maneras en la poesía de Hierro, la vida está en la muerte:

¿Todo en ti va esculpiendo  
su estatua de ceniza,

cada vez que oyes, tocas,  
hueles, gustas y mirasó (40)

Y siempre el tema de la muerte lleva implícita la duda  
incluso se pregunta a sí mismo:

¿Afanarse? Para qué  
si nada se llega.  
Insensibles los caminos  
pasamos, y ellos se quedan. (41)

El poema termina afirmando que es inútil buscar la llama de la que se nutre el misterio, pues éste nos quemará las manos sin iluminar nunca nuestra "noche negra". Este poema termina en medio de una noche tenebrosa. Asimismo el poema "Marina de diciembre", cercano a la alucinación, presenta al poeta contemplando el mar (símbolo de lo inmortal) y luego se ve muerto por él. Cuando el poeta se hacía eterno, se alzaba "a la cumbre/ sin pasado y fue castigado"; pero en la mañana ese pasado resucita y sólo hay "arenas/ y cadenas, arenas y cadenas/ y más cadenas. No podré olvidarlo". (42) La asociación playa/falta de libertad, presenta cierta frecuencia en Hierro debido posiblemente a su tiempo de cárcel no lejos de una playa. La monótona repetición de las palabras "arenas" y "cadenas", el empleo de la copulativa "y" producen una sensación de angustia y resignación.

### 1.2.3. El amor y el recuerdo.

En los poemas "Dos fábulas para tiempos sombríos" del libro Con las piedras, con el viento, que pertenecen a la sección titulada significativamente <Desaliento> Hierro nos

hace sentir la pesadumbre del recuerdo. El recuerdo, en el amor equivale a su extinción, es la nieve que apaga o quema. En la "Primera fábula" el protagonista es un "enanito", una especie de duende que no se separa de los amantes, que aparece y desaparece, que se esconde en los almendros, en las gotas de agua y lo mismo se presenta con el viento que con la calma. Los amantes intentan asesinar al duende "dándole el vago nombre de recuerdo". Sin embargo, el recuerdo se va lejos y el duende permanece, entristeciendo con su música, el amor de los amantes.

En la "Segunda fábula" subtitulada <Segundo amor>, el poeta manifiesta la imposibilidad de volver a amar. El amor no se repite. Y el recuerdo del primer amor empañará para siempre la posibilidad de uno nuevo:

Volver a amar era intentar  
tornar al punto de partida,  
apresar humo, tocar cielos,  
poseer la luz infinita.  
.....  
.....  
Pero -de sobra lo sabemos-,  
sólo una vez se ama en la vida.  
Volver a amar, es evocar,  
el amor que colmó la dicha. (43)

Particularmente en este libro, el lector se enfrenta al hombre solo, después de la experiencia del amor extinguido.

Resulta muy interesante el tratamiento que Hierro da al amor en su libro Estatuas yacentes; en la inscripción sepulcral, el poeta desenmascara a Don Gutierre, que fue "tal vez un caballero/ del César Carlos" (44) que luchó por su Emperador en toda Europa. Don Gutierre ni vivió en el pasado, ni supo soñar el presente: "Se moría por el futuro,/ acaso por

la eternidad". (45) "Era un español/ de cuando el sol no se ponía/ jamás en tierras españolas." (46)

Un ejemplo, una "piedra ejemplar", dirá Hierro; un símbolo que trasciende la muerte con la piedra del sepulcro. Pero todo resulta mentira: detrás de esa fuerza, Don Gutierre sentía que era frágil, que él era quien buscaba una seguridad y necesitaba ser un niño "entre los brazos niños de ella", (47) brazos niños que él ansiaba fuertes, maternales, pero en vano. Sólo la guerra fue su madre, su refugio y su centro; y murió mintiéndose a sí mismo, pues él había imaginado un epitafio para su sepulcro donde la verdad, como real expresión de la personalidad, hubiera sido una liberación; pero

la mentira fue perpetrada.  
Arrojada a la mar la llave  
de la frustración de una vida.  
Y el secreto murió en la sombra. (48)

El poeta contempla el rostro de piedra de Doña Constanza y cree saber la verdad. Este rostro tranquilo, sonriente, se tiende hacia su marido en la muerte, y Hierro le dice a Don Gutierre que no supo conocer que su mujer lo sostuvo siempre y que él era

halcón que no supo el amor  
que había en el puño del dueño.  
Cometa que unía a la tierra  
la mano de doña Constanza. (49)

Desde su altura, Don Gutierre nunca comprendió de quién recibía su fuerza, y su aliento. Su tristeza era ceguera. Pero "el rostro (de doña Constanza) cuenta/ su secreto"; y un día

en un punto exacto,  
fuera del tiempo, con los mismos  
cuerpos y almas que fueron vuestros,  
volvéis a encontraros. (50)

Cuando Don Gutierre de Monroy tenga ojos mortales -le apostrofa Hierro-, "Comprenderás...al fin, la verdad". Y volverán los dos a soñar, a vivir la vida, y esta vez, (una eterna vez), con una "luz más pura": la de la comprensión. La contemplación de dos estatuas yacentes movió la imaginación de Hierro y el poeta fabricó una historia de amor que quizá fue real; la solución a esta historia proyectada sobre dos muertos de una España por la que él siente nostalgia. Una España de acción y de gloria. Hierro parece percibir cómo el mundo cede bajo sus pies porque la tierra que pisa es la de una España miserable, que lo arrastra con ella; como la resurrección de la carne, será la resurrección de la España que él conoce.

#### 1.2.4. España: Salamanca, Segovia y Santander.

Hierro casi no toca específicamente el tema de España, pero cuando lo hace, su deseo es que alguna hoguera consuma las viejas hazafas para que pueda erguirse sin el lastre de su rutina; desea que el fuego consuma a esta España "vieja y seca", con hijos aletargados. Hierro desea liberarse de la vocación a la nada que, le parece, es la vocación que vive su país; y lo desea, como deseaba despojarse de su pasado, en el poema "Falsos semidioses". Hierro quiere acabar con España, talar sus bosques, sembrar sus tierras de cenizas; le gusta-

ría ver a España hundida en el mar, "saber que te hundías de pronto en las aguas, igual que un navío maldito". (51) Como otra Atlántida, perdida bajo el agua. La imagen de España como barco, se halla también en Bousoño, en el poema "El barco" de Invasión de la realidad. Pero Hierro, a pesar de maldecir la imagen de España ("navío maldito") no puede desprenderse del amor a ella y así vive "libre y feliz" porque está encadenado a una esperanza: la de ver algún día brillar sin el polvo del olvido y el cansancio, la vieja moneda de plata que guarda España. A Hierro le duele España, como a tantos, porque la ama; y más la amaría sin ese "polvo y cansancio".

En sus versos, Hierro expresa su predilección por Salamanca. En un soneto de Quinta del 42, titulado "Madrugada entre altos muros", en la subparte <<Alucinación>> de <Esfinge interior> habla de "esbeltas salamancas sin peso". En el Libro de las alucinaciones, un poema se titulará "Alucinación en Salamanca". Salamanca y su pasado, el eco de una vida de la que hoy sólo dice la piedra, da a Hierro ocasión para efectuar un cruce de planos espaciales y temporales, frecuentes en su poesía. Tal es el caso del poema titulado "Segovia"; en él el poeta sueña, "retorna de improviso" y entra en el sueño donde se alza una Segovia a la que no puede introducirse. Todos los críticos coinciden en que este poema pertenece más al género de "alucinación" que de "reportaje", diferencia que trataré en el capítulo III de este trabajo. "Segovia" es como un intento de recuperación de un tiempo (y un espacio) vivido por el poeta, que se aleja de sí mismo a través del distanciamiento del pronombre "él". El personaje deja

intacto su sueño (a Segovia) y sube al tren en la noche. El sonido metálico del tren se confunde con el de las puertas de hierro, los candados, las llaves que le darán entrada a la misteriosa ciudad; y recuerda su voluntad de presente y futuro:

Y se dijo: yo soy, he de ser..." (afirmaba el presente, el futuro.

A oleadas borraba el pasado.

Se dijo: "yo soy (Le cantaba una alondra: tú eras...)

Rezó por el hombre que fue, por el hombre que estaba llorando. (52)

El poema "Vuelta" es muy interesante porque se trata de Santander aunque no aparezca. El nombre en su lugar es Jerusalén:

Si me fuera posible, piedra a piedra  
Jerusalén, reconstruirte, hermosa  
como fuiste, doncella como fuiste,  
mi siempre apetecida,  
ofrecida y hurtada,  
mi encarcelada en formas  
que han melancolizado la sorpresa. (53)

Es Santander, que el poeta encuentra destruida, como Jerusalén, cuando regresa "un mes de julio" y la ve "arrasada". Ello nos lleva a pensar en el incendio de Santander del 15 al 17 de febrero de 1941. El poeta anhela reconstruir la ciudad con su memoria, como para lograr la resurrección urbana, por el solo esfuerzo de su persona. Hierro entonces se encamina hacia el mar y en el trayecto ve a una mujer regando sus geranios en un balcón, la flor inmediatamente se trasmuta en símbolo de estío, de vida nueva:

Del ademán de los geranios,  
de entre la carcajada de las hojas,  
surgen veranos con sus alas jóvenes,  
zumba el bordón del Sur. La vida nueva

sus plumas de violín sobre mis hombros.  
(54)

1.2.5. En busca de la autenticidad.

"Mambo" se titula uno de los poemas más conocidos de Hierro. El viejo romance español, es asombrosamente manejado para darle una flexibilidad sorprendente debido al encabalgamiento y las reiteraciones, que crean un clima absorbente, en consonancia con su título. La atmósfera del cabaret con su música envolvente, las luces, las bailarinas, las prostitutas, dan motivo a la lamentación por la pérdida de la vida material. Este poema se refiere a la búsqueda fracasada de la esencia del hombre, esencia que permite olvidar las deslumbrantes apariencias. El poeta intenta desentrañar a las mujeres que se ocultan tras disfraces más o menos visibles:

Muchachas  
fumando o bailando  
giran en alas de músicas  
podridas. ¿"Quién ha inventado,  
para vosotras, instantes  
sin futuro y gloria?  
Falso  
metal rey, enamoradas  
de nadie, muertas errando  
por la danza, hijas, amadas  
por nadie, os estoy soñando  
niñas de trenzas, con lágrimas  
o con risas, ojos claros  
para la ilusión... (55)

Y buscará a las mujeres en su realidad "buscandoos/ en quienes sois". En su realidad o autenticidad, palabra que se repite en el poema en una especie de contrapunto a reiteraciones como "fumando", "bailando" y "Mambo" que juntas generan el sentido de lo inarmónico, de lo falso. El poeta se

pregunta cómo se enfrentará con instantes como estos, cuando esté muerto y recuerde su vida: los instantes vividos en medio de la inautenticidad. Este cabaret -falso paraíso y falso amor- genera angustia en el poeta:

¿Qué hago  
yo aquí? Evoco campos de oro  
del estío, soles trágicos,  
veredas que van hundiéndose  
en el olvido; relámpagos,  
arpegios de vida, sobre  
los que sonaba mi canto.

Pero en todo estaba yo.  
Mundo fugaz desplomado  
ahora en un instante, hundido  
en el licor de mi vaso. (56)

Además de la oposición mujeres/apariencia, también se da en el poema la oposición poeta/apariencia. Todo es disfraz, y el poeta llora por su propia autenticidad, aludida como vida, como pasión genuina (soles trágicos, relámpagos); pero el desplome de ese mundo auténtico del poeta es transitorio, cosa que no ocurre con las rutinarias coristas que nunca escarparán de los telones de su actuar repetido. Las mujeres de "Mambo" representan uno de los símbolos más acertados de la búsqueda de la autenticidad en Hierro. La ternura con la que él se dirige a las muchachas naufraga hacia el final: ellas niegan su destino cada noche, dirá Hierro, "después de cantar el gallo". La traición se comete

fumando y bailando. Mambo.  
recitando vuestro falso  
papel, hijas mías, lluvia  
de juventud, de verano.  
Bailando. Mambo. Riendo.  
Sin un sueño roto que  
valiera la pena llorarlo. (57)

En este poema, Hierro no escatima recursos técnicos para acentuar la impresión de movimiento y ansiedad; uno de los principales es el empleo abundante de versos frente a los adjetivos; los verbos, casi cien, frente a los casi cuarenta adjetivos. Los adverbios son escasos, no distraen de la marcha del poema: apenas unos dieciséis, algunos de los cuales se repiten. El tiempo pasa veloz, y no hay solución para esos años desperdiciados en apariencia. "El tiempo pasa volando", dice un verso del poema y en vano se intenta reconciliar la imagen del pasado (muchachas ingenuas aún) con la del presente (máscara, automatismo, indiferencia). El tiempo pasa volando, y el ritmo del poema lo apresura aún más, en un jadeo con final negativo. Mujeres deshumanizadas, en oposición al mundo desaparecido donde tenía cabida el llanto, es decir, la emoción.

El poema titulado "Requiem", también muy conocido, es uno de los más testimoniales o directos y muestra, bajo otra perspectiva, la búsqueda de la autenticidad. Son noventa y nueve versos eneasílabos, poema casi prosáico, famoso por el encabalgado recortamiento y el tono funerario de los versos, con reiteraciones extraídas de la [Misa pro Defunctis]. El [Requiem Aeternam] con que comienza el Introito de la Misa, cumple aquí la función que el mambo cumplía en el poema del mismo nombre: el apoyo musical; la tensión continuada, esta vez sin el paroxismo del climax progresivo, sino como serena y lamentable corroboración de una vida consumada. [Requiem Aeternam], [Liberame Domine de morte aeterna], [Dies Irae],

[Dies Illa], apuntalan gregorianamente el recuerdo de un emigrante español, Manuel del Río, que murió en un accidente en Nueva York:

Manuel del Río, natural  
de España, ha fallecido el sábado  
11 de mayo, a consecuencia  
de un accidente. Su cadáver  
está tendido en D'Agostino  
Funeral Home. Haskell. New Jersey.  
Se dirá una misa cantada  
a las 9:30 en St. Francis. (58)

Parece prosa, pero el uso del eneasílabo y el incesante encabalgamiento, logran el efecto poético; estos versos son eufónicos incluyendo las palabras en inglés. Contribuye a la eufonía la armonía de los acentos (en la sexta y octava sílabas) y los dos últimos arriba copiados (en quinta y octava), para cerrar la estrofa de manera parca y seca. De su valor como reportaje, abundaremos en otro apartado.

#### 1.2.6. El otoño.

En la poesía de Hierro, no es el invierno el símbolo más evidente, sino el otoño. En el libro Alegria hay toda una apelación al otoño, una insistencia en el doloroso derrumbamiento que constituye la alegría. El poema "Otoño" destaca esa unidad alegría-otoño:

Otoño de manos de oro:  
.....  
para dar alegría al que sabe que vive  
de nuevo has venido. (59)

En otro poema, el autor se halla frente al mar, su mar de Santander, y escucha el sonar del viento otoñal:

Repito los nombres que ofrecen un nido,

una bahía de paz a la infancia tronchada,  
(El Faro, la Isla de Santa Marina,  
pienso en la mole maciza de Peña Cabarga.  
(60)

El otoño, pues, significa la alegría, que es también el dolor; significa el mar, el viento, la tierra entrañable. La "infancia tronchada" encontró en el regreso del poeta, en la tierra santanderina, su consolación material. El otoño significa el vino; en el poema arriba citado, Hierro se refiere al otoño "sin espigas"; es decir, muerto el verano y en compañía del alba "que moja su cielo en las flores del vino". En el poema "El que da alegría", Hierro propone que la alegría sea como el humo y como el vino. Como el humo evadido hacia lo alto, sin que ninguno haya podido tener ni medir, y como el vino "que emborracha/ y por vicio se quiere". (61) En el soneto "Viento de otoño" el poeta se identifica vertiginosamente con la conciencia de sentirse vivo en el centro de la caída. La vida no durará mucho, nos sentimos viento y hojas todavía. En el poema que le sigue, titulado "Canción" el poeta pide:

Hay que salir al aire  
de misai  
Tocando nuestras flautas,  
alzando nuestros soles,  
quemando la alegría. (62)

De prisa, porque la vida acaba pronto; porque el otoño no es la muerte pero sí su umbral.

### 1.2.7. La música y Dios.

Es especialmente interesante la importancia que tiene la

música para José Hierro. La tercera parte de Quinta del 42 que lleva por título «Esfinge interior», lleva un epigrafe de un poema sin título del libro más existencial de Darío, Cantos de vida y esperanza. Los dos versos completos dicen: "Ay, triste del que un día en su esfinge interior/ pone los ojos e interroga. ¡Está perdido!" (64) Hierro omite los signos de admiración. Esta parte ofrece un alcance existencial extremo. Se indaga sobre la clave para el conocimiento.

Pocas veces Hierro se muestra tan desvalido, como en esta parte de su obra, ante el vacío metafísico. En la primera de las dos subpartes de «Esfinge interior» se respira una atmósfera nocturna, de misterio y orfandad. Noche y más noche. El primer poema de la subparte «Alucinaciones» (sin título), describe la lucha del poeta para no caer en la tentación que le brinda el ángel de las sombras. (El poema pudiera evocar "Los dos ángeles" de Alberti). En estas alucinaciones hay dos poemas dedicados a Victoria y Palestrina. Victoria es visto como un pastor de estrellas que ofrece al humano su música salvadora:

«Serás el mismo que eras,  
Tomás Luis de Victoria:  
Llevarás en la mano  
la dorada limosna,  
misteriosa moneda,  
luna verde y redonda,  
ojo donde los hombres  
apacientan sus horas» (65)

Pero esa música como una luna verde de esperanza, (aquí no hay garcialorquismo) no sueña. El tiempo no existe. La eternidad está "herida".

Tras este poema se halla "Homenaje a Palestrina", donde

el poeta explica el anhelo (expresado con fondo de música de Jean Perluigi Palestrina) (66) de modelar con su fantasía

algo que era como novia  
universal, joven madre,  
vientre henchido por el peso  
de la Primavera, carne  
engendrada en sueños. Sueños  
engendrando carne...  
Sin romperla ni mancharla,  
sin romperme ni mancharme. (67)

La fantasía de Palestrina se confunde con la del propio poeta. Palestrina y Victoria, aparte de la similitud de la música de órgano, tiene una fuerte proyección mística; en el caso de Palestrina, el canto gregoriano está además muy presente. Y los dos alcanzan grandes resultados en sus composiciones marianas. Fese a que Hierro negó -en entrevista personal (realizada en octubre de 1986) pertenecer a alguna religión y se declaró ateo, en esta subparte <Alucinaciones> se siente una profunda preocupación religiosa en el poeta, inquietud que se disuelve en noche y derrota. La música de Palestrina y Victoria es un asidero; el poeta, bajo su conjuro, fabrica sombras y no realidades. Los versos finales "sin romperla ni mancharla" pudiera aludir a la Virgen María. Los dos romances (peculiares ambos en su métrica) dedicados a Victoria y a Palestrina, representan de cualquier modo, algo así como el fracaso de una gran ensoñación (¿religiosa?) que la música abre al poeta en perspectivas infinitas. <Esfinje Interior> representa la parte más corrosiva de este libro; las "alucinaciones" con fondo cristiano -música, mística fracasada y amor desesperadamente proclamado en la noche-, encuentran en la segunda subparte <<Canto llano>>, su imagen más

acabada. Contiene por un lado la verdad evidente (el tiempo, la muerte, la nada) y música por el otro; nuevamente música gregoriana, música de funerales, música monótona; ahora ya no hay aquella polifonía que hacía suyo el espacio, sino la homofonía que repite lo irreparable. Asimismo el poema "Sinfonietta para un hombre llamado Beethoven" en su Allegro final, supone la humanización del músico, quien aunará paradójicamente lo divino y humano en una música cada vez más lejana de los hombres, ya próxima al silencio.

#### 1.2.8. Algo sobre su estética.

Es significativo que Hierro ponga el poema "Para un esteta" en un lugar destacado (al inicio de la Quinta del 42) a modo de manifiesto, donde resalta el sentimiento de lo temporal, frente al intento de fijar y detener el tiempo, en un ansia imposible de eternidad y perfección. En él, Hierro se confiesa poeta "testimonial" (de su época, de su tiempo, que es el tiempo humano compartido) frente a los poetas "estéticos"; en este poema propone que el poeta genuino, debe salir de su castillo interior y aceptar la muerte, el tiempo y el olvido. Veamos algunas estrofas:

Tú que sigues el vuelo de la belleza, acaso  
nunca jamás pensaste cómo la muerte ronda  
ni cómo vida y muerte -agua y fuego- hermanadas  
van socavando nuestra roca.

Lo has olvidado todo porque lo sabes todo.  
Te crees dueño y no hermano menor de cuanto nombras.  
Y olvidas las raíces ("Mi obra", dices), olvidas  
que vida y muerte son tu obra.

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. (68)

El otro poema inicial del libro, de solo once versos  
heptasílabos, expresará la intención del libro en la mente  
del poeta":

Irás naciendo poco,  
a poco, día a día.  
Como todas las cosas  
que hablan hondo, será  
tu palabra sencilla. (69)

Hierro ha manifestado, en numerosas publicaciones, su  
repulsa a lo excesivo o sobreadornado; busca la palabra honda  
y sencilla, como la quería Antonio Machado. Así, en "Nombrar  
perecedero" se refiere a las cosas, a las cosas "vivas tran-  
sitorias" que compondrán el mundo del poeta hasta que llegue  
su muerte, mundo que el poeta puede nombrar sin temer a su  
temporalidad, porque es el único mundo posible para Hierro; y  
cuando el poeta muera, esas cosas morirán con él, que las  
soñó efímeras:

Vosotras sois lo que sois  
para mí: mágico bosque  
perecedero, campanas  
que regaláis vuestros sonos  
sólo al que os golpea. (70)

El poema "Remordimiento" cae un poco bajo el dominio de  
las alucinaciones: el poeta recuerda una mañana de septiembre  
de 1950 en el cementerio santanderino de Ciriego, junto al  
mar, cuando recorría "senderos entre mármoles" para buscar un  
nombre en una tumba. Hierro nunca aclara quién es esa persona  
cuyo nombre busca; pero dice que ésta rezó una oración por el  
difunto y después lo olvidó: "Sean los muertos los que entien-

rren a sus muertos" (71) -piensa-; pero una noche, pasados los años, surge el recuerdo, el deseo de hablar con aquel muerto o muerta, renace la imposible recuperación del tiempo y de la palabra.

Relacionado con su concepto de arte, es el poema "Santillana del Mar", donde el poeta hace una reflexión sobre la belleza de unas piedras, que en una perspectiva de ruina futura, vuelven inexorablemente al regazo de la tierra después de haber formado parte de la arquitectura humana en palacios y caserones de la ciudad de Santillana del Mar. Y es el hombre, creador por excelencia, quien las ha arrancado de su destino natural, para ser flor de arquitectura:

Cuando se piensa que estas piedras, antes  
de ser domadas armónicamente,  
fueron escudo sobre el pecho ardiente  
del mundo en sus orígenes errantes,

cauce para las aguas caminantes,  
entraña de oro de la tierra; frente  
de montaña, osamenta que no siente  
sobre la piel la voz de los amantes...

Cuando se piensa cómo ha sido la herida,  
hecha manjar para la luz, medida  
ordenada, elevada hacia la altura,

y que la tierra, silenciosa, espera  
nuevamente a su vieja prisionera  
para encerrarla en su prisión oscura... (72)

Es curioso cómo Hierro habla de "estas piedras" en plural, en los cuartetos, y cómo emplea el singular -sin nombrar a la piedra- en los tercetos. Quizá la razón sea simbolizar a las piedras como ornato urbano sin identidad, artificialmente dispuestas en los cuartetos, y no dispersa y original en la tierra, dentro de los tercetos. También llama la atención cómo Hierro deja sin solución la idea del soneto; los

puntos suspensivos finales toman el lugar de lo que habría de añadir. "Cuando se piensa que estas piedras" etc., tenemos la dolorosa intuición del inútil esfuerzo humano, frente al triunfo de la Naturaleza, cuya arma es la erosión por el tiempo. Pero esta reflexión no es necesaria, porque el dolor que experimenta la conciencia del lector por el paso del tiempo, ya ha sido expresado sin resolución sintáctica por Hierro, en los catorce versos.

Como se ve, su encarcelamiento y su ansia de recuperación del tiempo; su concepto de libertad y de una nueva España; su estancia en la cárcel y su amor a la música; su ansia de Dios y su apego a la naturaleza, son unidades inseparables en una dicotomía obra/vida.

Hierro es un poeta que, desde el comienzo de su obra, va dejando testimonio de sus estados de ánimo, de su situación en el mundo y de su historia personal.

## CITAS BIBLIOGRAFICAS

### CAPITULO I

- (1) "Historia para muchachos". LAluc. C.S. p. 460
- (2) Prólogo a CpCv, C.S. p. 158
- (3) Ibidem.
- (4) ALBORNOZ, Aurora de. José Hierro. Júcar. Madrid. p. 19.
- (5) "Estatuas yacentes" EY. C.S. p. 325
- (6) Epigrafe de Calderón de la Barca. C.S. p. 331
- (7) Ibid. p. 333
- (8) "Falsos semidioses" TsN. C.S. pp. 47-48
- (9) "Razón" A. C.S. p. 128
- (10) Ibid. p. 129
- (11) Ibidem.
- (12) Sin título. A. C.S. p. 91
- (13) "Razón". A. C.S. p. 129
- (14) DARIO, Rubén. Poesías Completas. Aguilar. Madrid. p. 688,
- (15) "Alucinación" A. C.S. p. 93
- (16) Sin título. A. C.S. p. 109
- (17) "El muerto" A. C.S. p. 96
- (18) "Fe de vida" A. C.S. pp. 152-153
- (19) "Fábula I" CpCv. C.S. p. 163
- (20) "Arboles, árboles" CpCv. C.S. p. 163
- (21) "Tres fábulas para tiempos felices" CpCv. C.S. p. 167

- (22) "Una tarde cualquiera" Q.42. C.S. p. 237
- (23) Ibidem.
- (24) Ibidem.
- (25) Ibid. p. 238
- (26) Ibid pp. 238-239
- (27) Ibidem
- (28) "Reportaje" Q.42. C.S. pp. 239-240
- (29) Ibid. p. 241
- (30) Ibidem.
- (31) "Los tibios" Q.42. C.S. p. 293
- (32) "Generación" TsN. C.S. p. 43
- (33) "Destino alegre" TsN. C.S. p. 44
- (34) "Llegada de la muerte" TsN. C.S. p. 57
- (35) "Canción de cuna para dormir a un preso" TsN. C.S. p. 45
- (36) "La playa de ayer" Csm. C.S. p. 377
- (37) "Niño" Csm. C.S. p. 378
- (38) "Las nubes" Csm. C.S. p. 373
- (39) "Experiencia de sombra y música" Csm. C.S. p. 388
- (40) "No te mata la muerte" Q.42. p 295
- (41) "¿Afanarse? ¿Para qué..." Q.42. p. 302
- (42) "Marina de diciembre" Csm. C.S. pp. 374-375
- (43) "Segunda fábula" CpCv. C.S. p. 186
- (44) "Estatuas yacentes" EY. C.S. p. 231
- (45) Ibidem.
- (46) Ibid. p. 325
- (47) Ibid. p. 327
- (48) Ibid. p. 324

- (49) Ibid. p. 328
- (50) Ibid. p. 329
- (51) "Canto a España" Q.42. p. 256
- (52) "Segovia" Q.42. p. 259
- (53) "Vuelta" Csm. C.S. p. 382
- (54) Ibidem.
- (55) "Mambo" Csm. C.S.p. 3823
- (56) Ibid. p. 342
- (57) Ibid. p. 343
- (58) "Requiem" Csm. C.S.p. 347
- (59) "Otoño" A. C.S. p. 94
- (60) "Después de la lluvia el otoño" A. C.S. p. 96
- (61) "El que da alegría" A. C.S. p. 98
- (62) "Canción" A. C.S. p. 102
- (63) Epígrafe de Rubén Darío. C.S. p. 271
- (64) DARÍO, Rubén. Poesías completas. Aguilar. Madrid. p.672
- (65) "Acordes a T.L. de Victoria" Q.42. C.S. p. 277
- (66) Juan Perluigi Palestrina (1524-1594). Nacido en la pequeña ciudad de Palestrina, uno de los estados romanos. Célebre compositor italiano que escribió trece misas a cuatro, cinco, seis y ocho voces.
- (67) "Homenaje a Palestrina" Q.42 C.S. p. 280
- (68) "Para un esteta" Q.42. C.S. pp. 229-230
- (69) "El libro" Q.42. C.S. p. 229
- (70) "Nombrar perecedero" Csm. C.S. p. 335
- (71) "Remordimientos" Csm. C.S. p. 337
- (72) "Santillana del Mar" Csm. C.S. pp. 375-376

## CAPITULO II

### JOSE HIERRO Y LOS RECURSOS DEL LENGUAJE

Este capítulo no pretende de ningún modo agotar la riqueza del aspecto formal en la poesía de Hierro, sino sólo presentar la variedad de sus formas de expresión y la profundidad y seriedad de su quehacer poético. En primer término aparecen los dos recursos más personales del poeta para generar en el lector un estado de angustia: el contraste y los paréntesis. Enseguida, una revisión de las figuras retóricas más representativas de su dominio del lenguaje y, por último, una breve exposición de sus ritmos y metros más frecuentes.

#### 2.1. La técnica de contraste.

En toda la poesía de José Hierro hay recuerdo consciente o "inteligente", recuerdo que por lo regular llega a través de sensaciones. Pero no sólo con relación al recuerdo, intuimos conflicto, tensión y drama en sus poemas; sino también, como resultado de un recurso que José Olivio Jiménez llama "técnica de contraste" (1), y consiste en oponer sistemáticamente imágenes sensoriales, lo que da como resultado una tensión dramática, característica en toda su obra.

Aurora de Albornoz secunda a Olivio Jiménez y acepta con él que, con frecuencia, una técnica de contrastes puede desnudar situaciones mejor que cualquier otro procedimiento. (2)

Son muchos los ejemplos; comencemos por el más evidente: el del poema "Reportaje" de Quinta del 42 -observado también por ambos críticos-. En este texto, el protagonista poemático "padece" una angustia: se reconoce fuera del fluir del tiempo, sentirse vivo "a medias". Esta situación de angustia no es, por supuesto, explícita; se logra precisamente a través del contraste. El poeta contrapone dos situaciones: la real-visible (que llamaremos realidad A), y la imaginada-invisible (o realidad B). La técnica de contraste es notable desde el comienzo:

Desde esta cárcel podría  
verse el mar, seguirse el giro  
de las gaviotas, pulsar  
el latir del tiempo vivo.  
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) (3)

El evidente contraste entre la situación de encierro que sufre dentro de la cárcel (realidad A) y lo fuera, lo imaginado, lo abierto (realidad B), son definitivas para crear el estado de ansiedad que el poeta quiere expresar. A medida que leemos el poema se van enfrentando, de modo cada vez más tenso, el lugar cerrado y el espacio abierto:

Desde esta cárcel podría  
tocarse el mar; mas el mar,  
los montes recién nacidos,  
los árboles que se apagan  
entre acordes amarillos,  
las playas que abren al alba  
grandes abanicos,  
son cosas externas... (4)

Al tiempo que fluye se contraponen el otro tiempo detenido:

Un hombre pasa (Sus ojos llenos de tiempo.) Un ser vivo. Dice: "Cuatro, cinco años..." como si echara los años al olvido... (5)

El poeta comunica esa sensación de angustia, con esta contraposición violenta de situaciones que emociona. Asimismo esta constante tensión del conflicto, se refleja muy marcadamente en la sintaxis; Hierro no siempre respeta el orden gramaticalmente establecido.

Como consecuencia de estos contrastes, hallamos algunos casos de anacoluto (6) y con frecuencia períodos, y hasta oraciones, sin conclusión lógica. Esta figura se observa ya desde el poema inicial del primer libro, "Entonces", que comienza con una posible referencia a un tiempo pasado, a un "paraíso perdido", introducido por el "cuando" inicial, muchas veces reiterado a través del primer grupo estrófico sin que la esperada conclusión -lógica y gramatical se produzca en el texto (aunque emotivamente se adivine, y esté sugerida en el título). Reproduciremos parte del inicio y la estrofa final:

Quando se hallaba el mundo a punto  
de que el prodigio sucediese.  
Quando las horas esperaban  
que unas manos las exprimiesen.  
Quando las ramas opulentas  
daban su sombra a nuestras frentes.

Yo no me acuerdo ya de aquello.  
Un día tuvo que perderte.  
Quando se hallaba el mundo a punto  
de que el prodigio sucediese.  
Quando tenía cada instante  
un ritmo nuevo y diferente,

cada estación sus ubres llenas,  
rebotantes de blanca leche... (7)

Lo que el poeta parece perseguir es el llegar rápidamente a algo: hacia ese recuerdo, hacia aquel instante irrecuperable en el tiempo, sea real o imaginario. El resultado de este rápido transcurrir sobre el verso, -a veces sumamente precipitado- es la omisión de algunas palabras, conjunciones y preposiciones lógicamente esperadas por el lector; es decir, la elipsis. (8)

También por causa de esta rápida andadura, el poeta inserta pronombres con valor interrogativo, sobre todo "qué" y "quién", abriendo así inmensas preguntas que llegan inopinadamente al discurso, creando un efecto de tránsito entre lo preciso y lo impreciso. Así ocurre en el poema "Retorno" de Quinta del 42:

Bajo la escama duerme.  
Pero quién duerme y para qué descansa.  
Alguien, dentro de mí, sabe que alguien  
teje y desteje su mortaja.  
Pero qué teje, qué desteje, muere. (9)

O en el poema "Sombra" del mismo libro. (10)

Esta inserción de términos interrogativos, con valor de contraste, está presente en libros anteriores y será frequentísima en toda su poesía, especialmente en sus últimos libros Cuanto sé de mí y Libro de las alucinaciones.

## 2.2. El paréntesis.

Sorprende el uso casi constante del paréntesis dentro de

los textos poéticos de José Hierro. Tanto Jiménez como Albornoz sostienen que éstos desempeñan la función de subrayar la tensión dramática del poema. Unas veces el paréntesis encierra una palabra:

"Quienes  
sois, no quienes parecéis,  
las que ante mí vais llorando  
o riendo, no las que  
pasáis ante mí bailando  
y fumando (Mambo) ... (11)

Otros, una frase:

cuando nada se desea  
todo se posee. Miro  
la llama. ¿Quién nos mandó  
tocar su centro encendido?  
Al fuego se le posee  
con los ojos (Ni sus hijos  
pueden tocarlo;) Ya no hay  
caminos. Ya no hay caminos... (12)

Y en otras ocasiones, periodos largos:

Así fue. Si cierro los ojos  
veo de nuevo las doradas  
tierras, los álamos apenas  
con hoja; logro la mañana  
que nunca tuve. (Yo prendía  
mi avidez de las tierras áridas  
donde aún quedaban las trincheras,  
las viejas glorias enterradas.  
Donde, debajo de las ruinas,  
se pudrían bellas hazafas.) (13)

Aquello que se aísla en el paréntesis, a veces funciona como digresión que interrumpe el esperado devenir del poema:

Yo, José Hierro, un hombre  
que se da por vencido  
sin luchar. (A la espalda  
llevaba un cesto henchido  
de los más prodigiosos  
secretos. Y cumplido,  
el futuro, aguardándome  
como a la hoz el trigo).  
Mudo, esta tarde, oyendo

caer la lluvia, he visto  
desvanecerse todo,  
quedar todo vacío. (14)

O puede ser una palabra o frase clave, como ocurre en "Alucinación en Salamanca" con la palabra "sombra":

¿En dónde estás, por donde  
te hallaré, sombra, sombra, sombra,  
sombra?

Azul:  
en el azul estaba,  
en la hoguera celeste,  
en la pulpa del día,  
la clave. Ahora recuerdo:  
he vuelto a Italia. Azul,  
azul, azul: era esa  
la palabra (no sombra,  
sombra, sombra.) Recuerdo  
ya -con qué claridad-  
lo que he soñado siempre  
sin sospecharlo. (15)

En muchos casos, el paréntesis es una segunda voz que tiende o contribuye a generar una situación conflictiva, angustiada; como una voz interior, frente al otro; es algo como contraponer un mundo mágico, a un mundo lógico, o un mundo de pensamientos, a otro de creencias, es una especie de reflexión, sobre el asunto poético, como explicita Hierro cuando dice:

Yo no pretendo jugar con el lector; mis  
paréntesis no son lúdicos; no quiero ponerle  
problemas al lector, ni hacer ingeniosidades. (16)

Además del anacoluto y la elipsis, figuras retóricas que muestran la angustia de Hierro por alcanzar la certeza de estar vivo, hallamos en su poesía gran cantidad de recursos re-

tóricos que unas veces nos llevarán a descubrir el drama de sentirse medio muerto, y otras más nos harán caminar hasta las definiciones más bellas de tiempo, alegría y eternidad. Repasemos algunas de las más representativas:

2.2.1. El encabalgamiento.- Entre las figuras retóricas que Hierro prefiere, ocupa un lugar destacado el encabalgamiento (17) recurso que, como señala José Olivio Jiménez, "va creando una sensación casi visual en círculo o espiral de sus representaciones, en torno a un foco obstinado e inevitable." (18)

Así, el recurso del encabalgamiento es constante; en algunos casos dará la impresión de esta espiral que gira alrededor de un punto:

Todo lo puede el viento; va  
y viene, vuela, embiste, canta.  
El despeina la mar, y encima  
de las olas tafe su flauta.

El enloquece los caminos.  
Vertiginoso cruje, arranca  
las hojas...

Eternidad: como un gran viento  
debes de ser. Como una llama  
de amor que aviva el viento encima  
de las cimas de nuestras almas. (19)

En efecto, hay una serie de palabras que van creando la sensación de un movimiento continuo, de un constante girar a nuestro derredor: el mar con su constante ir y venir, las gaviotas en su incesante vuelo, las estaciones del año nombradas una tras otra; de nuevo con la doble función: dar la impresión del tiempo en el mundo exterior y la de crear una

rueda, un círculo inagotable que gira sobre sí mismo con agobiante continuidad.

La intuición avanza pero es como si al moverse no pudiera avanzar en línea recta, hacia adelante, sino en círculo, sin perder nunca el vórtice fatal que se define ya en el primer verso: "Desde esta cárcel" (20), movimiento -es importante enfatizar- que parece estar separado del tiempo y, por lo tanto, de la vida.

Si bien es cierto que el encabalgamiento es muy frecuente en toda la poesía española de posguerra, en la de José Hierro está constantemente empleado. El propio poeta, consciente de ello, lo comenta. Así se expresa en el prólogo a las poesías completas de 1962:

Es frecuente que los versos aparezcan encabalgados en mis poesías. He pensado alguna vez sobre ello y creo que este juego de concepto frío y ordenado y de verso y ritmo encrespado crean una especie de conflicto interior que el lector puede percibir. Un conflicto dramático entre el orden mental y la turbulencia del sentimiento. (21)

En efecto, el encabalgamiento puede producir ese "ritmo encrespado" revelador de un conflicto interior. El procedimiento de encabalgar un verso sobre el siguiente aparece ya en el poema inicial de Tierra sin nosotros, citado. En todo ese comienzo del poema, los versos iniciales se extienden -extienden su sentido- hacia el final de los siguientes, en forma relativamente suave, sin violencia, ni encrespamiento pero con cierta rapidez, marchando con paso apresurado en busca de algo. Y el encabalgamiento es, precisamente, lo que

da ese ritmo de andadura ágil, aunque no violenta.

Si avanzamos un poco más en el mismo poema, podemos ver cómo el ritmo se va haciendo más veloz aún, justo en el momento en que la reiteración de la palabra "cuando" se hace más continua; (inicia tres versos seguidos) y dos encabalgamientos, ahora en forma imperiosa, acelerada, que nos obligan a marchar precipitadamente en busca de aquel pasado que hay que fijar, a toda costa, en el poema:

Cuando las tardes solitarias,  
cuando los árboles más verdes,  
cuando las conchas de colores  
a nuestras madres sonrientes,  
a nuestras novias de ojos grises  
como la escama de los peces... (22)

Hay en este mismo libro otros momentos en donde el encabalgamiento parece tener el mismo propósito que en el poema "Entonces"; esto es, producir la sensación de andar con paso impetuoso en busca de algo, (tiempo, tierra perdida). Ello resulta claro en "Falsos semidioses:

Mas he aquí que ahora, de pronto,  
abandonamos esos pueblos  
donde nacimos, las ciudades  
silenciosas que nos parieron,  
sus calles largas donde fuimos  
acometidos por el viento. (23)

Pero no siempre tiene el encabalgamiento ese mismo objetivo. El propósito del primero y segundo versos del poema "Vino" por ejemplo, no tiene nada que ver con lo que explicamos anteriormente. Los versos encabalgados son estos:

Fuentes de yedra. Arroyos largos  
como brazos. (24)

Lo que se persigue aquí, es "alargar", esto es: reforzar

el sentido y el sonido de la palabra "largos", que puesta al final del verso -y por lo tanto visualmente seguida de un espacio vacío- parece prolongarse mucho más allá de la medida normal del verso.

En "Despedida del mar", en el segundo grupo estrófico, desde el tercer verso en adelante, nos encontramos encabalgamientos casi continuos. En este caso parece, en un momento, reproducirse el movimiento del mar que pronto se transforma en el discurrir del agua por el cauce de un río. La violencia del inicio deja paso a un transcurrir, como de agua que corre hacia el mar. Y la palabra "ríos", que viene al final del grupo estrófico, parece ser la palabra esperada, normal, la sugerida ya antes de ser pronunciada:

¡Fúndeme, despójame  
de mi carne, de mi vestido  
mortal! ¡Olvidame en la arena,  
y sea yo también un hijo  
más, un caudal de agua serena  
que vuelve a tí, a su salino  
nacimiento, a vivir tu vida  
como el más triste de los ríos. (25)

### 2.2.2. El encabalgamiento extremo.

Aurora de Albornoz define un tipo más de encabalgamiento que llama "encabalgamiento extremo":

Se trata de un tipo de encabalgamiento que llega a desfigurar la unidad métrica, haciendo que nuestros oídos apenas la perciban. (26)

Veamos el ejemplo que refiere la crítica, en el poema "Tierra sin nosotros", que da título a este libro y cuyo gru-

po estrófico inicial -heptasilabo- es este:

¡Qué dolorosamente  
palpita el mundo en torno!  
Parece que despierta  
del sueño más hermoso  
que nunca.

Hoy la piedra  
es más piedra, más sordo  
mineral. Hoy la nube  
es menos de nosotros,  
más extraña, más vaga,  
más hecha de remotos  
humos tenues de hoguera. (27)

Si intentamos una lectura en voz alta -explica Albornoz- tendríamos que hacerla más o menos de esta forma:

¡Qué dolorosamente palpita el mundo en torno!  
Parece que despierta del sueño más hermoso que nunca.  
Hoy la piedra es más piedra, más sordo mineral.  
Hoy la nube es menos de nosotros, más extraña, más  
vaga, más hecha de remotos humos tenues de hoguera. (28)

Es decir que si no fuera porque nuestro oído percibe la presencia de algunas rimas -algunas asonancias- pensaríamos que se trata de verso libre. La estudiosa de Hierro explica:

Lo que ha sucedido es que sobre la unidad métrica ha venido a superponerse la unidad sintáctica. Y si en todo encabalgamiento hay precisamente ese conflicto entre unidad de verso y unidad de sentido, creo que pocas veces en nuestra poesía, se ha llegado al juego de ritmos que José Hierro inicia aquí, y más adelante desarrollará aún mucho más. (29).

Resultaría fatigoso repasar la gran cantidad de encabalgamientos que aparecen en la obra de Hierro, baste decir que, junto con la reiteración y el contraste, es el recurso más acusadamente revelador, de su sentido dramático de recuperación del tiempo.

### 2.2.3. La metáfora.

A pesar de que José Hierro considera su poesía "pobre de imágenes" -como ha escrito en alguna ocasión-, (30) la lectura de su obra evidencia de inmediato, la riqueza de su mundo imaginativo. Son fácilmente perceptibles en toda la poesía de Hierro, el frecuente uso de tropos tradicionales: abunda en su poesía la metáfora:

Palmeras: luminosas  
manos de la mañana.  
  
Gestos contra el azul.  
Gracias acumuladas.  
Plumas de aves que lloran  
su vida encadenada. (31)

### 2.2.4. La metonimia

Esta figura (32) también se halla muy presente:

¿Comprendéis? El nordeste cesa al atardecer.  
Ya ni siquiera hace temblar la ropa de este hombre  
(33)

donde al viento se le define por su dirección, o bien:

(Palestrina arde  
en el órgano. Es un bosque  
de maravillosos árboles. (34)

donde lo que arde es la pasión musical. Uno más:

El oleaje de las hojas secas cruje  
sus espumas contra tu barco.  
Velas nubes te empujan, capitán,  
por tu océano castellano. (35)

donde, a través de imágenes marinas, se logra la descripción de un yermo paisaje otoñal.

### 2.2.5. La sinécdoque.

También encontramos con gran frecuencia, la sinécdoque:  
(36)

Acaso sea música  
de mi alma, arrancada  
de modo misterioso  
por tu mano de muerto.

Tu mano viva.  
Pensé en ella, pero  
era una mano muerta,  
una mano enterrada  
la que yo perseguía.

Inútilmente fui  
buscando aquella mano.  
Se estaba convirtiendo  
en festín de las flores... (37)

en donde al hombre todo se le define sólo por una parte de su ser físico: la mano.

O bien:

Mas la vida sigue. La vida  
es el alma y la carne juntas:  
ojos que admiran y que lloran,  
labios que besan y sonrien,  
oidos que oyen algo más  
que la muda, celeste música;  
manos que aprietan manos y armas,  
corazones donde se estrella  
el sol, la ola, la sorpresa... (38)

donde la vida aparece definida a través de los sentidos.

#### 2.2.6. La prosopopeya.

La personificación o prosopopeya (39) es frecuente ya desde los primeros libros de José Hierro; así, en Tierra sin nosotros y en Alegría, se revisten de emociones humanas los elementos de la naturaleza, los meses o las estaciones del año, la vida y la muerte y, en algunos casos, hasta lo espiritual impalpable: la alegría, el dolor, la música, etc. El poema "Caballero de otoño" de Tierra sin nosotros, presenta al otoño personificado, pleno de sugestivas imágenes; la es-

tación del año adquiere, en efecto, augusta dimensión humana:

Nos habla con palabras graves  
y se desprenden al hablar  
de su cabeza secas hojas  
que en el viento vienen y van.

Jugamos con su barba fría... (40)

Más adelante, se la describe como un ser de atributos  
cósmicos:

Otoño de manos de oro.  
Ceniza de oro tus manos dejaron caer al camino.  
Ya vuelves a andar por los viejos paisajes desiertos.  
Cefido tu cuerpo por todos los vientos de todos los siglos.

Otoño, de manos de oro:  
con el canto del mar retumbando en tu pecho infinito,  
con el humo y viento y el canto y la ola temblando  
en tu gran corazón encendido. (41)

En la Quinta del 42 es donde se nota una mayor tendencia  
a la materialización de lo inmaterial, no sólo de la alegría  
y el dolor, sino muchos otros sentimientos, pasiones y cuestionamientos se concretan. Así la melancolía en el poema  
"Presto":

Por qué tenías que ser tú, precisamente  
tú, con el nombre diluido,  
con los ojos borrados, con la boca  
carcomida, lo mismo que una estatua  
limada por los siglos y las lluvias...  
(42)

O bien donde la música escuchada se convierte en figura de  
carne y alma:

Día a día, sueño a sueño,  
modelé su carne.  
Os juro que nunca tuve  
malos pensamientos; carne  
modelada a puro sueño,

alma a ráfagas de sangre;  
Madre universal, amada  
que era de todos y de nadie.  
Boca que todos besaban  
y que no besaba nadie. (43)

Después, en su libro Cuanto sé de mí, volverá a imaginar a la música con cualidades humanas, en "Experiencia de sombra y música (Homenaje a Haendel)":

No era la música divina  
de las esferas. Era otra  
humana: de aire y agua y fuego.  
Era una música sin hora  
y sin memoria. Carne y sangre  
sin final ni principio. Bóveda  
de alondras nocturnas. Panal  
de llama en las cumbres remotas. (44)

Pero hay otro tipo de animación que, en cierto modo, a la vez que personifica objetos naturales o creados por el hombre o de seres no racionales, tiene mucho que ver con la proyección del "yo" en lo otro. En el poema "A un lugar donde viví mucho tiempo" se da un diálogo entre el protagonista poemático y el "lugar", al que se dirige como si se tratara de un interlocutor consciente con capacidad para escuchar y entender sus palabras; y no sólo eso, sino que el lugar se convierte en "alguien":

Ahora rodeo tus murallas.  
Me preguntas y te respondo.  
¿Tú nunca viste en las orillas  
de los ríos correr los potros,  
o, como lenguas de la brisa,  
vibrar las hojas de los chopos,  
romper el mar contra la roca?  
¿No te acuerdas de nuestro gozo,  
de nuestras risas, nuestros juegos,  
de las llamas de nuestros ojos? (45)

En "Nocturno" los tulipanes y la perla se mueven como seres animados y conscientes:

Los tulipanes  
se acodan en el silencio...  
la perla  
se desnuda entre  
los rizos  
del volcán. (46)

En "Agenda IV", dota a la naturaleza de bellos atributos  
mujer:

Apreté la cintura del paisaje, recorrí sus caderas  
miré sus ojos verdes, cenizas con sentido. (47)

Y en "Agenda V", las cosas, adquieren vida plena ya que  
piensan y sienten como seres humanos:

Qué pensará el gato feudal  
al saber que no tiene alma;  
y los ajos que pensarán  
el domingo los ajos, qué  
pensará el barril de orujo,  
el tomillo, el cantueso, cuando  
se miren al espejo y vean  
su cara cubierta de arrugas. (48)

Así, las personificaciones de la naturaleza, tan frecuen-  
tes en los primeros libros, se van refinando y depurando,  
hasta que en los poemas de su última etapa los objetos y sen-  
timientos animados ayudan a crear la atmósfera de un espacio  
poblado de cosas, seres vivos, activos y pensantes.

#### 2.2.7. La reiteración.

Las reiteraciones son muy frecuentes en toda la obra de  
José Hierro y pueden ir desde la anáfora (49), hasta el es-  
tribillo (50). La reitración aparece desde la primera página  
y en el primer verso del poema "Entonces" de Tierra sin noso-  
tros. la palabra "cuando" al comienzo de cada par de versos,  
no aparece en cada uno como unidad de sentido completo, sino

complementándose con los siguientes:

Quando se hallaba el mundo a punto  
de que el prodigio sucediese  
Quando las horas esperaban  
que unas manos las exprimiesen.  
Quando las ramas opulentas  
daban su sombra a nuestras fuentes.  
Quando en el mundo se morían  
todos los tristes y los débiles. (51)

Esta reiteración- aunada al encabalgamiento y a la falta de conclusión lógica del poema-, contribuye a dar la impresión de que se va apresuradamente en busca de algo. El mejor ejemplo para ilustrar el esfuerzo de Hierro por lograr un ritmo muy personal a base de reiteraciones, es la "Canción de cuna para dormir a un preso" en donde, en primer término, vemos que hay un verso que se repite cuatro veces a manera de estribillo: "Mi amigo, ea", al final de cuatro grupos estróficos. En otros casos, además del estribillo hay versos completos que se repiten en diversas estrofas: el verso "Son cuentos tristes que te cuentan", por ejemplo, aparece en el segundo grupo estrófico y se reitera dos veces más en el cuerpo del poema:

Duerme. Ya tienes en tus manos  
el azul de la noche inmensa.  
No hay más que sombra. Arriba, luna.  
Peter Pan por las alamedas.  
Sobre ciervos de lomo verde  
la niña ciega.  
Ya tú eres hombre, ya te duermes,  
mi amigo, ea...

...Duerme, mi amigo. Vuela un cuervo  
sobre la luna, y la deguella.  
No es verdad que tú hayas sufrido,  
son cuentos tristes que te cuentan.  
Duerme. La sombra es toda tuya,

mi amigo, ea...

La noche es amplia, duermes, amigo,  
mi amigo, ea...

La noche es bella, está desnuda,  
no tiene límites ni rejas.  
No es verdad que tú hayas sufrido,  
son cuentos tristes que te cuentan.

Duerme, ya tienes en tus manos  
el azul de la noche inmensa.  
Duerme, mi amigo...

Ya se duerme  
mi amigo, ea... (52)

También se encuentran versos que, a manera de variaciones sobre una misma idea, se recrean con las mismas palabras o pequeñas variantes, como: "No es verdad que tú seas hombre", "No es verdad que tu hayas sufrido", "No es verdad que te pese el alma" o "eres un niño que no sueña", "eres un niño que está serio..."

Otras veces son las frases las que repite, igualmente con algunas variaciones: "La noche es vasta", "la noche es amplia", "la noche es bella".

En este poema, como en muchísimos otros, casi todas las palabras-clave están en los primeros grupos estróficos; luego van reapareciendo, unidas a otras, sugiriendo y entrafando nuevos significados.

Así pues las reiteraciones -de todo tipo-, es uno de los elementos más visibles de su estilo y cumplen diversas funciones de comunicación.

#### 2.2.8. La sinestesia.

También la sinestesia (53) aparece en su poesía; la vista y el oído, son los sentidos más despiertos en el poeta, que crea imágenes visuales y acústicas; pero además de éstas hay frecuentes sensaciones táctiles y a veces térmicas, sin que estén ausentes las olfativas y gustativas. En los poemas de todos los libros las sensaciones se funden, para dar lugar a constantes sinestesias. Este recurso, por lo regular, lleva a la evocación o a la actualización del pasado; en el poema "Segovia", una imagen auditiva ("un ruido chirriante") es lo que hace que un pasado buscado insistentemente por la memoria se haga realidad actuante en el presente:

Hierro contra hierro (54)

traduce una impresión sensorial y a la vez arrastra imágenes dolorosas como en este caso: "rejas y puertas de hierro, murallas, candados." (55) Es interesante destacar cómo en "Experiencia de sombra y música" Hierro parece dotar de corporeidad al sonido:

No era la música divina  
de las esferas. Era otra  
humana: de aire y agua y fuego.  
Era una música sin hora  
y sin memoria. Carne y sangre  
sin final ni principio. (56)

Para captar el espíritu del mediodía, en Tierra sin nosotros el poeta une lo visual, lo táctil y lo gustativo en "Distancias":

Mediodía de oro crujiente,  
iluminado pan que el alma  
hambrienta come, renaciéndose. (57)

Las manos adquieren singular importancia en sus primeros

libros; de ahí las frecuentes sensaciones táctiles. En "Apagamos las manos", no sólo tocan, sino aprietan y modelan:

modelamos en nieblas efímeras, el pasto de brisas ligeras,  
nuestra cálida hora.  
Y cómo apretamos las ubres calientes. Y cómo era hermoso  
pensar que no había ni ayer, ni mañana, ni historia. (58)

Así, en "Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn":

Apretó las esquirilas  
del sol entre los dedos  
como si modelase  
la mañana con ellos. (59)

Como también en "Vuelta", donde al alma se le define por su aroma:

vaivén del alma, aroma  
del corazón, latidos arpegiándose  
sobre un vidrio empañado. (60)

#### 2.2.9. La enumeración.

Otro procedimiento, que se halla especialmente en el poema "Quinta del 42", es el de enumerar las palabras en forma negativa para hacer que de ellas broten nuevas imágenes que tienen por objeto recuperar un tiempo no vivido plenamente. Así, poco a poco, las enumeraciones (en muchos casos graduales) convierten en positivo lo que se nos presentaba como negación. Las estrofas van llenándose, progresivamente, de elementos más y más vivos, hasta llegar a la vida plena en las estrofas finales:

(Y todo: norte y sur, este y oeste,  
ofrendándome sus campanas,  
sus instrumentos de cristal,  
humos, piedras, plumas y almas.  
Ay, estíos, otoños, primaveras,

inviernos que nacían y pasaban;  
Ay gaviotas, alondras, horas,  
manos, estrellas, peces, ramas. (61)

Así, aunque al abrir el poema se negaba el cántico, éste se da a pesar de que de nuevo reitera al final el verso inicial con una variante: "No cantaré ya nunca más./El canto se me ha secado en la garganta./Se ha dormido en mi corazón/como una rosa. (62)

#### 2.2.10. El préstamo y el collage.

Otra característica de la poesía de Hierro es el gran número de palabras del habla común que utiliza, junto a otras cargadas de tradición literaria; en muchos poemas se encuentran frases hechas o lugares comunes del habla coloquial. Los procedimientos por los que Hierro hace suyas estas palabras extrañas a un lenguaje estrictamente poético, son variadísimos. El primero, conocido como "préstamo literario" tradicional, es decir, tomar en préstamo palabras y entrecomillarlas dentro del poema. Más frecuente es en Hierro la inserción de palabras sacadas de la literatura - a veces versos completos sin distinguirlas, esto es, sin comillas, cursivas, ni ningún otro signo de puntuación que las destaque. Y aún más representativo de Hierro es el procedimiento de escritura conocido como "collage", término que Aurora de Albornoz aplica a la literatura moderna como:

textos no literarios que "se pegan" al texto propio; se da cuando "lo pegado" a un poema es un letrero cualquiera, o unas

palabras escuchadas en una canción de moda, o unas frases al azar. (63)

Dentro del más puro "collage" añade Albornoz, cabe distinguir dos maneras de "pegar": la "velada" -cuando las palabras pegadas no se destacan tipográficamente- y la "deliberadamente llamativa" -aquella que consiste en reproducir visualmente el letrero, la noticia de prensa, etc.-. De todo ello hay ejemplos en José Hierro. Veámoslos por separado:

La frase cotidiana, que puede ser un "lugar común", aparece ya en su primer libro aunque abunda más en la Quinta del 42 y libros posteriores. En el poema "Mili de Castro", encontramos una frase sacada de un dicho popular: "¡Cómo/ te hace sufrir quien bien te quiere", (64), transformando en eneasílabo el refrán "Quien bien te quiere te hará sufrir". También en Tierra sin nosotros hay muchos casos así; en "Ellos", tras el nombre de una mujer viene su descripción a base de frases triviales: "Milagros:/ yo no la conocí./ Tenía veinte años./ Dicen que eran sus ojos/ transparentes y vagos;/ que era alegre y muy linda...(65) En el caso del poema "Vuelta" el comienzo está hecho con una serie de frases triviales enlazadas por encabalgamientos: "Vienes hacia mí. De lejos/ te conozco.No has cambiado/ nada. Te conocería/ siempre...(66) En el libro Cuanto sé de mí, el poema "Remordimiento", muestra la conversación con un ser querido muerto, enterrado en un cementerio "que oye la mar" y que reza así:

yo te hablaría  
lo mismo que hablaría,  
si yo fuese su dueño,  
mi verso: con palabras  
de cada día, pero

bajo las que sonara  
la corriente fluvial  
de la ternura.  
Como se hablan los hombres,  
conteniendo las ganas  
de llorar, de decirse "te quiero",  
que es cosa de mujeres. (67)

Evidentemente las frases cotidianas vienen después de la reflexión explícita, de cómo decir las palabras. En este mismo poema hallamos otras frases comunes, como: "Nos va enseñando tanto/ la vida..."

En "La fuente de Carmen Amaya", aparece una serie de frases comunes en retahíla con mucho del habla infantil, que llegan a crear una sensación de onirismo; pero es sobre todo en los versos finales, hechos a base de frases coloquiales, cuando el lector siente la impresión de que el tiempo se ha borrado, cuando el pasado viene a instalarse, a vivir plenamente en el presente:

No pudieron matar mi vida, restituirme al tiempo,  
cuando hablaban y hablaban del ayer, la gitana  
de Somorrostro, y otra vez aquello del arte y de la  
gloria,  
y más palabras sin sentido  
que siguen pronunciando mientras me acerco hasta mi  
fuente,  
y adorno mis muñecas con sus helados brazaletes,  
y humedezco mis sienes, mezclo sus aguas con mis  
lágrimas.  
Porque ahora pienso que he olvidado el cántaro,  
y la tarde se queda sin ruiseñor que la ilumine,  
y tengo miedo de volver sin agua,  
y yo no sé dónde está el cántaro  
y mi madre me va a reñir  
porque a ver cómo vamos a guisar,  
a lavar la ropita de los niños...  
y yo no sé que le diré para que pueda comprenderlo. (68)

Abundan también en la poesía de José Hierro las palabras acuñadas antes por otros poetas o prosistas. Aunque no es muy

común el préstamo literario tradicional, destaca el préstamo por medio de comillas, cursivas, etc., tiene por ejemplo en el poema "Estatuas Yacentes" un verso completo de Juan Ramón Jiménez (perteneciente a un soneto de Elejías) que se reitera por dos ocasiones en lugares clave, dice: "Huérfano en medio de la vida", palabras juanramonianas y que al venir al nuevo texto aparecen como un hallazgo; como una frase resumidora, que Hierro hace suya.

#### 2.2.11. El préstamo-variación.

Más interesante resulta aún lo que Aurora de Albornoz llama "préstamo-variación", donde las palabras ajenas no se reproducen textualmente sino con ligeras variantes. Ejemplo de ello es un poema de Con las piedras, con el viento titulado "Demasiado tarde", en él se muestra un ejemplo de "préstamo-variación", que en este caso es mínima, tomado de un poema de Jardines lejanos también de Juan Ramón Jiménez, quien escribe: "Miro/ en torno y hallo que todo/ es lo mismo y no es lo mismo". Este verso, al texto de José Hierro, pasa así: "Todo en torno/ es lo mismo y no es lo mismo". (69) Las palabras ajenas, tanto en el texto citado, como en los muchos otros que podrían mencionarse, aparecen siempre sin comillas, cursivas ni ningún signo que las destaque o aisle, por lo que quedan asimiladas, a la forma expresiva de nuestro poeta.

#### 2.2.12. Refracciones semánticas.

Aún queda por mencionar otro modo de apropiación del texto ajeno, que Albornoz denomina: "refracciones semánticas", y son veladas referencias culturalistas, cuyos ejemplos están en el uso de palabras e ideas deliberadamente "rubendarianas"; uno de los versos iniciales del libro Alegría, el poema "Lo fatal", dice: "Llegué por el dolor a la alegría./ Supe por el dolor que el alma existe./ Por el dolor, allá en mi reino triste,/ un misterioso sol amanecía.../ "Y mientras se ilumina mi cabeza/ ruego por el que ha sido en la tristeza,/ a las divinidades de la vida." (70) Asimismo la frase de Goethe: "Tienes un demonio: escríbelo" parece haber impresionado fuertemente a Hierro quien, por este fenómeno de las "refracciones semánticas", se apropia de ella y en el poema de Con las piedras, con el viento, asienta: "Hay que desdemoniarse,/ liberarse de su peso." (71) Así como en otro texto, del mismo libro, dice: "Hablo por hablar, por dar/ libertad a mi demonio". (72) También en un poema, que pertenece al pequeño compendio de textos no recogidos todavía en colección, hallamos estas palabras: "Exorcizamos los/ demonios, escribiéndolos..." "le aconsejo/ que ahogue su demonio/ viviéndolo, no escribiéndolo". (73-74)

Como en otros poetas actuales, en el caso de Hierro existen puntos intermedios entre el "préstamo literario" y el "collage" en su sentido más puro. Ya en Tierra sin nosotros esto se comprueba en un poema, donde encontramos estas frases que vienen de Heráclito: "Nunca/ podrás mojar tu pie en el

río/ en que ayer lo mojaste. Busca/ la eternidad, vive en la  
alta/ contemplación de su figura". (75)

En un gran número de poemas, y esto es sumamente interesante porque revela la profundidad de la reflexión poética y existencial de Hierro, hay referencias a pasajes bíblicos. Una de las más típicas es la inclusión al final de un poema de Con las piedras, con el viento, de unas palabras del Apocalipsis, que comparamos así:

Apocalipsis:

Yo conozco tus obras, que no eres frío ni  
caliente: ojalá fueras frío o caliente.  
Mas porque eres tibio y no frío ni ca-  
liente, el ángel te arrojará de su boca.  
(76)

Hierro continúa:

Fero nosotros no  
somos tibios. Se abrazan  
los corazones. Juntas  
las bocas se derraman  
sobre un cuerpo otro cuerpo  
sobre un alma otra alma. (77)

Apocalipsis:

He aquí que no eres frío, ni caliente,  
sino tibio... (78)

Hierro:

Fero nosotros no  
somos tibios. La calma  
la paz, la sencillez,  
esas virtudes claras  
no son para nosotros. (79)

En Estatuas yacentes hay un caso de "collage", sin disimulo alguno. El largo poema nace de la contemplación de un mausoleo en la catedral vieja de Salamanca y de la inscripción que lleva grabada. El poeta no sólo la alude o la comen-

ta, sino que la reproduce íntegramente, haciéndola resaltar tipográficamente del resto del poema. Para recordarlo, sólo anotaremos las dos primeras líneas:

AQUI YASEN LOS SEÑORES GUTIERRE DE MONROY Y DO  
ÑA CONSTANÇA DE ANAYA SU MUGER A LOS QUALES DE DIOS  
(80)

En general, cuando unas palabras, unas frases o, en ocasiones, párrafos relativamente extensos de alguna conversación vienen al texto poético, el autor las destaca entrecomillándolas. Este tipo de "collage" está presente en todos sus libros, pero especialmente en los textos más recientes. En el poema final de Tierra sin nosotros, hay cuatro versos completos hechos a base de palabras cotidianas, que entran al texto en forma de "collage". En este caso, los versos precedentes justifican la inclusión de dichas frases que tienen dentro del texto un propósito deliberado: hacer resaltar, precisamente, el gran valor y profundo sentido de la palabra cotidiana:

Son las palabras angustiadas  
que un día oyó al nacer la tierra:  
"húmedo beso, vida, muerte,  
nada importa, me voy y quedas,  
ayer desnudos en el campo  
y hoy se caen solas las cerezas." (81)

Según el poema avanza, las palabras de todos los días se van insertando en forma de "collage". La frase "hoy se caen solas las cerezas", en un momento posterior se repite como si fuera un eco, la sombra de un recuerdo o algo oído de alguien, como al pasar:

"(hoy se caen solas las cerezas"  
me dijeron un día, y yo sé por qué fue)  
(cae el sol.) (82)

Es posible que esa y otras frases sueltas sean retazos, en efecto, de alguna conversación, en algún encuentro, de la que sólo queda el eco de un instante cotidiano, que viene y llega a superponerse al presente. Por ejemplo en "Nocturno" entra al confuso mundo del poema, una frase totalmente trivial: "Quién diría:/ "Que llueve, señor." (83)

En este caso -como ocurre en otros muchos de El libro de las alucinaciones- la trivialidad de la frase una vez oída, al asentarse en el texto poético, impreciso, confuso, pone una desconcertante nota de sorpresiva realidad.

### 2.3. La versificación.

Para José Hierro es vital la importancia del ritmo. En un texto titulado "Palabras ante un poema" que Aurora de Albornoz reproduce (por ser muy poco difundido) el poeta, entre otras cosas, afirma y concluye que una tonalidad y un ritmo únicos, desconocidos, se iluminan durante una millonésima de segundo y que el gran poeta, es aquel cuya magia

estriba en poner, en sobreponer al ritmo preexistente aquellas palabras que por su sonido y por su sentido expresen, sin género de dudas para el lector, lo que él entiende perfectamente, sin necesidad de palabras. El poema existe, nebuloso en el poeta, porque en su conciencia existe, ya organizado, un ritmo total, una sucesión de ritmos. (84)

Sin embargo Hierro no identifica lo que él llama "letra" con la "palabra"; para él "la palabra es letra y música a la

vez". (85) Por eso rechaza, en principio, la "letra" que nace sólo de la "lógica", la poesía de ideas. En el primer texto citado dice: "El poeta ha oído una llamada misteriosa"; y años más tarde escribe:

No olvidemos que en poesía -y permídeseme la manera de generalizar, pues debí decir "en mi poesía"- no nace el asunto antes que su forma, sino que es la forma la que dibuja y modela el pensamiento escondido que, tal vez, ni el propio poeta sospechaba. Cuando en el poeta se enciende esa luz repentina que se llama inspiración, es como si un relámpago instantáneo nos permitiese ver, más bien adivinar, una serie informe de objetos desconocidos y sorprendentes. La luz sirve para orientarnos, pero no dura más que una millonésima de segundo. Luego es cuestión de paciencia, de tacto, de amor, de cuidado extraer el objeto -el poema- entrevistado. (86)

Tal vez esta confesada fe en la "inspiración" aproxime a Hierro a los románticos; quizá -aventura Albornoz- se acerque más a Poe, al encontrar en cada palabra su "never more" con el sonido y sentido únicos que le dan claves a su poesía.

Veamos, en unas cuantas muestras, cómo maneja José Hierro estos tradicionales recursos de la expresión en verso: metro, ritmo y algo de rima, arduamente trabajados para hacerlos cómplices de las intenciones del poeta. En el terreno de la métrica, José Hierro revive formas conocidas y cultivadas de modo preferencial por los poetas modernistas como Rubén Darío, José Asunción Silva o Ricardo Jaimes Freyre, y con frecuencia olvidadas después. Pero Hierro es, además, creador de nuevas formas.

Después de leer Tierra sin nosotros no resulta difícil

percibir que el verso eneasilabo domina el conjunto. Este es un metro usualmente utilizado por los modernistas que prefieren el "impar" por ser más musical y vago que el de las sílabas pares. En Hierro, el eneasilabo produce, mejor que ningún otro verso, la impresión de "andar rápido" y, al mismo tiempo, de andar a "pasos imprecisos" que tienen urgencia de llegar a un sitio: a ese pasado tan difícil de perfilar e imposible de recuperar. Junto al eneasilabo hay también heptasílabos y pentasílabos combinados; algunos endecasílabos y muchos alejandrinos. Es asombrosa la multitud de combinaciones que Hierro hace de los alejandrinos con otros metros, especialmente con eneasilabos y heptasílabos. Veamos por ejemplo el poema "Destino alegre", que inicia así el grupo estrófico: "Ríos furiosos, ríos turbios, ríos revueltos" (87) donde el poeta suprime la cesura al no hacer ninguna pausa después de la séptima sílaba, sino tras las comas; lo que establece (dicho en términos de música, propuestos por el poeta) un "ritmo ternario" dentro del binario propio del verso. De alejandrinos contruidos en la misma forma hay precedentes en la poesía modernista.

En su libro Alegría encontramos interesantes experiencias rítmicas. Parece que en él, el poeta buscó deliberadamente un verso "sonoro", para cantarle a la vida; en este canto explota el verso de pie acentual, utilizado por Rubén Darío y otros poetas modernistas, y raro en poetas contemporáneos, a excepción de Pablo Neruda. En alegría encontramos este tipo de verso casi desde el comienzo, concretamente ya

en el segundo poema "El rezagado" cuya base es un pie trisílabo integrado por una sílaba tónica y dos átonas, o sea ritmo dactílico. Veamos el primer verso: "Te vimos por última vez ante el puente que unía tu reino: (A partir de "vimos", cada pie sonaría así : (+--); es decir: tónica, más átona, más átona. El pie acentual trisílabo (aunque no siempre con ritmo dactílico) reaparece en los poemas "Alucinación", "Otoño", "Después de la lluvia de otoño", "El muerto", "Interior", "Respuesta", "Creador", "El recién llegado", "Luz de tarde", "Recuerdos", "Quisiera esta tarde no odiar", "Amanecer" y "Elegía".

Parece como si la sonoridad del verso, tendiera a acentuar un tono de por sí brillante y luminoso, obtenido mediante palabras sugerentes de luz, resplandor, color, matiz, sonido, latir; siempre exaltando a la vida; así, en "Alucinación":

Amanece. Descalzo he salido a pisar los caminos,  
a sentir en la carne desnuda la escarcha.  
¡Tanta luz, tanta vida, tan verde cantar de la  
hierba! (88)

El ritmo basado en pies dactílicos, acentúa esa sensación de vida:

Ojos y manos de brasa y con manos de brasa  
pude alcanzar la mañana que huía.  
Ojos y manos de brasa, olvidándolo todo, con manos de brasa  
glorifiqué la mañana encendiendo sus cimas. (89)

El paréntesis separa el ayer del hoy, mientras que el ritmo cumple la función de aproximar el presente que el poeta quisiera gozar en toda su plenitud y belleza, a ese pasado melancólico y triste, pero inseparable y engendrador del pre-

sente. Ello se ve claramente en el poema "Después de la lluvia el otoño" cuyos primeros grupos estróficos son:

He mirado la mar, olvidándose allá, convirtiéndose en cielo.  
He escuchado el sonido del viento paciando la hierba mojada.  
He dejado caldo mi cuerpo entre flores azules, cerrando los  
ojos,  
Y he soltado las riendas del alma.

(Pienso en un llano de tierras reseca y duras,  
en un negro avanzar por los siglos, la noche, la piedra abra-  
sada.  
Pienso en ciudades, en hombres que viven cubiertos de sombra  
y en tristes mujeres que cierran las puertas al alba,  
y siento en el fondo del río que mueve mis sueños,  
la vida apagada). (90)

Así, en los primeros grupos estróficos se respira precisamente ese pasado melancólico y bellissimo a la vez, mientras que en el resto del poema se hace patente un dramático y sórdido presente en profundo contraste.

Reiteraciones, encabalgamientos, experimentaciones métricas, aparecen sin cesar en los libros y poemas de su más reciente etapa, y resulta evidente que en este proceso las unidades sintácticas se superponen plenamente a las unidades métricas. Tanto, que no pensamos que "Requiem", por ejemplo, sea un poema hecho a base de eneasílabos. En estos dos casos, al desaparecer la rima -o quedar alguna asonancia lejana- se puede hablar ya de verso libre aunque dispuesto tipográficamente en forma tradicional.

En muchos textos de esta última etapa, aparecen constantes reiteraciones de palabras o sonidos; a veces si ha desaparecido la rima al final del verso, hay rimas interiores. A base de procedimientos de este tipo se logra un ritmo casi bailable en su famoso poema "Mambo", en donde hay la reitera-

ción de la palabra "mambo" y algunas otras. A ese poema, lo que fundamentalmente le da el ritmo es la acumulación de formas verbales en gerundio, casi siempre la forma "ando" que en los primeros grupos estróficos, sólo se halla respondiendo al significado de los verbos y poco a poco van haciéndose más frecuentes, hasta que al final, pareciera que el sentido inicial se ha convertido en puro ritmo porque ya no importa lo que dicen, sino cómo suenan:

Y así noche a noche. Así:  
fumando y bailando. Mambo.  
Noche a noche así, Dios mío,  
recitando nuestro falso  
papel, hijas mías, lluvia  
de juventud, de verano.  
Bailando. Mambo. Riendo.  
Mambo. Cantando. Bailando. (91)

El poema "Sinfonietta para un hombre llamado Beethoven" es un texto -según todos los críticos parecen coincidir- que presenta uno de los momentos más notables de experimentación rítmica en la poesía de Hierro. Es un poema muy extenso, dividido en cinco partes; la inicial "Allegro", combina versos silábicos con versos de pies acentuales:

...Un hombre  
decepcionado...Un hombre en Viena,  
derivando a la muerte...Un hombre  
sencillamente...  
Tuvo fe  
en el gran Goethe, en la Alegría,  
en el Amor, en la Belleza,  
en la Verdad, en la Amistad,  
en todas aquellas esfinges que estaban barriendo de  
sobre la tierra  
Dios sabe qué vientos, qué signos, qué rayos maléficos.  
(92)

Las combinaciones de eneasilabos y pies acentuales se alternan -como en los versos arriba reproducidos- a través

de todo el conjunto, siempre con un sentido y no por un mero juego literario. Nótese cómo en los primeros versos, el eneasílabo nos ofrece una visión del hombre, del "hombre, sencillamente"; (el eneasílabo es el verso de los primeros libros en los que se refiere predominantemente a la "tierra", al "nosotros", al "yo"). Cuando nos enfrentamos a momentos menos íntimos, el verso cambia de ritmo; es evidente el pie trisilábico en los dos últimos. La reiteración persistente de "en" en la primera y quinta sílabas de cada verso, convierte el acento secundario en principal, dando como resultado un pie trisilábico; así es como cada verso puede oírse como un juego de pies trisílabos y bisílabos, próximo a una combinación de: dactílico + troqueo + dactílico + troqueo.

La parte "Scherzo" del mismo poema, es otro experimento musical logrado a base de la alternancia de versos pentasílabos con endecasílabos. En este caso, lo que el poeta intenta es -dicho con sus propias palabras- "reproducir el ritmo del compás de tres por ocho". Estos son los grupos estróficos iniciales:

Llegas de pronto  
sombra poniente, sandalia de púrpura,  
pórtico de oro.

Trompas te anuncian.  
Cascos golpean tu carne que cruje  
bajo la túnica. (93)

Uno de los experimentos más curiosos del Libro de las alucinaciones está en el poema "Retrato de un concierto (Homenaje a J.S. Bach)". El texto, extenso, está dividido en siete partes. Prescindiendo de la última -"Madrigal"- a través de tres de sus partes corren superpuestos dos planos: es-

tos son: primer plano--: la realidad imaginada del momento de la creación de la música, y -segundo plano--: la realidad del momento en que es escuchada la música creada por Bach. Los dos planos, las dos realidades, vienen al poema con ritmos totalmente distintos. Para destacar el primer plano, Hierro ha inventado una unidad rítmica: se trata de líneas largas, con cuatro acentos principales, que pueden recaer sobre cualquier sílaba del verso. En el comienzo del poema, parte I, asistimos al inicio del trabajo sistemático que llevara a la creación. Si nos aproximamos a la "música" de esa primera parte -que consta de siete versos-, el esquema rítmico es este:

1 verso - 2 - 4 - - - - - 11 - 13 - 15  
 2 verso - - - 4 - - - - - 12 -  
 3 verso - - - 4 5 - - - - 10 - - - 14 -  
 4 verso - 2 - - - - 7 - - - - 12 - - - 16  
 5 verso 1 - 3 - - 6 - - 9 -  
 6 verso - - 3 - - 6 - - - - 11 - - - 15 -  
 7 verso - - - 4 - - - - - 10 - - - 14 - - - 18  
 (94)

Si a la música sobreponemos la "letra", el resultado es éste:

La sala tiene una iluminación de clínica.  
 Los estudiantes se han sentado silenciosos.  
 Juan Sebastián deja sobre la mesa de trabajo  
 su mundo de evocaciones, de fantasía y aventura.  
 Cuelga de una ventana con nubes  
 su casaca, la cáscara de su mundo cotidiano,  
 y matemáticamente comienza su ejercicio musical.  
 (95)

Todo lo expuesto hasta aquí, además de permitirnos constatar la calidad de la escritura de José Hierro, su dominio sobre la lengua y los recursos formales, nos demuestra que su palabra es parte del lenguaje coloquial, de las frases coti-

dianas y que se va convirtiendo en palabra sencilla y honda con emociones e historia propias. Resulta sorprendente cómo a la más somera aproximación técnica, la palabra de Hierro se deja indagar, ofreciendo un repertorio de inmensas posibilidades expresivas y emocionales. En cada recurso estilístico, surge invariablemente el obsesivo apego a la vida, a la alegría y al tiempo en su fatal transcurrir por el hombre finito.

## CITAS BIBLIOGRAFICAS.

### CAPITULO II

- (1) OLIVIO JIMENEZ, José. Cinco poetas del tiempo. Insula. Madrid. 1972. p. 172
- (2) ALBORNOZ, Aurora de. José Hierro. Júcar. Madrid. 1981. p. 18
- (3) "Reportaje" Csm. C.S. p. 236
- (4) Ibidem
- (5) Ibidem
- (6) Anacoluto.- (Anapódoton o Anantopódoton).  
"Ruptura del discurso debido a un desajuste provocado por la elipsis de los términos concomitantes, subordinantes o coordinantes. En cualquier caso, el anacoluto da la impresión de que se abandona inconclusa la construcción gramatical y se sustituye por otra, debido a la irrupción violenta de los pensamientos en el poeta por causa de la emoción y/o prisa". (BERISTAIN, Helena. Diccionario de Retórica y Poética. Porrúa. México. 1985. pp. 46-47)
- (7) "Entonces" TsN. C.S. p. 23
- (8) Elipsis.-  
"Figura que se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen, pero de la que es posible prescindir para captar el sentido que puede sobreentenderse a partir del contexto." (BERISTAIN, Helena. Opus cit. p. 162 )
- (9) "Retorno" Q.42. C.S. p. 266
- (10) "Sombra" Q.42. C.S. p. 297
- (11) "Mambo" Csm. C.S. p. 341
- (12) "Ahora ya es tarde. Quisimos. CpCv. C.S. p. 200
- (13) "La mañana" CpCv. C.S. p. 205.

- (14) "Una tarde cualquiera" Q.42. C.S. p.237
- (15) "Alucinación en Salamanca" LAluc. C.S. p. 407
- (16) Entrevista personal realizada en Madrid, España. 1986. Ver apéndice.
- (17) Encabalgamiento.-  
 "Figura retórica que consiste en que la construcción gramatical rebase los límites de la unidad métrico-rítmica de un verso y abarque una parte de la siguiente. Se produce por supresión parcial de rasgos característicos de la forma métrica y se da en la prolongación de la unidad sintáctica más allá de los límites señalados dentro de la línea versal, por los esquemas regidos por los acentos y la medida. Ello provoca una falta de coincidencia entre las tres unidades y hace que la pausa métrica y de la rítmica, incida entre los elementos de la unidad gramatical llegando hasta a separar sílabas de una palabra". (BERISTAIN, Helena. Opus cit. pp169-170)
- (18) JIMENEZ, José Olivio. Cinco poetas del tiempo. In-sula. Madrid. 1964. p.87.
- (19) "Tercera fábula (el viento" Csm. C.S. p. 166
- (20) "Reportaje" Csm. C.S. p. 236
- (21) Prologo a las Obras Completas. C.S. p. 15
- (22) "Falsos semidioses" TsN. C.S. p. 47
- (23) Ibid. pp. 47-48.
- (24) "Vino" TsN. C.S. p. 27
- (25) "Despedida del mar" TsN. C.S. pp. 28-29
- (26) ALBORNOZ, Aurora de. José Hierro. Júcar. Madrid. 1981. p. 61.
- (27) "Tierra sin nosotros" TsN. C.S. pp. 70-72
- (28) Ibidem.
- (29) ALBORNOZ, Aurora de. José Hierro. Júcar. Madrid. 1981. p.63
- (30) Frólogo a las Obras Completas. C.S. p. 17
- (31) "Canto de estío I" Q.42. C.S. p.262
- (32) Metonimia.-

"Sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser: a) causal: "eres mi alegría" (la causa de mi alegría) b) espacial: "tiene corazón" (valor) c) espacio-temporal: "conoce su Virgilio" (la vida y la obra de Virgilio. (BERISTAIN, Helena. Opus cit. p.329.)

- (33) "El héroe" LAluc. C.S. p. 441
- (34) "Homenaje a Palestrina" Q.42. C.S. p. 278
- (35) "Al capitán Baroja en otoño" LAluc. C.S. p. 431
- (36) Sinécdoque.-  
"Designación de un objeto por el nombre de otro objeto con el cual forma un conjunto, un todo físico o metafísico, hallándose la existencia de la idea de uno, comprendida en la existencia del otro, de tal modo que las sinécdoques dan a entender de lo que las palabras significan literalmente. Consiste en que una idea debe formar parte de la otra (mientras que en la metonimia y en las metáforas las ideas corresponden a dos objetos distintos que son "dos todos completos" que en la metáfora se relacionan por semejanza y en la metonimia por cualquier otra causa." (BERISTAIN, Helena. Opus cit. p. 464.)
- (37) "Remordimiento" Csm. C.S. p. 339
- (38) "Las almas navegan el cielo" Csm. C.S. p. 326
- (39) Prosopopeya.-  
"Variedad de la metáfora en virtud de la cual lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima. En ella no se advierte una sustitución de sentidos, sino una modificación del contenido semántico de los términos asociados". (BERISTAIN, Helena. Opus cit. p. 309.)
- (40) "Caballero de otoño" TsN. C.S. p. 26
- (41) "Otoño" TsN. C.S. p. 94
- (42) "Presto" Q.42. C.S. p. 315
- (43) "Homenaje a Palestrina" Q.42. C.S. pp. 278-279
- (44) "Experiencia de sombra y música" Csm. C.S. p. 385
- (45) "A un lugar donde viví mucho tiempo" TsN. C.S. p. 58

- (46) "Nocturno" LAluc. C.S. p. 402
- (47) "La casa" (Antol. Aurora de Albornoz). Visor. Madrid. 1980. p. 318
- (48) "Agenda IV" Ibid. p. 312
- (49) Anáfora.  
 "Repetición intermitente de una idea ya sea con las mismas palabras o con otras. Se conocen como "anáforicos" cuando el período de aparición en el discurso va desarrollando un proceso que significa la intervención de los participantes y constituye la isotopía...Afecta el nivel morfosintáctico de la lengua. Da efecto de énfasis, precisamente por su carácter acumulativo." (BERISTAIN, Helena. Opus cit. p. 50)
- (50) Estribillo.- (Antepífora)  
 "Consiste en la reiteración periódica de una expresión de uno o más versos. Puede ir colocado dentro de la estrofa o al final de ella. Es una variedad del paralelismo; se produce mediante el uso de la repetición a distancia. Subraya el ritmo de la poesía en su conjunto. (BERISTAIN, Helena. Opus cit. p.200)
- (51) "Entonces" TsN. C.S. p. 23
- (52) "Canción de cuna para dormir a un preso" TsN. C.S. pp. 45-45
- (53) Sinestesia.-  
 "Variedad de metáfora que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra, percibida mediante otro sentido". (BERISTAIN, Helena. Opus cit., p. 467.
- (54) "Segovia" Q.42. C.S. p. 260
- (55) Ibidem.
- (56) "Experiencia de sombra y música (Homenaje a Haendel)" Csm. C.S. p. 385
- (57) "Distancia" TsN. C.S. pp. 29-30
- (58) "Apagamos las manos..." CpCv C.S. p. 202
- (59) "Canción del ensimismado en el Puente de Brooklyn" LAluc. C.S. p. 404

- (60) "Vuelta" Csm. C.S. p. 381
- (61) "Quinta del 42" Q.42. C.S. p.233
- (62) Ibidem.
- (63) ALBORNOZ, Aurora de. José Hierro. Júcar. Madrid. 1981 pp. 98.
- (64) "Mili de Castro" TsN. C.S. p. 75
- (65) "Ellos" TsN. C.S. pp. 76-78
- (66) "Vuelta" Q.42. C.S. p. 42
- (67) "Nombrar perecedero" Csm. C.S. p. 335
- (68) "La fuente de Carmen Amaya" LAluc. C.S. p. 433
- (69) "Demasiado tarde" CpCv. C.S. p. 199
- (70) "Llegué por el dolor a la alegría" CpCv. C.S. p. 91
- (71) "Con las piedras, con el viento" CpCv. C.S. p. 159
- (72) Ibidem.
- (73) "Poemas no recogidos" C.S. p. 473
- (74) Ibidem.
- (75) "Serenidad" TsN. C.S. p. 94
- (76) Apocalipsis VII, 14-17
- (77) "De pronto cobra el mundo" CpCv. C.S. p. 203
- (78) Apocalipsis. Ibid.
- (79) "De pronto cobra el mundo" CpCv. C.S. p. 203
- (80) Estatuas Yacentes. EY. C.S. p. 231
- (81) "Ya se han roto las ataduras" TsN. C.S. pp. 83-84
- (82) Ibidem.
- (83) "Nocturno" LAluc. C.S. p. 402
- (84) "Palabras ante un poema" en Elementos formales en la lírica actual. (Volumen colectivo. Ediciones de la Universidad Internacional Mendendez Felayo, Santander, 1967.

- (85) Antología consultada de la joven poesía española.  
(Francisco Ribes). Distribuciones Mares. Santander,  
1952.
- (86) "Palabras ante un poema" en Elementos formales de  
la lírica actual. (Volumen colectivo. Ediciones de la  
Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Santander.  
1967.)
- (87) "Destino alegre" TsN. C.S. p. 44
- (88) "Alucinación." LAluc. C.S. p. 396
- (89) "Creador". A. C.S. p. 103
- (90) "Después de la lluvia el otoño" A. C.S. pp. 95-96
- (91) "Mambo" Csm. C.S. pp. 341-345
- (92) "Sinfonietta para un hombre llamado Beethoven" Csm.  
C.S. pp. 360-368
- (93) Ibid. p. 365.
- (94) Los números indican la sílaba acentuada. En el pri-  
mer verso el recuento se hace sin establecer sinalefa  
entre "ne u", porque parece no haberla.
- (95) "Retrato en un concierto (Homenaje a J. S. Bach)"  
LAluc. C.S. p. 419

## CAPITULO III

### JOSE HIERRO ENTRE EL REPORTAJE Y LA ALUCINACION

El estudio de la poesía de José Hierro, se ha venido haciendo a partir de una doble perspectiva: de la poesía como "reportaje", y de la poesía como "alucinación". Estos dos puntos de vista opuestos, desde los cuales se acercaría el poeta a la realidad, han sido matizados y ampliados por él mismo, conservando siempre esta distinción básica; Hierro ha confesado que esas son las dos direcciones de su quehacer poético:

El lector advertirá que mi poesía sigue dos caminos. A un lado lo que podemos calificar de "reportajes". Al otro, las "alucinaciones". En el primer caso trato de manera directa, narrativa, un tema. Si el resultado se salva de la prosa ha de ser, principalmente, gracias al ritmo oculto y sostenido que pone emoción en unas palabras friamente objetivas. En el segundo de los casos todo aparece como envuelto en niebla. Se habla vagamente de emociones, y el lector se ve arrojado a un ámbito incomprendible en el que le es imposible distinguir los hechos que provocan estas emociones. (1)

Esta afirmación, proclamada de modo tan tajante, no se da en su obra con esa claridad ya que encontramos frecuentemente en su poesía, "reportajes" con muchos elementos "nebulosos" y, por el contrario, "alucinaciones" que no resultan del todo incomprensibles.

#### 3.1. El reportaje y sus recursos.

El reportaje no es sino el tratamiento directo y narra-

tivo de un tema. Reportaje, noticia, diario: fluir presente del tiempo, que es el único fluir entre un instante ya muerto y otro no nacido. Ateniéndonos a lo que en la poesía de Hierro encontramos estrictamente de "narración de hechos", podemos encontrar los poemas titulados "Reportaje" de Quinta del 42 o "Requiem" de Cuanto sé de mí; hay algo más que un trabajo de puro carácter informativo, en los citados poemas-reportaje; en "Reportaje" se narran unos hechos, si bien, lleva implícito un sentimiento, porque a pesar de que un elaborado proceso de expresión pretende hacernos creer que estamos ante una narración directa de hechos, en realidad, lo que se cuenta es una sensación: la angustia de saberse medio-vivo. Esta sensación se obtiene fundamentalmente por el recurso de contraste, que ya analizamos, y por el encabalgamiento que va creando el ritmo de un movimiento continuo: el mar, el viento, las aves, movimiento que parece separado del tiempo real y, por lo tanto, de la vida. Por ello, este "reportaje" tan directo en apariencia, resulta ser un texto muy elaborado y con elementos que suscitan la emoción.

También el poema titulado "Requiem" narra un hecho. En este caso, es el fragmento de una esquela mortuoria aparecida en un periódico de Nueva York, mismo que vio el poeta, y al final del poema comenta: "Me he limitado/ a reflejar una esquela/ de un periódico de New York,/ objetivamente..." (2) La esquela nos sacude y nos incita a imaginar la vida de Manuel del Río, un emigrante español como cualquiera otro; aunque el tema en sí no es muy original, lo notable es el procedimiento

que el poeta elabora para generar en el lector la sensación de fracaso y frustración que logra transmitirnos; una vez más, ese recurso es el contraste; en este caso el contraste entre un pasado, (el español de ayer), y un presente, (el español de hoy). Lo dramático, lo sórdido se torna grotesco cuando sobre el plano de lo real (el emigrante muerto, que yace solo y frío, en el "Funeral Home"), se superpone el plano de la emoción y se desgranán unas frases en latín:

Y han puesto  
unas flores artificiales  
entre las otras que arrancaron  
al jardín...Libera me domine  
de morte aeterna...Cuando mueran  
James o Jacob verán las flores  
que pagaron Giulio o Manuel...(3)

Las frases en latín van generándose e incorporándose al texto de modo absolutamente inesperado y sin signos de puntuación que las separen del discurso:

Lo doloroso no es morir  
Dies illa acá o allá;  
.  
.  
El mundo  
Libera me Domine es patria. (4)

Otros recursos imaginativos elevan a rango poético sus reportajes, como lo es la superposición espacial, que se distingue en el cuarto grupo estrófico:

Requiem aeternam,  
Manuel del Río. Sobre el mármol,  
en D'Agostino, pastan toros  
de España, Manuel... (5)

También cuando recupera retrospectivamente la historia del emigrado, con ritmo rápido, y el narrador contempla el cadáver, se produce la superposición de espacios, vuelven las frases en latín, y la sintaxis se torna nerviosa y un tanto

confusa. Aunque, realmente, se trata en este caso de un poema comprensible para cualquier lector y relativamente directo, las frases sueltas y las superposiciones son elementos poéticos que reflejan irracionalidad.

Esta es más palpable todavía en el poema-reportaje "Los andaluces". El tono narrativo se percibe desde el inicio, con el empleo del octosilabo y el uso frecuente del pretérito imperfecto. Con aparente sencillez, el narrador va caracterizando a sus protagonistas: los andaluces de ayer y hoy, hasta que a la mitad del poema (segunda mitad del cuarto grupo estrófico) la voz que hablaba de otros, en el interior de un paréntesis se convierte en "antagonista" en el sentido dramático de la palabra y amigo de aquellos hombres víctimas de la injusticia, a los cuales invita a rebelarse. Unas líneas más adelante, en el quinto grupo estrófico, el que comenzó siendo narrador y se transformó en antagonista se convierte en protagonista; éste, quien en los últimos grupos estróficos contemplara lo narrado de manera clara y directa, ahora lo hace de manera "nebulosa", confundiendo realidades y sueños; pasado, presente y futuro y también medidas de tiempo, con medidas de distancia:

Hace pocos  
kilómetros tuve aquí  
en mi mano, la madeja  
de los días.

Cuántos años hace de esto.  
O cuántos faltan para esto  
que hace un momento viví  
por los caminos...-ojá,  
que frío- de Andalucía. (6)

### 3.2. El reportaje alucinado.

El final de "Los andaluces", arriba reproducido, parece más una "alucinación" de acuerdo con la definición del poeta que un "reportaje". Por ello, Aurora de Albornoz sugiere para éste y muchos otros poemas, el término de "reportaje alucinado", lo que es un acierto, porque es el término que más justamente los define. Este poema es, además, uno de los que mayor énfasis pone en la denuncia social de cuantos ha escrito José Hierro, y esto lo sabemos no sólo por lo que dice, sino fundamentalmente por lo que intertextualmente sugiere con esos cuatro adjetivos: "espantoso, tremendo, injusto, inhumano", con los que el autor califica el "frio" y que se proyectan con los grupos estróficos siguientes, convirtiéndose en definidores de toda una situación de pobreza y de sufrir.

Para José Olivio Jiménez, Hierro crea, con sus poesías-reportaje, una línea de poesía objetiva; para Albornoz, esos poemas son de testimonio directo, relacionado con la colectividad y para Pedro J. de la Peña, constituyen un tipo de poesía épica. Lo cierto es que esta forma de poesía requiere de una claridad expresiva que afecta el estilo imponiéndole un lenguaje coloquial, directo y transparente para el lector. Los poemas-reportaje, en lo estilístico, vienen a ser elaboraciones artísticas de fragmentos de una realidad vivida o pensada, incluyendo el uso de la información periodística, de ahí la definición de "reportaje" que el propio poeta le da a esos poemas.

### 3.3. La alucinación.

Por el contrario, la dirección de su poesía de "alucinación" sigue una línea subjetiva, de acuerdo con Jiménez; de testimonio velado, para Albornoz; de ensimismamiento individualista y lírico en opinión de De la Peña. Este gran grupo de poemas, cuyo producto más acabado es el Libro de las alucinaciones, tiende a ser más oscuro e incomprensible en su significado último y orientado a develar los misterios del mundo visible y de la existencia, desde posiciones irracionales y oníricas.

Fero, como dijimos anteriormente, una vez que se ha aceptado esta división en la forma, basada en la declaración teórica de Hierro, los críticos han sabido ver también que no todo está tan claro y separado como pretende el poeta y que en su obra se da, repetidamente, un punto de intersección donde el reportaje se disuelve en alucinación, lo objetivo en subjetivo, el testimonio directo en testimonio velado y lo colectivo en lo individual e íntimo.

En su poesía tiene lugar una fusión continua de una doble visión del mundo; y ello opera de acuerdo al reconocimiento de que la estructura básica de la realidad es la "unidad" de una cara misteriosa e invisible y otra cara más clara y tangible. Aplicando esto a fenómenos psicológicos, se podría decir, que la esencial constitución del ser es también una combinación de ese elemento racional con el elemento irracional, no separados ni divididos el uno del otro, aunque

si intentando comprenderse mutuamente siempre y con plena conciencia de sus naturales diferencias y complementariedad.

Si tomamos de nuevo el fragmento del poema "Reportaje" de la línea objetiva y otro de la línea subjetiva, "Alucinación en Salamanca", y se comparan unos cuantos versos, veremos que en realidad no hay gran diferencia entre uno y otro. Del primero:

Desde esta cárcel podría  
verse el mar, seguirse el giro  
de las gaviotas, pulsar  
el latir del tiempo vivo. (7)

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 en mí. (8)

En ambos fragmentos, la porción de misterio es semejante. Podría decirse que entre "el latir del tiempo vivo" y "un corazón latiendo para mí" en las piedras, no hay diferencia radical: en los dos casos, son constataciones del misterio que subyace en la realidad y que al poeta le es dado captar en una recurrente, pero única visión.

El solo hecho de que la intención final de cada poema quede más o menos oscura, (lo que ocurre frecuentemente en la parte más imaginativa de la obra de Hierro) no legitima que al analizar su poesía la dividamos arbitrariamente de manera que se opongan y excluyan reportajes y alucinaciones. A la postre, esto siempre nos llevaría a acercarnos con un prejuicio a la lectura de su obra o a enredarnos en sutilezas de

nomenclatura, que no ayudan a entender la obra en su unidad y verdad. En última instancia, y en esto si 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, dependerá de la cantidad que contenga el poema de "imágenes que expresen conceptos" o de "imágenes que expresen intuiciones".(9)

#### 3.4. Hacia una teoría de la alucinación poética.

Partiendo de esta situación, en que vemos que una ambigüedad fundamental es lo que predomina en la mejor poesía de Hierro, trataremos de penetrar un poco más, en lo que es el fenómeno poético y como lo entiende el autor, según sus propias declaraciones.

Cada vez que a José Hierro se le ha pedido que se pronuncie sobre su poesía, se ha referido a "la emoción que fue su germen"(10). Pero entre el momento en que la emoción es sentida y el instante en que se origina el poema, media un tiempo de maduración, después del cual viene todavía el verdadero momento de la "llamada". Es decir, se da un primer 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 estos términos:

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 olvidado. (11)

Esta es una descripción 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.

Ese instante de revelación poética, de la llamada, del segundo momento en la creación poética pertenece, según Hierro, al sujeto "iluminado", después será "el lógico", el tercer momento, en el que el poeta intentará dar un cuerpo de palabras a aquella sensación, a aquella música de origen. Con todo, para Hierro,

todo poema es confuso, ha sido arrancado de la nada de manera sonámbula. (12)

Ha sido el mismo poeta quien, al teorizar desde la poesía sobre la "alucinación", ha dejado claro que es el vacío el origen 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, se proyecte en el ámbito de lo real como verdaderamente vivas y existentes. Así, el cuerpo real y la idea de cuerpo, se ven y se saben igualmente valiosos por sí mismos, y de este valor idéntico surge 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 de las alucinaciones y en la obra anterior de Hierro. Se trata, dice la escritora, de "desdoblar la personalidad en dos yo, para ponerlos frente a frente". (13) En opinión de Aurora de Albornoz, este tipo de desdoblamiento y la proyección de voz lírica en 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>". (14).

Este salir de sí mismo, este querer alejar su yo propio para presentarse como otro, es esencial para entender el concepto de alucinación desde un punto de vista estrictamente psicológico. Para José Olivio Jiménez la alucinación es

...la percepción de vanas apariencias, algo que no existe, en virtud de una falacia de la imaginación". (15)

Así, la alucinación viene a ser la representación de un ser o sentimiento interior, trasladado al exterior y tratado como un objeto real. El mismo crítico, tratando de profundizar en la definición del fenómeno, escribe que:

La alucinación es a fin de cuentas, experiencia difusa, evanescente, hecha de sugestiones y vislumbres más que de las nítidas concreciones. (16)

En lo apuntado por José Olivio Jiménez coincide gran parte de la crítica y sería inútil seguir glosándola. Si nos detenemos en el párrafo anterior, veremos que la definición de alucinación se aproxima en general a lo que fue uno de los puntales de la estética simbolista; 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 es imposible distinguir los hechos que provocan estas emociones. (17).

Tanto los críticos como el autor, reconocen que el proceso y la maduración de esa poesía alucinatoria se inicia desde sus primeras composiciones poéticas y es en el Libro de las alucinaciones donde culmina. Ya hemos dicho que sentimos en la poesía de corte alucinatorio una influencia directa del Gerardo Diego creacionista. Dionisio Caffas, en su prólogo al Libro de las alucinaciones (18), va más lejos al considerar que hay mayores indicios de una verdadera cercanía, entre la obra de Rimbaud y las alucinaciones de José Hierro. El poeta francés dice:

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. (19)

Es quizá esta alucinación de las palabras -aventura Caffas- de la que se trata en la alucinación de José Hierro. El poeta español, sin llegar al extremo de decirse que "Acabaré por encontrar sagrado el desorden de mi mente", sí acepta su mundo de alucinaciones como una forma de llenar el "instante

vacío" de acción:

Imaginar y recordar...  
Hay un momento que no es mío,  
no sé si en el futuro,  
si en lo imposible... y lo acaricio, lo hago  
presente, ardiente, con la poesía. (20).

Mirando hacia un hipotético origen del sentido y la técnica de la alucinación en la tradición de la poesía española, se podría decir que los dos autores que más familiares son a Hierro y que posiblemente hayan influido más en la formulación de la teoría y práctica de la alucinación, son Juan Ramón Jiménez con su poema "Espacio", al que Hierro elogia con fervor y Antonio Machado con sus "Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela" (21). 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 nueva poesía  
visionaria, aunque no se atreva a  
emplear el irracionalismo como forma de  
expresión de ese mundo ilógico, extraño,  
fantástico, que traslada a sus versos.  
(22)

En esta declaración aparecen los elementos esenciales para definir los poemas-alucinaciones de Hierro: poesía de orden visionario, nunca totalmente irracional, para expresar un mundo extraño, fabulado e ilógico, pero humano. El libro de las alucinaciones se abre sorprendentemente con un título que denota una gran racionalidad: "Teoría y alucinación de Dublín"; se ve con cierta extrañeza la alusión a una ciudad específica, la capital de Irlanda, que sin ser del to-

su exótica para el lector europeo, sorprende en un poeta tan apegado a su tierra como lo es Hierro en sus libros anteriores. En un momento tenemos cordura, ("teoría") extrañeza psicológica ("alucinación") y espacial ("Dublín").

Es cierto lo 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; según él, 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 siguiente. Para Hierro el poeta pertenece a la estirpe de Sísifo y su poesía sería el reflejo de una inútil tarea: la de intentar definir la poesía. Diez años antes de escribir su Libro..., el poeta siente que 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 evitar. (23)

En el poema "Teoría y alucinación de Dublín" nada hay ya de aldeano, documental o que signifique una limitación. Por el contrario, se trata de una gran apertura, signo general bajo el cual se inscribe todo el Libro de las alucinaciones. En la primera parte del poema nos encontramos con que el fenómeno poético se define como "palabras vivas" y como una "acción de espectros". Más adelante se da una corrección de estos conceptos abstractos y la poesía aparece "como el viento" o "fuego" o "mar", todo lo cual da "aparición de vida/ a

lo inmovil". Esta fantasmagoría del poeta y la poesía, Hierro la contrasta con el hombre que está "hinchado de acción" vital y con el "caballo", la "gaviota" y aun el mismo "hombre", que no necesitan ni "viento" ni "mar" ni "fuego" para estar vivos:

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.  
El no puede dar vino,  
nostalgia a los demás: sólo palabras.  
Si les pudiese dar acción...

La poesía es como el viento,  
o como el fuego, o como el mar:  
da apariencia de vida  
a lo inmovil, a lo paralizado. (24)

Lo que ahora importa, para tratar de aproximarnos a una definición de 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 lleva por título "Alucinación" y desde el principio nos encontramos con que "imaginar y recordar" vienen a ser, para el poeta-espectro, la misma cosa. Ello es lógico si nos atenemos a la identidad que le confiere Hierro al poeta y a la poesía, en su "Teoría", cuando dice que es "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".

La tendencia a presentar su mundo propio, desde un "yo muerto" (señala Aurora de Albornoz), se convierte, dentro del Libro de las alucinaciones, en una de las perspectivas principales desde la que se ven las cosas. Y así se puede representar al personaje poemático como un ahogado o como un enterrado que ve cómo sus hijos le llevan flores de plástico a su tumba.

Una alucinación poética viene a ser, así, 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 el pasado, el presente o el futuro son una imagen más y de valores idénticos 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 de acción que al hacerse intolerable se trata de llenarlo con las fantasmagorías poéticas.

### 3.5. Del sujeto alucinante al sujeto poético.

Veamos ahora lo que, para los especialistas en la materia se entiende por alucinación y sujeto alucinante, y hasta qué punto su definición puede relacionarse con 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 abre paso al mundo exterior, los acepta como reales hasta el punto de que el sujeto puede llegar a la pérdida total de la realidad. (25)

En el análisis del texto alucinatorio, es decir el poema, podemos observar este proceso de alucinar. Trataremos primero de descubrir al sujeto poético que se puede inferir de una lectura del Libro...Detrás de ese sujeto, claro está, se sitúa el poeta, José Hierro; no porque creamos que Hierro haya sufrido las alucinaciones que serían la base de estos textos, sino que ha reconstruido en sus poemas, la situación de un sujeto poético en estado de alucinar, creando así una máscara poética que representa a ese sujeto que alucina. (26)

El único momento en que el autor mismo pudo coincidir como sujeto poético y como máscara, habría sido el instante de la revelación del poema, del modo como Hierro la ha descrito; pero ni la duración de esos instantes poéticos, ni la certidumbre de que hayan tenido lugar, se pueden deducir de los textos a que nos enfrentamos. Es decir, que estaríamos frente a un proceso que se desenvuelve en el interior del poeta y que se ordenaría como sigue: 1) intuición poética, que se puede confundir con alucinación real; 2) desarrollo en la imaginación de esa intuición, a través de un personaje simbólico en estado de alucinación; 3) conceptualización en un texto poético de tipo alucinatorio.

En este texto alucinatorio quedan reminiscencias de las vivencias del autor, como el instante de la intuición poética y, a veces, el proceso mismo de composición del 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 "aún cuando la alucinación no sea una percepción, se da una impostura alucinatoria y ésta vale como una realidad". (27) Si a la explicación psicoanalítica de Castilla del Pino, le sumamos la dimensión epistemológica de Merleau-Ponty, estaremos más cerca de lo que podría ser una teoría de la alucinación poética.

Desde el punto de vista lógico-psicoanalítico de 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 normal, utiliza sus campos sensoriales y su inserción natural en un mundo para fabricarse con los escombros del mismo un medio ficticio, conforme a la intención total de su ser. (28)

Porque en efecto, la alucinación poética en José Hierro es el producto de una doble tensión: una de orden existencial y otra de proyección metafísica frecuentemente ligada a una reflexión sobre el fenómeno poético.

Por lo tanto, el sujeto poético tiende a presentar la realidad, no como la ha visto, sino como la imagina o la de-

sea; para ello tiene que percibir a través de los sentidos y no de la razón. Los sentidos le presentan un mundo real que no le atrae, que le disgusta, que lo siente como vacío y que él reemplazará por sus fantasmagorías, por sus alucinaciones. Y "tener alucinaciones", es el retorno a una conciencia originaria del mundo y de la vida, gastada en el diario comercio con lo empírico y deformada por amargas experiencias.

En opinión de Merleau-Ponty, nos encontramos ante un problema esencialmente metafísico, 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, un momento perdido, un punto en el tiempo, donde juventud, vigor, pasión, amor y armonía con el mundo, pudieron coincidir; y cuando ese instante precioso se le escapa, y retrocede y parece inalcanzable, se adentra más en sus orígenes, buscando los momentos más felices de la vida hasta que llega a la infancia, al despertar radiante de su vida.

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. (29)

Así, el sujeto alucinado se transforma en "otro"; y de este modo, a través de la alucinación, expulsa a ese sujeto indeseable que es inaceptable para su más íntima identidad

existencial.

Todo poeta, en efecto, suele objetivar en su poesía sus obsesiones y se saca de sí 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 culmina con la alucinación. (30)

y esto, según Castilla del Pino, proviene de llevar una vida en dos planos. No hay duda de que el sujeto poético, tal 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 sitúa habiéndonos desde la muerte y desde el recuerdo y la poesía, que son -para él- la vida:

No sé si lo recuerdo o imagino,  
(Imaginar y recordar me llenan  
el instante vacío.)  
Fuera no es Dublín lo que veo,  
sino Madrid y, dentro, un hombre  
sin nostalgia, sin vino, sin acción,  
golpeando la puerta.

Es un espectro  
que persigue a otro espectro del pasado:  
el espectro del viento, de la mar,  
del fuego -ya sabéis de que hablo-, espec-  
tro  
que pueda hacer que cante, hacer que vi-  
bre  
su corazón, para sentirse vivo. (31)

De haber existido en la génesis de esos poemas, alguna circunstancia real que provocara 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. (32)

Resumiendo un poco lo que llevamos escrito hasta aquí, podemos decir que, tras analizar el efecto que se intenta producir en el lector a través de los poemas alucinatorios, tratamos de describir la alucinación en sí y la parte de realidad o pretexto, en la persona y poemas de Hierro, ya que la crítica en general ha señalado que el origen de esta escritura alucinada de Hierro proviene de su desencanto, principalmente con su entorno, con la Historia y consigo mismo: el todo su ser íntegro leído en un vacío general. Dionisio de Caffas considera sin embargo, -y esto es muy importante- que no se ha puesto suficiente énfasis en subrayar, que en el Libro... más que en ninguna otra obra de Hierro, el sujeto poético de gran parte de los poemas el mismo Hierro, es como una máscara detrás de la cual se oculta el autor, apenas reconocible. Por esta razón, las emociones transmitidas son vagas, pues lo que se comunica es un ambiente deliberadamente oscuro, sin hilación lógica, de confusión mental y un retrato borrroso del autor.

Alucinar es una forma de escindir lo más personal de su identidad: el sujeto y su doble, como otro, los dos frente a frente, y así es, en efecto, como Hierro nos presenta un personaje poético de su Libro...; la alucinación, vista así, se-

ría una forma de objetivar la angustia existencial, de sentir que aflora una homogeneidad perdida a través del conocimiento y de sus experiencias como ser vivo.

La afirmación anterior se desprende de la lectura completa de su obra, ya que en el Libro... no encontramos suficientes elementos para ello. Solamente considerando el volumen como suma y recapitulación de sus obras anteriores -así lo hace Aurora de Albornoz-, o sea, como el nivel reflexivo más profundo de su labor poética y existencial, podríamos llegar a la conclusión de que, en efecto este Libro... es una radiografía espiritual de José Hierro y que lo expresado por el sujeto poético y lo sentido por el poeta son una sola cosa.

### 3.6. La alucinación como recurso de autorrecuperación.

En el Libro... es donde José Hierro se oculta con mayor artificio poético y por lo tanto, a mayor imaginación y voluntad creadora, menos fenómeno alucinatorio existencial y vivido.

Esta expresión voluntaria de identidad más propia del autor, vendría a ser, irónicamente, la que liberara su total capacidad de creación, rigurosamente poética. Tanto los límites métricos, como el deseo de claridad; la voluntaria narración anecdótica, como los finales epigramáticos cargados casi didácticamente de una sola emoción, se aprecian menos en el Libro..., en comparación con la obra anterior del autor.

Por esa deliberada vaguedad anecdótica del discurso, en

el Libro... puede Hierro exponer una síntesis de su autobiografía interior, con claridad y sin trabas ni ataduras. Se da en esta obra, como ya dijimos, un proceso de retorno hacia la infancia, en busca de los instantes felices y de exaltación de la vida. En este viaje de retorno desfilan retrospectivamente el encuentro amoroso, la pasión, el matrimonio, la llegada de los hijos, la identificación plena y libre con la naturaleza y, por fin, la niñez misma. Pero también hay un viajar hacia el futuro; una búsqueda de la felicidad y la plenitud en el devenir que acelera y apresura el tiempo hacia la muerte y lo que presiente después de ella.

En ese "después de la muerte", es donde parecería esperar encontrar la serenidad y el reconocimiento del verdadero sentido de su existencia, de la belleza y del mundo.

El Libro de las alucinaciones debe verse pues como una re-creación del pasado, en aquellos momentos de mayor exaltación, y también de los presagios que imponen imaginaciones y reflexiones sobre la muerte del poeta.

La primera sección que lleva por título "La noche", es la parte que reúne los poemas más abstractos y aunque siempre aparecen en ellos elementos de concreción anecdótica (o sea referencias a lo empírico existencial). La segunda parte, "Atalaya", es donde se percibe con mayor vigor e insistencia el artificio de la objetivación de la vida propia, por medio de diferentes máscaras poéticas, a menudo sobrepuestas a grandes figuras de la cultura.

Toda la vida del escritor, o del personaje que Hierro quiere representar, está contada en los poemas "Acelerando" e

"Historia para muchachos" en los que se da una visión total de la vida del poeta. "El pasaporte" añade un pasaje concreto de esa existencia. La visión final de esa especie de autobiografía se nos da después de la muerte, y es así como el personaje ya muerto y enterrado-, piensa, habla y siente, en "Mis hijos traen flores de plástico".

En "Con tristeza y esperanza" y "Viaje a Italia" se hallan las últimas reminiscencias del personaje más íntimo, velado y oscuro que hallamos en este libro. Un personaje que se objetiva en muchos poemas a través de sutiles enmascaramientos y que resume en sí, lo erótico y lo amoroso; es el personaje del "demasiado amor fue aquel" del primer poema citado arriba: es el personaje que da sentido a la vida y que al desaparecer, (así es presentado en el Libro...) creó un vacío que, como describía el poeta al principio del Libro..., "hay quien lo llena de palabras vivas, de poesía" (33)

La tercera sección la constituye un retorno desencantado hacia un mundo de realidades concretas, hacia una cotidianidad irrepetible. Es 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  
frente al mar, y los árboles.

Con qué poca ilusión volvía. (34)

Porque la vuelta se hace desde la conciencia cierta de un fracaso que él llama "el rescate imposible". El viaje emocional hacia un pasado irrecuperable -que parece ser el contenido fundamental de esta sección-, se cierra con unas notas

de carácter autobiográfico y que expresan dramáticamente el último refugio al que acude el personaje desencantado de 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. El es mi padre.  
"El niño tiene cuatro años",  
acaba de decir. (35)

No hay duda de que este último fragmento comunica, con 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 promesas y posibilidades, no cumplidas o realizadas tardíamente. Ese pasado vivido o imaginado surge siempre, transformado en alguna "imagen descuajada" que "asalta" al poeta en el instante que escribe. Pero este poema supone ya, una vuelta, una superación una rectificación al final de un proceso, que es el de la recuperación de la razón y rechazo del mundo de fantasmagorías y visiones que el poeta abrió a sus poemas, y cuyo conjunto forma el Libro de las alucinaciones.

El "epílogo" del Libro,..lleva el título de "Cae el sol". con el que se hace obvio -simbólicamente- un proceso de acabamiento, de algo que se apaga. Los versos con que empieza este poema:

Perdóname. No volverá a ocurrir.



cuyo único horizonte es la muerte.

## CITAS BIBLIOGRAFICAS

### CAPITULO III

- (1) Prólogo a las Obras Completas. C.S. p. 8
- (2) "Requiem" Csm. C.S. p. 348
- (3) Ibid. p. 349
- (4) Ibidem.
- (5) Ibidem.
- (6) "Los andaluces" LAluc. C.S. p. 426
- (7) "Reportaje" Q.42. C.S. p. 239
- (8) "Alucinación en Salamanca" LAluc. C.S. p. 406
- (9) Los términos aparecen en HIERRO, José. Prólogo a Antonio Machado, Antología Poética, Barcelona. 2a ed. Marte. 1973. p. 14.
- (10) Prólogo a las Obras Completas. C.S. p. 8
- (11) HIERRO, José. "Algo sobre poesía, poética y poetas" en Antología consultada de la joven poesía española, Ed. Francisco Ribes. Valencia. 1952.
- (12) Idem. p.102
- (13) ALBORNOZ, Aurora de. José Hierro. Júcar. Madrid. 1981. p. 115.
- (14) Ibidem.
- (15) JIMENEZ, José Olivio. Diez años de poesía española, Madrid. Insula. 1964. p. 128
- (16) Ibid. p. 140
- (17) Prólogo a las Obras Completas. C.S. p. 17
- (18) CARRAS, Dionisio de. Prólogo al Libro de las alucinaciones. Cátedra. Madrid. 1985. p. 10
- (19) RIMBAUD, Arthur. Oeuvres Completes, ed. établie, présentée et anotée par Antoine Adam. Paris. Gallimard. 1972. p. 180 (trad. Dionisio de Carras)

- (20) "Alucinación" LAluc. C.S. pp. 396-397
- (21) Para la relación de la obra de José Hierro con la de Antonio Machado véase JIMENEZ, José Olivio. "La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra". Lincoln, EE.UU. University of Nebraska - Lincoln Society of Spanish & Spanish-American studies. 1983.
- (22) HIERRO, José. Prólogo a Antonio Machado. Antología XXI.
- (23) HIERRO, José. Algo sobre poesía, poética y poetas. p. 106.
- (24) "Alucinación" LAluc. C.S. p. 396
- (25) CASTILLA del PINO, Carlos. Teoría de alucinación. Una investigación de teoría psico-(patológica). Madrid. Alianza. 1980.
- (26) Antonio Carreño abunda en este tema de la "máscara poética" en su libro La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara. Madrid. Gredos. 1982.
- (27) MERLEAU-PONTY Maurice. Fenomenología de la percepción. Trad. Jem Cabanes. Barcelona. Península. 1975. pp. 354-355.
- (28) Ibid. p. 182
- (29) CASTILLA del PINO, Carlos. Teoría de la alucinación. Una investigación de la teoría psico-(patológica). Madrid. Alianza. 1980. p. 181.
- (30) Ibid. p. 397.
- (31) "Alucinación" LAluc. C.S. p. 397
- (32) CASTILLA del PINO, Carlos. Teoría de la alucinación. Una investigación de la teoría psico-(patológica). Madrid. Alianza. 1980. p. 40.
- (33) "Alucinación". A. C.S. p. 93
- (34) "Carretera" LAluc. C.S. p. 445
- (35) "Historia para muchachos" LAluc. C.S. p. 466
- (36) "Cae el sol" LAluc. C.S. p. 469
- (37) Ibidem.

## CAPITULO IV

### JOSE HIERRO: UNA VISION DEL MUNDO EN BUSCA DE IDENTIDAD

#### 4.1. Tierra sin nosotros.

Como hemos visto, la poesía de José Hierro constituye una especie de autobiografía literaria donde reflexiona sobre el fenómeno poético y sobre el arte como representación de su realidad, en su doble vertiente: la empírica externa visible y la más secreta interior e invisible. Uno de los temas principales de la poesía moderna 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 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 César Favese, (cuya poesía se emparenta con la de 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)

Ese intento de llegar al conocimiento de la identidad propia a través del ejercicio poético, no puede sino llevar fatalmente al poeta a la reflexión de la temporalidad, en la que el sujeto podrá llegar a captar su sentido total. Y éste será, como bien ya la advirtió José Olivio Jiménez, el otro gran tema de la poesía española posterior a la posguerra: el

tiempo.

Si se añade a los dos conceptos antes mencionados -identidad y tiempo- la preocupación por la muerte, tendremos ya la fórmula definitoria de la poesía de Hierro, que participa como arquetipo, en la poesía española de nuestra época: poesía en busca de una imagen que exprese la identidad, el tiempo y la muerte.

Se presentará así, un proyecto de vida personal que quiere reflejar ese proyecto general y no es otro sino la sociedad y la época en que le ha tocado vivir. Mas ni el tiempo es visto con mirada romántica ni la identidad que se busca es la de un hombre ensimismado en su mente y sus sueños ni la muerte es tampoco cósmica. Hierro se plantea estos problemas desde una humildad 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. " (2)

Sin duda alguna, la poesía de Hierro es un hermoso documento, un testimonio, una crónica de toda una vida y una época. Esta crónica se hace más oscura en su último libro publicado, el testimonio se debilita por el desánimo que lo embarga, el documento se torna entonces borroso, como queriendo ocultar el desencanto, no sólo de la historia, sino también de la propia existencia. Y después de haber quitado una a una las máscaras de su identidad, descubre que la última, es el rostro de la muerte.

En el primer libro publicado por Hierro, Tierra sin no-

sotros (1946) el pasado y los lugares donde se encarnó en el tiempo son vistos a través de una lente, las cosas y el paisaje aparecen como en sueños. Y la desaparición de aquellas cosas le produce una visión nostálgica, un sentimiento de carencia y pequeñez, de despojo de una parte de su yo. De aquí que haya tantas imágenes de la oquedad de la vida, de los vacíos que han quedado en su mundo y los lugares vividos. Esta lente hace también que las imágenes de sueño y muerte, predominen; veamos a este efecto, el comienzo del poema "Distancia":

Y yo la vi desvanecerse,  
la vi fundirse en la distancia,  
hacerse sueño para siempre. (3)

O bien un fragmento de "Pasado":

[Muerte] Vete muy lejos de mi lado,  
a donde yo nunca te vea,  
que pobre, y ciego y solitario  
y herido, y triste, amo la tierra,  
donde encuentro, cada mañana,  
la certeza de ser materia. (4)

Según José Olivio Jiménez, "la imagen expresiva bajo la que se coloca el libro es así una imagen poderosa de la muerte". (5) Pero esta muerte no impulsa al pensamiento poético de Hierro a una aniquilación del entusiasmo o a un pesimismo de orden existencial, sino que, por el contrario, aumenta su deseo de vivir. Esta es otra de las claves para entender el mundo poético del autor: la idea del héroe principal de esta poesía, que sería la del hombre condenado a pasar, a morir.

Por su parte, Aurora de Albornoz consigna la nostalgia con que evoca el poeta un pasado, que le ha sido negado en el presente, y la angustia que experimenta al recordar personas y

lugares, de ese pasado:

En tí pasé mi primavera.  
¡Bien sabe Dios que no te odio,  
Pero era horrible aquel paisaje.

el cielo gris, en cuyas fuentes  
nos empapábamos de otoño.

Ahora recuerdo tus murallas.  
Me preguntas y te respondo.  
Pero te veo como un libro  
que encerrase la historia de otros  
que ya murieron, como un humo  
de madrugada... (6)

Veamos "Llegada al mar":

Cuando salí de tí; a mí mismo  
me prometí que volvería.  
Y he vuelto. Quiebro con mis piernas  
tu serena cristalería. (7)

Y Aurora de Albornoz llega a la conclusión de que el resultado de este libro es, para Hierro, reconocer que a mayor dolor, mayor conciencia:

No fue mejor aquello.  
Esto de ahora es doloroso;  
pero el dolor nos hace hombres  
y ya ninguno estamos solos. (8)

En conjunto, la principal constante que arroja este primer libro de Hierro, es la de un hombre que desde su propia muerte ve su pasado; y aflora la imagen de que tal vez el morir sea un despertar y la vida toda, un sueño; en el poema "Pasado":

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 veo. (9)

Esta visión espectral de sí mismo, surge especialmente cuando narra alguna parte de su vida que Hierro rechaza instintivamente en principio, por sentir que el tiempo actúa sobre la existencia de una forma cruel, arbitraria e irracional.

Por el contrario, en los instantes en donde lo temporal se manifiesta como una afirmación de la vida, lo que se exaltará será la sensación de que se está viviendo en plenitud, un tiempo propicio, amable, tierno y hermoso:

Nos han abandonado en medio del camino.  
Entre la luz íbamos ciegos.

Aunque el camino es áspero y son duros los tiempos,  
cantamos con el alma. Y no hay un hombre solo  
que comprenda la viva razón del canto nuestro.

Pero vivimos. Llevan nuestras almas la esencia  
de las muertes y vidas de vivos y muertos.  
Ya véis si es bien alegre saber a ciencia cierta  
que hemos nacido para esto. (10)

Para producir y transmitir esta sensación de vivir la vida como si se estuviera muerto, la voz del poeta se desdobla en la voz de la muerte. Este desdoblamiento es fundamental para comprender la técnica de la poesía menos objetiva de Hierro, cuya expresión más acabada se encuentra en algunos textos que ya hemos analizado del Libro de las alucinaciones, pero que como se puede ver, está ya presente desde su más temprana creación:

Hiero la noche y ya no sé si vivo.  
Fongo mi pie de sombra en el estribo.  
Golpea el viento al mar, como un ariete.

Y voy con un fantasma en mi costado:  
mi trébol de ilusión, encadenado  
desde mil novecientos treinta y siete.

(11)

El poeta pasó cuatro años encarcelado y no pasaron en vano, pues la experiencia de la privación de la libertad, imagen de la muerte en vida, es otro tema central de Tierra sin nosotros, que le da pie para hacer alusiones directas y literarias a obras y vidas y donde el encarcelamiento injustificado del hombre es su motivo estructural (La vida es sueño, por ejemplo), o algún escrito de Fray Luis de León, quien también fue marcado por la injusticia, perseguido y recluido en prisión.

De su experiencia personal de la cárcel, da su testimonio en el poema "Canción de cuna para dormir a un preso". Repasemos un fragmento:

La noche es bella, está desnuda,  
no tiene límites ni rejas.  
No es verdad que tú hayas sufrido,  
son cuentos tristes que te cuentan.  
Tú eres un niño que está triste,  
eres un niño que no sueña... (12)

En muchos otros paisajes se sugiere y palpita esta sensación de encierro, de limitación:

¡Ay si pudiéramos abrir los ojos  
y ver el agua  
desnuda y libre, virgen de historia  
agua que mueve nuestros molinos.  
cada mañana! (13)

La perspectiva de un encarcelado no puede ser sino la de un muerto en vida, sensación que era común a los españoles durante el período inmediato de posguerra.

A pesar de esta desoladora realidad, que la visión del poeta hace más dolorosa, una corriente de optimismo y entusiasmo, de fuerza y vida, penetra también algunos versos de este primer libro. Así, manifiesta su fe, un destino alegre,

donde la lucha y el arrojó sea lo que pida a la vida, a pesar de la muerte siempre presente:

Nada me importa que yo siembre  
y que otros cojan la cosecha.

Pero morirme sin rebelarme,  
someterme sin resistencia,  
ser por los siglos de los siglos  
sólo luz o sólo tinieblas,  
irme cegando de hermosura  
hasta dejar de ser materia,  
aunque mi premio sea un día  
mirar por dentro las estrellas... (14)

#### 4.2. Alegría.

Al siguiente año, Hierro publica Alegría (1947) y presenta su lucha contra las tentaciones de 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 por tanto, el cumplimiento de su destino.

Al final del poema "Tierra sin nosotros", Hierro escribía: "Voy inundándome de música" (15). Esta música es la de la vida, pero también la de la poesía; y es que, en el caso de la poesía de Hierro, la visión de la persona en general y la del propio poeta, luchan con el mundo y contra sí mismo; si la vida es un combate agónico, también la poesía es angustiada búsqueda de la palabra que se adecue a la emoción que el escritor necesita expresar; en correlación inexorable, tanto existencia como voluntad poética, se ven amenazadas por el dolor y por la muerte:

Ganar a costa del dolor  
la alta cumbre de la alegría. (16)

parece la única consolación que espera el ser humano. Pero empeñado en encontrar la armonía -que es distinta de la serenidad aunque sea por breves momentos, el poeta busca continuamente la música, la vida, que puede escapársele a cada instante.

Nos encontramos pues ante una actitud donde, a pesar de constatar la insuficiencia de la palabra, frente a una música ideal y que se desvanece siempre, hay una voluntad de canto que está por encima de lo contingente.

Con todo, en ocasiones y como resultado de una conciencia crítica y negativa ante lo insensible del mundo, llega a estados de desánimo que lastiman transitoriamente su impulso al canto y a la alegría y escribe: " Para qué queremos músicas/ si no hay nada que cantar" (17)

El poema "Fe de vida" que cierra el volumen, resume perfectamente el contenido de este su segundo libro. En este poema se consigna la absoluta certeza de un mundo, cuyo destino es la muerte, pero a la vez la afirmación igualmente cierta, de que estar vivo es lo que importa.

A partir de la fórmula "yo sé", por lo tanto existo, y estoy alegre, con pleno dominio sobre mí a pesar de todas las adversidades, que enuncia fácilmente Hierro, como fruto de su conciencia despierta y vigilante, leemos:

Sé que el invierno está aquí,  
detrás de esa puerta. Sé  
que si ahora saliese fuera  
lo hallaría todo muerto,  
luchando por renacer.  
Sé que si busco una rama  
no la encontraré.  
Sé que si busco una mano  
que me salve del olvido

no la encontraré.  
Sé que si busco al que fui  
no lo encontraré.

Pero estoy aquí. Me muevo,  
vivo. Me llamo José  
Hierro. Alegría (alegría  
que está caída a mis pies.)  
Nada en orden. Todo roto,  
a punto de ya no ser.

Pero toco la alegría,  
porque aunque todo esté muerto  
yo aún estoy vivo y lo sé. (18)

En este libro, la muerte combate a la vida, pero la primera no es necesariamente una terminación sino más bien una especie de sombra que da más valor y profundidad a lo cotidiano, proyectando una luz de realidad más intensa, sobre el entorno del sujeto, quien se siente muerto. En el poema "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... (19)

De nuevo el desdoblamiento en otro, o de sí mismo visto como otro. En el poema "El muerto", hay un otro, que mira cómo "la hierba que encima de mí balancea/ su fresca verdura"; (20) aquí el desdoblamiento se produce para llegar a la conclusión altamente positiva, de que "aquél que ha sentido una vez en sus manos temblar la alegría no podrá morir nunca". (21) O sea que, desde una muerte imaginada, a partir del yo como otro muerto, la visión de la alegría, aunque efímera, es captada como un momento de eternidad; y con esa fe en la supervivencia, por la alegría, afianza Hierro su yo, en todo el libro; la segunda parte, de hecho, la tituló "Variaciones sobre el instante eterno".

Leamos algunos ejemplos de esta constante:

Por qué te olvidas, y por qué te alejas  
del instante que hiera con su lanza.  
Por qué te cifes de desesperanza  
si eres muy joven, y las cosas viejas.

Por qué no apresas el dolor errante.  
Por qué no perpetúas el instante  
antes de que en tus manos se deshaga. (22)

Del poema "El momento eterno":

¡Tanto hermoso momento  
muerto por la costumbre!

¡Tanto instante terrible  
que luego en la memoria  
se hundei (23)

Del poema "Nordeste":

Es preciso evadirse  
del instante, fingirse  
muerto ante el árbol pensativo.

Y el instante se aleja;  
mas sabemos que deja  
su hondo latido en nuestras manos. (24)

De "Amanecer:

Imaginate tú, piensa sólo un instante,  
piensa sólo un instante que el alma comienza a caerse.  
(Las hojas, el canto del agua que sólo tú escuchas:  
maravilloso silencio que pone en las tuyas su mano  
<evidente.>)

Imaginate tú que hace siglos que has muerto.  
No te preguntas las cosas, si pasas, quién eres.  
Procura un instante pensar que tus brazos no pesan.  
son nada más que dos cañas, dos gotas de lluvia, dos  
<humos calientes.>

Y cuando creas que todo ante tí perfecciona su muerte,  
abre los ojos:

El prodigio era tuyo y te hacías así vencedor de la  
<muerte>.  
(25)

4.2.1. Alegría e identidad.

Pero en Hierro nada es monolítico. Todo es vibración, humanidad y vida. Por ello, otro aspecto importante de su obra, es la búsqueda de la identidad, ligado en 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 las aguas  
el cielo, ya roto, mi imagen, ya rota,  
y temo que tú, así, comprendas  
que es rotos como hay que mirarlos, 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.

(26)

Los críticos coinciden en que, pocas imágenes tan potentes en la prosa moderna como la que nos entrega aquí Hierro. Cielo, reflejo de sí mismo y del otro, rotos, fragmentados, como fórmula para revalorar la alegría y comprender el destino humano que se realiza en el dolor de la ruptura. La pregunta de 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 autointerroga: "¿Cortar, para olerlas las rosas? (27). 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." (28)

Según José Olivio Jiménez, esta sensación de ruptura respecto de la identidad del sujeto, se da no sólo en la alegría de existir, sino en el nivel del otro gran tema de su poesía, el del tiempo. (29)

El intento por construir o reconstruir su identidad, a través de la poesía, es un impulso siempre presente en la

obra de Hierro. Como hemos visto antes, con frecuencia aparece un personaje poético, interrogándose sobre la propia identidad, desde todos los ángulos posibles y, a su vez, poniendo en duda la existencia real del mundo que le rodea.

La mirada de Hierro está orientada hacia el misterio, como lo está también, la mirada de una larga lista de poetas en la tradición española; en particular, Antonio Machado. No es de extrañar que sea precisamente un poema de Alegria que lleve el título de "Soledad", donde Hierro escribe: "Busco detrás de lo evidente, / el zumo de los sueños... (30)

Constituye este libro una clara formulación de la búsqueda de lo misterioso detrás de lo evidente; esa palpitación del ser de las cosas, Hierro la explora desde la emoción personal. Es decir: cuando habla del alma y del sueño (conceptos que en muchos casos son sinónimos), el poeta no se deja llevar por el delirio surrealista que sumerge al yo del escritor en una despersonalización anónima, sino que Hierro se acerca al sueño desde la individualidad para interrogarse a sí mismo, y ve el sueño como un método de conocimiento, como una forma de encuentro con ese lado oculto de las cosas, y de sí mismo:

La tarde muestra una luz pálida  
que viene de un reino remoto.  
Muy silencioso y quieto, tiene  
lo lejano como lo próximo  
no sé qué calidad de sueño  
que acaso está sólo en mis ojos. (31)

O bien:

Vi las formas borrosas entre la niebla. Espectros.  
El espectro de un monte, el espectro de un árbol.  
Yo era mi propio espectro cediéndome al paisaje.

Un sueño más, recién soñado. (32)

La lucidez con que la poesía de Hierro se acerca al mundo de los sueños hace que, una vez experimentados éstos, ya sea metafóricamente o en la realidad, vuelva a la realidad como un modo de permanecer en el plano de la razón; y de alejarse de la muerte; "aprendiendo en mí mismo que un sueño no puede volver otra vez a soñarse"... (33) Porque en última instancia, para Hierro, el mundo de los sueños es también el mundo de la imposibilidad donde el sujeto, como hombre, deja de luchar y, por tanto, pierde su conciencia de estar vivo.

"Desaliento", (claramente relacionado con los poemas de alucinación) donde parece haber cedido el personaje poético a esa tentación del sueño, toma el desdoblado yo, que en lucha con su ángel quiere ver la muerte, como un mal sueño del cual quiere salir:

No es posible que yo  
sea esto. Redonda  
la luna, como siempre  
girando por su gloria.  
(Debe 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...) (34)

¿aquí aparece la gran contradicción a la que se enfrenta la poesía de Hierro: la oposición entre el sueño como conocimiento por un lado y por otro, como aniquilación del yo. Este descenso al lugar de las sombras, lo hace el poe-

ta, recordándose a sí mismo, constantemente, que la vida no es sueño, sino lucha. Pero sucede que de pronto le acosa la gran duda y se pregunta, si no será también esa vida, esa lucha, un sueño, una ilusión inútil y que todo tiene "lo lejano como lo próximo/ no sé qué calidad de sueño". (35) y lo que parece aún más desalentador, no es que el tiempo presente sea sueño, sino que también en el futuro "todo será del impalpable/ metal del sueño". (36)

Es posible, se dice Hierro, que la vida sea sueño. Es probable entonces, que el momento de la muerte sea también una entrada al mundo del sueño. Vida y muerte son las propiedades del ser vivo. Pero aunque sea soñado, el dolor es para él un ancla a su realidad; de aquí su apego al dolor y su rechazo de la serenidad, antesala de la muerte del sueño:

Pero si el alma se serena,  
entonces sí que acaba todo:  
nos quedamos sin el que fuimos  
que no podía vivir solo. (37)

Lo más importante es, que desde ese dolor, se eleva al conocimiento de sí, y desde él puede explorar los sueños, la muerte, el pasado y el futuro y afirmar su vocación al canto, cuando escribe:

pero ahora me rebelo. Doy suelta a mi hombre libre  
Sé que nada está muerto mientras viva mi canto.

(38)

#### 4.3. Con las piedras, con el viento.

En su tercer libro, tres años después del anterior, Con las piedras, con el viento (1950) un nuevo tema paroco

ser el origen de esta colección: el amor. Tanto el poeta, como sus críticos, están de acuerdo en clasificar este conjunto de textos como un solo poema, en el cual todas las composiciones se interrelacionan, iluminándose unas a otras y dando por resultado, un poema único de gran extensión.

En este libro, su obsesiva idea del amor recae sobre el personaje poético; el amor es percibido en la misma dimensión de irrealdad y de precariedad, como percibía el tiempo pasado o con la alegría del presente, en sus dos libros anteriores. Y de nuevo irrumpen la muerte en medio del sentimiento amoroso. Repite la impresión de que es desde la ruptura y el dolor, desde donde adquieren su verdadero valor, el amor y la vida.

Es aquí donde el personaje quiere "desendemoniarse" y se dice a sí mismo, que habla "por hablar, por dar/libertad a mi demonio". (39) Si este demonio es la obsesión de un amor no cumplido o cumplido y fatalmente perdido, Con las piedras, con el viento viene a ser un libro confesional. Quizá esa capa de olvido, que se quiere echar sobre el pasado, cuando lucha por surgir en el presente, signifique que una parte de la vida sea semejante a la muerte; y que al no ser así, en realidad, lo único que genera es un profundo dolor. Y es que no pensar, no implica olvidar, sino postergar a un mundo de obscuridad aquellos momentos de la vida que de algún modo, vienen a interrumpir o frustrar la voluntad de un destino diferente. Probablemente en esas tinieblas del recuerdo es donde se desarrolla el demonio, ese demonio que obsesiona y que la poesía con su canto conjura a que salga.

Pero el demonio al que Hierro quiere dar salida en los poemas de este libro, es mucho más complejo que el que toma cuerpo en el simple recuerdo de un amor desdichado, sepultado en el pasado. Una especie de duda parece asaltar al personaje poético que aquí habla, y es la del amor no correspondido, aunque el tiempo, y en ocasiones, el cuerpo, hayan sido compartidos:

Lo que existió para uno solo  
no dejó nunca de estar muerto.  
(Lo que este muerto nos angustia  
sólo nosotros lo sabemos). (40)

En esta estrofa se evidencia un drama más profundo que el de la mera soledad; es el de la inseguridad en la sinceridad del amor. La magnitud de este drama del amor, que pesa sobre el poeta y lo desanima, corre a través de todo este libro.

#### 4.4. Quinta del 42.

La maduración poética de Hierro se da en toda su plenitud otros tres años después, en su siguiente obra Quinta del 42 (1953) que, como ya hemos visto, es un complejo conjunto de poemas donde de nuevo predomina el tópico de la temporalidad. Una vez más se recogen temas tratados en sus libros anteriores: el recuerdo, la muerte, el amor, el sueño. Pero ahora lo conceptual y reflexivo, parecen absorber en mayor medida a la voz poética, dando paso a una faceta más elaborada del oficio del 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. (41)

Esta confesión de haber perdido cierta capacidad de canto, debido a que el oficio poético parecería haber sofocado al anhelo de sueños del poeta, no debemos tomarla literalmente; parece, más bien, que una mayor lucidez se ha instalado en una parte de su verso. Y es desde esa racionalidad, desde donde:

José Hierro, un hombre  
como hay muchos, tendido  
esta tarde en mi cama,  
volví a soñar. (42)

Aunque aquí nos encontramos con una recuperación parcial de su propia imagen, la perderá de nuevo, debido a la complejidad propia de un sujeto poético en continuo conflicto consigo mismo, en el Libro de las alucinaciones.

En la Quinta del 42 el poeta sueña con la conciencia absoluta de su presencia en el mundo, formando parte de una comunidad cuyos problemas comparte, y que van a aparecer con tono de denuncia en este nuevo libro. Se da, lo que Pedro J. de la Peña describió como "una poesía del compromiso solidario con la colectividad que se realiza en el signo de lo autobiográfico". (43) Si rastreamos esa biografía poética, podríamos decir que la búsqueda de su imagen a través de su poesía, alcanza su formulación más adecuada en la quinta del 42. En sus libros anteriores Hierro parecía más ocupado en

reconstruir su identidad y su pasado; su presente era el punto que polarizaba la búsqueda de un "yo" que, de algún modo, buscaba su imagen más auténtica a través del dolor, de la desintegración y de una reconstrucción a través del poema. Aquí nos encontramos con un yo que mira más hacia afuera, comprometido en varias direcciones: con su arte, consigo mismo como individuo y con la sociedad en crisis que le rodea.

Su poesía - dice de la Peña - es un retrato borroso del 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". 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 posguerra. (44)

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 al acuerdo previo de que toda manifestación artística es social, (aunque se trate de un arte autorreferencial) y que sólo la confrontación con la realidad nos entrega el significado último de una obra.

La realidad poética de Quinta del 42 es otra, y no se limita a una simple versificación de ríos políticos. El tiempo es de nuevo el tema fundamental, ya sea vivido desde la individualidad o visto desde una perspectiva social más amplia. En el poema "Reportaje"; el personaje es alguien para quien "ya se ha parado" su tiempo:

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). (45)

Así, como fuera del tiempo, el poeta se ve encerrado, aislado, frente al tiempo pero sin tiempo. Y esta angustia lo empuja de nuevo a los sueños y a la obsesión de la muerte presente. Esta se contempla desde diversas perspectivas; en una de ellas, la muerte es vista como una forma de perfección, hacia la cual tienden todos los esfuerzos cotidianos:

Perfección de la vida que nos talla y dispone  
para la perfección de la muerte remota. (46)

Es una mera manera de contemplar la muerte: así como sus libros anteriores muestran una clara oposición entre vida y muerte, en este libro los dos términos se entrelazan, para darnos una visión más ambigua de sus contornos. Las contradicciones y las tensiones se debilitan, y los dos grandes polos, que parecían prolongarse al infinito en una imposible fusión, de pronto se confunden, y se sitúan en un plano de intersección, como dos líneas paralelas, que proyectadas hacia el horizonte dieran la impresión de juntarse. Esta unidad aparente, significa la trascendencia, y la ilusión de que de esa unidad se produzca, la alucinación, en su representación más poética, será la respuesta final, a la búsqueda por la identidad. Aquí Hierro llega a la aceptación de una identi-

dad. Aquí Hierro llega a la aceptación de una identidad que se reconoce en continuo conflicto y cuya unidad es posible, solo en la multiplicidad de ese ser de toda la persona. Así, los términos opuestos que daban fundamento a la dinámica de: vida contra dolor, alegría contra vida, muerte contra pasión, que parecían sucederse unos a otros, ahora emergen conviviendo como confundidos, pero sin anularse totalmente; tenemos entonces que, dentro de toda alegría, reinará cierto dolor; y dentro de toda vida, habrá una porción de muerte.

Por ello acabarán muerte y vida por no ser sentidos como realidades excluyentes entre sí... como si la muerte y la vida no se opusieran, sino que se interpenetraran. (47)

Esto se logra mediante un intercambio de los temas que, en los libros anteriores pertenecían exclusivamente a la vida o a un plano de valores de la muerte:

Sé que la muerte no es un descanso,  
sino una aventura,  
llamarada que nos deslumbra.  
Para la muerte hay que ser joven,  
labios jóvenes la apuran.  
Quiere pasión, como el amor,  
como el dolor y la hermosura. (48)

Todas las obsesiones del poeta se ven de repente coparticipando de la muerte. Además, al introducir Hierro en Quinta del 42 una nueva valoración de la muerte, vuelve relativos todos los supuestos que habíamos analizado en sus libros anteriores. Así continúa:

la muerte no remataba  
nada: desataba el viento  
y qué mejor camaradas  
que el viento y el fuego. (49)

La solución a esta aparente contradicción, en que incurre ahora la poesía de Hierro, será resuelta a través de la

alucinación. O sea: la intolerable certeza de que, tan válida es la vida como la muerte, será formulada por un sujeto que se piensa como otro, alucinado. Pero el "yo" del poeta no puede identificarse todavía con ese otro "yo", alucinado. De esta manera, en la sección de Quinta del 42 que lleva por título <Alucinaciones>, instalado el poeta en una "negre música" anunciada ya en el poema anterior "La muerte tarde", Hierro escribe:

Vino el ángel de las sombras.

Toda la noche me estuvo  
llenando de muerte.

Alucinando, queriendo  
vencerle, vencíendome. (50)

Es quizá esta solución -la vivencia imaginada a través de la alucinación- una tentación de abandonar un yo en lucha consigo mismo. Por una especie de estado de inocencia, asombro y silencio. En la poesía de Hierro, la opción final es siempre: lucha sinónimo de vida; pero ante la interpretación de los valores de la vida y la muerte, es natural que se plantee la duda acerca de la importancia real que puede tener la existencia.

En este libro tiene lugar también, la revaloración de otro tema que ya nos es familiar y que ahora adquiere un matiz diferente. Dice el poeta:

Sofar es como morir:  
el alma deja la carne,  
rompe las rejas, escapa,  
vuola por otros parajes. (51)

Aquí nos encontramos frente a una variante del concepto sueño, de la ensueñación en general o de los sueños como ilu-

siones. Soflar se compara abiertamente con el morir; es una valoración que pertenece al nuevo planteamiento que de la realidad hace el poeta con la Quinta del 42. O sea, que lo que en su obra anterior formaba parte de la vida, ahora ha entrado también a formar parte de la muerte. Al acercarse a la gestación del Libro de las alucinaciones, se va perfilando la pérdida de los límites diferenciadores entre los grandes temas de su poesía.

Por eso en los versos de "Una noche cualquiera", ese "hombre como hay muchos", que se declara a sí mismo José Hierro para diferenciarse del semidiós en que se puede convertir el poeta, para él mismo, ese hombre cualquiera sueña más allá del sueño, vive sus sueños más allá del ámbito de éstos.

Son precisamente estos 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 el poema "Segovia", de índole alucinatoria, se confunden la realidad interna, la del sueño y la externa visible, y se pregunta el poeta, sobre un objeto tan real como lo son unas torres:

¿Sofaba? ¿No había unas torres pajizas,  
cigüeñas nevando lo alto?  
(Cigüeñas de viento y de cuento, o del  
sueño

antaño soñando.)

Qué dicen las cosas  
Torres de pan matinal que cocieron los  
siglos

cuando tocan la playa después del naufragio.

Torres que fu madurando el ocaso.

Sallian del sueño...o entraba él al sueño.  
O acaso no había soñado. (52)

Este proceso de difuminación de los límites entre pensamiento y objeto pensado, percepción real y percepción alucinada, vida y muerte, realidad y sueño, insistimos, es en Quinta del 42 donde comienza a darse con mayor fuerza. Por lo tanto este libro es un antecedente de la alucinación que, como tratamos de explicar en el capítulo anterior, se da cuando el sujeto poético ya no puede discernir que ese conflicto, entre lo pensado y lo realmente existente, ocurre; y toma por realidad lo que sólo existe en la imaginación, aunque deja constancia expresa de que subsiste la duda entre lo realmente vivido y lo imaginado o sentido.

#### 4.5. Estatuas Yacentes.

También en su extenso poema-libro Estatuas yacentes, la muerte ocupa un primer plano. Con sobriedad descriptiva, se formula una triple pregunta sobre la muerte, el alma y la identidad, primero dentro del aquí y ahora, en segundo lugar, el más allá de la muerte. La respuesta reitera ideas ya expresadas anteriormente, pero ahora dando a la muerte un valor de salvación, porque después de muertos "volveréis a soñar la vida./ Pero la luz será más pura". (53)

#### 4.6. Cuanto sé de mí.

En el libro Cuanto sé de mí, vuelven a aparecer los te-

mas ya familiares al lector de Hierro, lo que determina que sus críticos hablen de una "retórica poemática" en su poesía. Se podría pensar también que se trata de una fidelidad a su concepción poética existencial, que si bien Hierro no cambia, sí matiza, al ahondar en sus temas-obsesiones, contemplándolos desde todos los puntos de vista posibles. En Cuanto sé de mí, reflexiona sobre la poesía más que en ningún otro libro anterior; y esto, a pesar de que es característico de Hierro anteponer a sus libros una especie de razón poetizada de lo que el lector va a encontrar. En el poema "Nombrar perecedero", el lenguaje es sentido como cosas u objetos que van a morir y a esfumarse en el tiempo, lo que sería una forma sobria de reconocer los límites y posibilidades de la creación poética":

No tengo miedo de nombraros  
ya con vuestros nombres,  
cosas vivas, transitorias.

-nota a nota, nombre a nombre,  
fecha a fecha-, vais muriendo  
al son del tiempo que corre.

Mias sois, cosas fugaces,  
bajo marchitables nombres.  
Actos, instantes que el viento  
curva, azota, araña, rompe;  
suma ardiente de relámpagos,  
rueda de locos colores.  
Otoños de pensamientos  
sucesivos, líman, roen  
vuestra realidad, la esfuman  
como el sueño en el insomne.

Pero sois yo, soy vosotras,  
astro viejo en vuestro orbe  
perecedero, almas, alma.  
Orquesta de ruiseñores,  
soñais al alba el recuerdo  
de vuestro canto de anoche.

Nombraros, no es poseeros

para siempre, cosas, nombres. (54)

Con idéntica humildad, en "Remordimiento", el autor tiene dudas hasta de la significación de su poesía y se dice:

Son líneas sin sentido  
éstas que yo trazo,  
yo mismo no comprendo  
qué es lo que dejo en ellas.  
Acaso sea música  
de mi alma, arrancada  
de modo misterioso  
por tu mano de muerto. (55)

Es sorprendente que un poeta tan lúcido como José Hierro se plantee una duda sobre el significado de su poesía, lo que equivale a dudar sobre la validez de su propia vida. Consideramos que esto se debe a que, en gran parte de su obra, hay claves que no se explicitan, un referente final que no queda claro; esto es, una deliberada voluntad de oscuridad referencial, respecto del verdadero sujeto del poema, que vendría a ser una contradicción con su poesía de la sencillez y la claridad. Pero esta "crónica oscura", como el mismo poeta la designa, está casi siempre ligada a temas muy íntimos que se disfrazan y se enmascaran. En "El poema sin música" se habla de esa parte menos clara de su poesía y confiesa qué:

Escribí  
aludiendo, para que nadie  
desentrañe el secreto... (56)

Pero a la vez, tenemos que reconocer que Hierro es un poeta excepcionalmente fiel a lo humano esencial. Aun cuando haya una intención de oscurecer su poesía, tal voluntad se sitúa invariablemente en un nivel emocional, no exclusivamente literario, ni estético, ni puramente lúdico-intelectual.

Parece claro que la filosofía temida de existencialismo,

impregna todo el quehacer poético de José Hierro. Incluso las reflexiones que hace sobre la poesía son de un orden más bien metafísico, circunscritas a lo humano en general o a sus emociones individuales.

Ya hemos visto que el mundo poético de Hierro está lleno de contradicciones, algunas más aparentes que reales que parecen distintos estadios de la evolución de la personalidad poética del autor y también expresiones de la complejidad básica que conforma su identidad. Así, como haciendo un balance de lo que ha hecho en la vida y en la 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. (57)

Esta es una mirada retrospectiva de gran parte de los presupuestos existenciales y poéticos de Hierro. Lo que hasta ahora había sido afirmado con toda certeza, lo presenta ahora como una interrogante.

La concepción que Hierro nos da de su poesía en este libro, se irá volviendo hacia unos valores cada vez más esenciales, cada vez más cercanos al ser de su poesía. Así, en las reflexiones últimas sobre su poesía, Hierro nos devela el origen verdadero de su obra, que es el ritmo, un ritmo que "tiene patria" en su corazón:

Vino del cantar. Cantar  
que es un nombrar escondido  
de cosas que tienen patria  
en mi corazón. Un rítmico  
nombrar secretos de muerte

que a mí me mantienen vivo. (58)

Ahí parecen residir las raíces de su canto, en la muerte; una muerte que sirve para testimoniar que está vivo y que lo que desea es lucha y no serenidad. Aquella serenidad que tanto parecía despreciar el poeta joven, atormentado por su pasado y por su dolor, es ahora la que da forma a estos poemas de reflexión sobre su poesía y sobre sí mismo. Y nos queda entonces, la imagen de un hombre solitario, que busca el origen de su canto en la muerte y la esencia del ser humano en los otros:

Un solitario buscando en los hombres al hombre,  
al hombre en sí mismo, una página  
en negro... (59)

Al final de Cuanto sé de mí se encuentra una visión desolada del ser frente a la muerte. Ya no hay ira ni reproche; lo que da energía al canto le viene ya al poeta de las revelaciones de la muerte. Todo parece derrumbarse con lentitud, como si se le fueran borrando las cosas, los lugares, la poesía, y hasta él mismo va esfumándose. El canto

No era música celeste  
de las esferas. Era cosa  
de nuestro mundo. Era la muerte  
en movimiento... (60)

Y la vida es como un dialogar con los muertos, que ha ido desenterrando al conjuro de la palabra:

He ido desenterrando  
todos mis muertos: sombras  
compañeros, latidos  
sin música, corona  
de manos y de lágrimas  
lloviendo en la memoria.

He ido desenterrando  
mis muertos y mis horas...  
(y sus horas). mis muertos

y sus glorias... (mis glorias)  
Dolian en lo hondo  
de mi tierra: sus sombras  
velaban a la vida  
la cara luminosa.

¿Qué serán ahora: rosas  
pisoteadas, zumbido  
de alas de llama, motas  
de polvo gris, simiente  
sobre la piedra? (61)

Al final, aquella que años antes fuera la "tierra sin  
nosotros, no es hoy, sino:

Tierra muda, dispuesta  
para cavar mi fosa. (62)

El tiempo parece un gran vacío; no es de sorprender que  
como hemos visto, en el Libro de las alucinaciones, que José  
Hierro opte por construir un personaje poético que alucina,  
única forma viable de objetivar y llenar ese vacío que le ro-  
dea, y con el que intenta la explicación definitiva de su vi-  
da y de su obra.

## CITAS BIBLIOGRAFICAS

### CAPITULO IV

- (1) PAVESE, César. El oficio de vivir. El oficio del poeta. Trad. Esther Benitez. Alfaguara. 1979 p. 42
- (2) JIMENEZ, José Olivio. Cinco poetas del tiempo. Madrid. Insula. 1972. p. 173
- (3) "Distancia". TsN. C.S. p. 29
- (4) "Pasado" TsN. C.S. p. 57
- (5) JIMENEZ, José Olivio. Cinco poetas del tiempo. Madrid. Insula. 1972. p. 173
- (6) "A un lugar donde viví mucho tiempo" TsN. C.S. p. 58
- (7) "Llegada al mar" LAluc. C.S. p. 67
- (8) "Generación" TsN. C.S. p. 41
- (9) "Pasado" TsN. C.S. p. 53
- (10) "Destino alegre" TsN. C.S. p. 44
- (11) "Trébol" TsN. C.S. p. 34
- (12) "Canción de cuna para dormir a un preso" TsN. C.S. p. 46
- (13) "Agua" TsN. C.S. p. 46
- (14) "Noche final" TsN. C.S. p. 84
- (15) "Serenidad" TsN. C.S. p. 61
- (16) "Alegria" Csm. C.S. p. 129
- (17) "Fe de vida" Csm. C.S. p. 152
- (18) Ibidem.
- (19) "Alucinación" TsN. C.S. p. 93
- (20) "El muerto". A. C.S. p. 96
- (21) Ibidem.

- (22) Poema de introducción. A. C.S. p. 109
- (23) "El momento eterno". A. C.S. p. 110
- (24) "Nordeste". A. C.S. p. 113
- (25) "Amanecer". A. C.S. p. 118
- (26) "El recién llegado". A. C.S. p. 104
- (27) "Razones". A. C.S. p. 125
- (28) "Luz de tarde". A. C.S. p. 113
- (29) JIMENEZ, José Olivio. Cinco poetas del tiempo. Madrid. Insula. 1972. p. 200
- (30) "Soledad". A. C.S. p. 137
- (31) Ibidem.
- (32) "Madrugada con niebla". A. C.S. p. 139.
- (33) "Luz de tarde". A. C.S. p. 113
- (34) "Desaliento". A. C.S. pp. 130-131
- (35) "Soledad". A. C.S. p. 136
- (36) "Apocalipsis y esperanza". A. C.S. p. 149
- (37) "Soledad". A. C.S. p. 138
- (38) Ibidem.
- (39) "Vehemencia" CpCv. C.S. p. 175
- (40) "Lo que deshojamos juntos" CpCv. C.S. p. 191
- (41) "Unos versos perdidos" Q.42. C.S. p. 307
- (42) "Una tarde cualquiera" Q.42. C.S. p. 236
- (43) DE LA PEÑA J. Pedro. Individualidad y colectividad. El caso de José Hierro. Valencia. Univ. Valencia. 1970. p.7
- (44) Ibidem
- (45) Ibidem.
- (46) "Para un esteta" Q.42. C.S. p. 229
- (47) JIMENEZ, Jose Olivio. Cinco poetas del tiempo. Madrid. Insula. 1972. pp. 245-246

- (48) "La muerte tarde" Q.42. C.S. p. 246
- (49) "Ejemplo" Q.42. C.S. p. 298
- (50) "Vino el Angel de las sombras" LAluc. C.S. p. 275
- (51) "Homenaje a Palestrina" Q.42. C.S. p. 218
- (52) "Segovia" Q.42. C.S. p. 259
- (53) "Estatuas yacentes" EY. C.S. p. 329
- (54) "Nombrar perecedero" Csm. C.S. pp. 335-336
- (55) "Remordimiento" Csm. C.S. p. 336
- (56) "El poema sin música" Csm. C.S. p. 355
- (57) "Episodio de primavera" Csm. C.S. p. 352
- (58) Idem. p. 353
- (59) "Sinfonietta para un hombre llamado Beethoven"  
<Allegro final> Csm. C.S. p. 368
- (60) "Experiencia de sombra y música" Csm.C.S. p. 388
- (61) Idem. p. 388
- (62) Idem. p. 389

## CAPITULO V

### JOSE HIERRO, POETA TESTIMONIAL

#### 5.1. Panorama general de la poesía española de 1936 a 1945.

Al estallar, en julio de 1936, la guerra civil, España ofrecía al mundo un panorama poético de gran riqueza: Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, habían alcanzado su madurez y publicado algunas obras que hoy son clásicas de la literatura española.

Ya en 1934, Miguel Hernández afirmaba que en España se escribía la más hermosa poesía española europea. Dámaso Alonso ha escrito que la poesía del primer medio siglo, constituye un nuevo siglo de oro de la poesía española. En efecto, no es frecuente que convivan dos generaciones de maestros, como la del 98 y 27. Después de la guerra civil no sólo desaparecieron tres de los más grandes: Unamuno, Antonio Machado y García Lorca sino que, en su gran mayoría, los poetas de la Generación del 27 "escogieron", al término de la guerra la vía del exilio, precedidos por Juan Ramón Jiménez.

La densidad de la emigración poética que siguió a la guerra de 36 junto con la dolorosa huella de muerte, obliga a los poetas a ser pesimistas en cuanto al futuro inmediato de su poesía en América, máxime que moría en Alicante, poco después, Miguel Hernández. Quedaban sin embargo en España algu-

nos maestros del 27: Vicente Aleixandre, que pronto se convertiría en el maestro y guía de las nuevas generaciones; Dámaso Alonso y Gerardo Diego; y junto a ellos, algunos de los poetas del 36 que, afiliados primero a Caballo verde para la poesía (la revista que había dirigido Pablo Neruda antes de la guerra) decidieron apartarse del movimiento de poesía impura que aquella venía a representar como reacción contra el llamado "purismo juanramoniano". A ellos se unieron Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y Germán Bleiberg (aunque éste último, en la cárcel, no estaba en condiciones de publicar).

Sólo tres poetas, de historia y significación muy distintas, abrieron fuego aisladamente: Gerardo Diego, que publica en 1940 Angeles de Compostela, seguido en 1941 por Alondra de verdad, dos de sus mejores obras; Adriano del Valle, que en 1939 edita, recién terminada la guerra, un libro de romances: Lira sacra, al que siguen en 1940 Los gozos del río y en 1941 Arpa fiel; y Dionisio Ridruejo, muy poco conocido hasta entonces como poeta - su primer libro, Floral, aparecido en 1935, pasó casi inadvertido -, que publica en 1939 su Primer libro de amor, seguido en 1940 de Poesía en armas.

Así estaba el panorama cuando en la primavera de 1943, simultáneo a la aparición del primer volumen de la colección "Adonais" -Los poemas del toro- de Rafael Morales, un joven poeta casi desconocido, -José García Nieto-, que solo había publicado hasta entonces un librito, Visperas hacia ti, fun-

dó, con otros tres jóvenes Pedro de Lorenzo, Jesús Juan Garcés y Jesús Revuelta - la revista Garcilaso, y con ella el movimiento poético llamado Juventud Creadora, palabras que formaron el subtítulo de la revista, y que provocaron algunas polémicas en la prensa de Madrid. El lema de "Juventud creadora" era, sin embargo, anterior a la fundación de la revista y había aparecido por primera vez al frente de una página de poesía del semanario oficial El español, que dirigía Juan Aparicio. Esa página, que se publicó en el número correspondiente al 17 de abril de 1943, llevaba un título muy propio de la época: "Una poética, una política, un Estado", y reunía composiciones de quince poetas, todos ellos jóvenes y desconocidos, de muy diversas tendencias. Estas son las líneas más importantes para documentar aquel momento histórico de la poesía española de posguerra:

Las poesías que componen la plana de hoy, corresponden a jóvenes comprendidos entre los quince y veinte años de edad. Inéditas, como la mayoría de las firmas que las suscriben, de ellas ha de surgir un día no muy remoto, la nueva generación creadora que sea exponente fiel y voz unisona de cuanto hay de valor humano y representativo de nuestra época. Baste decir que la nueva poesía aparece rompiendo todo nexo con las promociones precedentes y que su ademán, polémico, tiende no tanto a la querrela estéril contra viejos modos, como a la creación de la conciencia sensible colectiva que salve nuestro espíritu de esta crisis mundial. Es poesía viva, substantiva, rigurosa, férvida: no cabe en ella lo escuetamente puro, lo sólo ingenioso, desvitalizado, ni estético por sí. (1)

Al mes siguiente de aparecer aquella página poética de El español (mayo de 1943) se publicaba el primer número de la revista Garcilaso, cuyo manifiesto inicial no contenía en re-

alidad un programa poético propiamente hablando. Y su alcance se limitaba a justificar su título, como un homenaje al poeta de las Eglogas, proclamando la consigna de vivir bajo la influencia de su vida, su palabra y su ejemplo.

Lo poético y lo militar se unen en ese manifiesto garcilasiano, e incluyen una declaración de ruptura con el manifiesto de Neruda Sobre una poesía sin pureza, que abrió el primer número de la revista Caballo verde para la poesía. Si consideramos que ese antipurismo de Caballo verde... era compartido por casi toda la generación del 27 -lo que causó el disgusto de Juan Ramón Jiménez quien se sintió atacado en el manifiesto de Neruda-, tenemos que pensar que la elección de Garcilaso como patrón de la "Juventud Creadora", llevaba implícita una cierta voluntad de unirse al "renacimiento militar". Frente al barroquismo de Góngora exaltado por aquella generación en su primera fase, la "Juventud Creadora" buscaba la forma clásica, la serenidad de Garcilaso. El propio García Nieto en una de sus declaraciones a la revista La estafeta literaria (en el número XII, Madrid) explica la genesis del grupo fundador de Garcilaso, y su adhesión al poeta de las églogas:

...Fueron rechazadas muchas cosas de plano, al tiempo que volvíamos gozosamente a la línea clásica, tradicional de nuestra poesía; valoración de la estrofa y de la rima, sujeción a la medida, forma, claridad, comunicación...El nombre de Garcilaso se prodigaba para apoyar cada conclusión. (2)

Es cierto que en la revista colaboraron jóvenes poetas de las más distintas tendencias, y junto a los neogarcilasios-

tas, no pocos neorrománticos. Un editorial del número 2, junio de 1943- ponía la retórica del momento al servicio de un necesario reclutamiento de todas las voces poéticas auténticas:

"...nuestras puertas están francas. Somos contrarios a toda barrera, a todo grupo cerrado, a toda torre de marfil... Os podemos llamar abiertamente porque tenéis el paso libre y esperamos gozosos vuestra obra. (3)

Pero es evidente que el propósito dominante del grupo fundador fue el de romper todo nexo con la poesía impura y libérrima del 27, como el vanguardismo y el surrealismo que esa generación había experimentado en el principio de los años treinta, para volver a las formas clásicas de la poesía. Esta actitud no era, sin embargo, enteramente original, como señala Vicente Gaos en su artículo "De Luis Rosales a García Nieto":

En esa vuelta a la estrofa y a la rima, los poetas de la "Juventud Creadora" fueron precedidos por un grupo de poetas que, poco antes de iniciada la guerra civil, habían iniciado ya ese regreso a una disciplina formal, inspirándose en los grandes poetas clásicos del Siglo de Oro. El más destacado de estos poetas fue Luis Rosales, que en 1935 publicó su primer libro, Abril, donde la huella de Garcilaso es evidente. La resonancia de Abril no fue entonces muy intensa, aunque en un libro como los Sonetos amorosos de Germán Bleiberg, (Col. "Héroe" Madrid, 1936) poeta de la misma generación que Rosales, hay una evidente influencia suya. (4)

Por otro lado, ese intento de revaloración de las formas clásicas, especialmente el soneto, fue compartido no solamente por poetas de la generación de Rosales, como el mismo Mi-

guel Hernández, quien en su libro El rayo que no cesa, casi enteramente en sonetos, aparece en enero de 1936, sino también por algunos poetas del 27, como Rafael Alberti, Gerardo Diego y Federico García Lorca, quien en esos primeros meses de 1936 escribe sus Sonetos del amor oscuro.

La revista Cruz y raya, dirigida por José Bergamín -muy unido a los poetas del 27- apoyaba decididamente ese esfuerzo de revaloración del soneto clásico, publicando breves antologías de sonetos de los poetas del Siglo de Oro. Luis Cernuda presentó las de Arguijo, Medrano y Rioja, y Neruda las de Quevedo y Villamediana. El soneto estaba otra vez de moda y García Lorca aconsejaba a los jóvenes poetas de entonces el testimonio es de Gabriel Celaya, quien era uno de esos jóvenes- que se sometiesen a la disciplina del soneto.

Esta línea de revaloración de la forma, y especialmente del soneto, ya iniciada por Rosales y Bleiberg antes de la guerra civil, va a ser continuada, apenas terminada ésta, por Dionisio Ridruejo, quien en el mismo año de 1939, publica su Primer libro de amor, libro de sonetos que a juicio de José Luis Cano, constituye el eslabón que enlaza el intento formalista y neoclasicista de Rosales y Bleiberg con el neogarcilasismo de García Nieto y los poetas de la llamada "Juventud Creadora". (5) Dos años después, en 1941, publica Gerardo Diego otro libro de sonetos Alondra de verdad, compuesto en los años anteriores a la guerra civil.

Se respiraba en la atmósfera literaria, una verdadera "epidemia sonetil", de la que pocos jóvenes de entonces se libraron. En 1942 José Luis Cano publicaba sus Sonetos de la

bahía, y al año siguiente, la Colección Adonais, fundada por Juan Guerrero Ruis y por el propio Cano; este último iniciaba su largo camino también con un libro de sonetos: Poemas del toro de Rafael Morales.

La crítica ha señalado el hecho de que, contra lo que cabría esperar, los jóvenes que surgen en los primeros años cuarenta, no reflejan en su poesía, -al menos de un modo directo-, la reciente experiencia de la guerra civil y sus dramáticas consecuencias, lo que sin duda tuvo que afectarles hondamente. Vicente Gaos escribe, acusando a esa poesía de los primeros años cuarenta de "anacrónica poesía de evasión":

Es casi increíble que ante el drama inmenso y próximo de la guerra civil pudiese surgir una poesía tan desvinculada de la realidad, tan sostenida en el aire como la que predominó en España entre 1939 y 1943. (6)

Parece cierto que hubo algo de escapismo, como una necesidad probablemente inconsciente de olvidar el drama que los poetas jóvenes acababan de vivir. Pero no debe olvidarse que en esos años de posguerra, era extraordinariamente difícil reflejar poéticamente ese drama sin tonos triunfalistas o de exaltación patriótica, que los jóvenes más talentosos no parecían dispuestos a adoptar ya que, algunos al menos, sentían más simpatía por los vencidos, que por los vencedores; o bien les dolía, como a Unamuno, la España fratricida de la que no se sentían solidarios.

El período, acentuadamente formalista y neogarcilasista de 1939 a 1943 y los primeros volúmenes de la Colección Ado-

nais, fundada ese año, vinieron a servir de cauce a nuevas voces poéticas, en las que, más que un regreso a los clásicos, se observaba un acento neorromántico, un aumento en el tono poético, y una influencia, la de Vicente Aleixandre, visible sobre todo a partir de la publicación, en 1944, de Sombra del paraíso.

Las dos tendencias, garcilasismo y neorromanticismo, coexisten durante algún tiempo, pero no tarda en producirse la crisis del garcilasismo. A ello contribuyó también la aparición de un libro, que cayó como una bomba, en el ámbito sereno de la poesía de esos años: Los hijos de la ira de Dámaso Alonso, libro revolucionario en un momento de formalismo poético. Y el mismo año de la publicación de Hijos de la ira, en 1944, surge en León, un grupo poético de tendencia antiformalista y antigarcilasista, que tiene por órgano la revista Espadafia, dirigida por Victoriano Crémer y Eugenio de Nora. La rehumanización de la poesía que representaba Espadafia, fue designada con el nombre de "tremendismo"; lo que en realidad reclamaban los espadafistas era una poesía más cálida, más humana y, sobre todo, más libre como reacción contra el bello pero frío formalismo de los garcilasistas. En el número dos de la revista, escribe Victoriano Crémer:

Va a ser necesario gritar nuestro verso actual contra las cuatro paredes, contra los once barrotes sonetiles con que jóvenes tan viejos como el mundo pretenden cercarle, estrangularle. Pero nuestro verso es desnudo, luminoso, sin consignas. Y sin necesidad de colocarse bajo la advocación de ningún santón literario; aunque se llame Góngora o Garcilaso. (7)

Queda clara así, la voluntad anticlasicista y antiformal-

lista del nuevo grupo, que defendía una rehumanización y una liberación de la nueva lírica. A juicio de José Luis Cano, el excesivo celo de los tremendistas les llevó a una poesía de angustia que cayó -a veces- en una nueva "desesperación de Espronceda"; pronto sonaría falsa y acabaría desacreditando al llamado "tremendismo".(8) El garcilasismo y el tremendismo no fueron, sin embargo, movimientos estériles. En los poetas más dotados de uno y otro grupo -José García Nieto entre los garcilasistas y Victoriano Crémer entre los tremendistas-, el acento personal logró eludir los extremos de ambas escuelas y alcanzar una calidad que ha quedado reflejada en algunos libros de evidente valor, publicados en la década de los cuarenta. Por otra parte, quizá el grupo más valioso de los poetas que aparecen en esta década, lo forman aquellos que no se incorporaron ni al garcilasismo ni al tremendismo, o que se apartaron muy pronto de esas tendencias sintiéndose, más bien, continuadores de la generación del 27 y nietos o biznietos de la del 98. En este despegue del garcilasismo se sitúan algunos jóvenes poetas que se dan a conocer en esa década de los 40 y que en la década siguiente alcanzan la cima de su prestigio; entre ellos se cuentan a Blas de Otero, José Hierro, Carlos Bousoffo, Vicente Gaos, Ramón de Garcilaso, Leopoldo de Luis, Eugenio de Nora, Rafael Morales, Rafael Montesinos y Ricardo Molina. Todos forman parte de lo que se llamó "generación de posguerra", y algunos empiezan a explorar la temática de la angustia existencialista, del drama del hombre y de España, que iba a culminar en la década de los

cincuenta -en la que particularmente Hierro se verá involucrado-, con en el llamado movimiento de la poesía social.

5.2. Literatura comprometida: el término y los problemas que origina.

El término "literatura comprometida" (en francés "engagement"; en inglés "commitment"; en alemán "bezogensein"), ofrece dificultades debido a que pocos autores que manejan el concepto u otros análogos (poesía civil, cívica, etc) se han preocupado por definirlo. De cualquier modo la expresión "literatura comprometida" resulta más manejable que la de "literatura social" ya que el hombre es un ser eminentemente social y sus productos espirituales están condicionados, en general, por la lengua de que se sirve, fenómeno social por excelencia. Así se comprende el malestar que experimentan los poetas y críticos más sagaces ante el término "social", para designar una faceta del fenómeno literario, y del que el poeta Eugenio de Nora dijera:

Se discute mucho ahora sobre la "poesía social". Es ridículo. Toda poesía es social. La produce, o mejor dicho la escribe un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y se alimenta en todo un pueblo), y va destinado a otros hombres (si el poeta es grande, a todo su pueblo y aun a toda la humanidad). La poesía es algo tan inevitablemente social como el trabajo o la ley. (9)

Angel Crespo, en una carta fechada en Madrid el 4 de septiembre de 1961. dice:

Por mi parte, siempre he escrito crítica y me he visto en el caso de referirme a estos problemas; he evitado cuidadosamente el empleo

del adjetivo "social" (10)

Vicente Aleixandre habla de "poesía de solidaridad" y dice:

El término "social" me parece pegadizo y confuso. (11)

Gonzalo Sobejano, en un artículo dedicado a Dos panoramas de la literatura española contemporánea (de Chabás y de Torrente de Ballester), dice:

...lo social...es un concepto tan manido en estos tiempos, que bien merecería un detallado análisis. (12)

A menudo, el término resulta más fácil de definir de modo negativo que positivo: así, por ejemplo, se puede afirmar hablando de "literatura comprometida" que no es propaganda política, que no se trata de pasquines, que no son gritos de combate rimados, etc; lo que sí puede decirse es que el uso del término "compromiso" suele evocar generalmente una actitud crítica e inconformista.

En la más reciente edición del Diccionario de literatura española dirigido por Germán Bleiberg y Julián Marias, (13) no aparece el tema "compromiso"; y tampoco se mencionan los temas "sociedad" ni "literatura social". De más ayuda son la Enciclopedia de poesía y poética (Encyclopiea of poetry and poetics) de Freminger (14) y el Diccionario de literatura (Dictionary of world literature) de Shipley, (15) que aunque tampoco incluyen los términos en cuestión, tratan el asunto en sus secciones "Sociedad y poesía" y "Literatura y sociedad". Freminger parte de cuatro tipos de sociedad:

a.- La sociedad unida, que es aquélla en la que un número

considerable de sus miembros participan de una conciencia cerrada, es decir, con identidad e intereses políticos semejantes; como ejemplos aduce las sociedades primitivas, las "polis" griegas, Roma, la sociedad judía, etc;

b.- La sociedad dividida, aquélla que por motivos culturales, políticos o de supervivencia desarrolla hostilidades intestinas; ejemplo, los casos de guerras civiles;

c.- La sociedad amenazada, aquélla en la que la ira de Dios, las plagas, la fuerza militar o bien un nuevo sistema de pensar y sentir, se ciernen sobre los hombres.

d.- La sociedad fragmentada, esencialmente aquélla en la que los hombres de estos tiempos estamos viviendo y consiste en la defensa de la individualidad, dentro de una extensa pluralidad de valores.

Aplicando, provisionalmente, este esquema de Preminger, podría decirse que durante el período que va de 1898 hasta el final de la guerra civil, la sociedad española presenta rasgos que parecen pertenecer tanto a la sociedad amenazada como a la fragmentada, lo cual demuestra que las divisiones no son tajantes y que ninguna denominación puede usarse con exclusión de las demás. El artículo dedicado a "Sociedad y poesía", termina con un apartado, en el que se subraya el hecho social, que supone el fenómeno del lenguaje:

La imagen de la sociedad tal como se refleja en la poesía, estriba siempre tanto en la realidad actual de tal sociedad como en la imagen de la sociedad que tiene el poeta. Y la proporción de los componentes varía de poeta a poeta. (16)

Sin definir, pues, la cuestión de qué sea la literatura

comprometida, la Enciclopedia traza al menos un cuadro de ciertos tipos de sociedad, donde los escritores pueden resultar más o menos decididos a apoyar o combatir sus supuestos ideológicos y previene contra el peligro de interpretar la imagen de la sociedad, tal y como se presenta en la obra de escritores pertenecientes a los diferentes tipos de sociedad, como la realidad histórica de una u otra. El Diccionario de Shipley se refiere principalmente a problemas que se plantean al crítico empeñado en descifrar la relación entre sociedad y literatura y viceversa, y que trata de valorarlas.

Lo que sí parece comprobado es que a partir del libro de Madame de Stael titulado De la litterature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales (1800) donde se propone dilucidar las relaciones existentes entre literatura y sociedad y cuánto se influyen mutuamente, se concreta el término "compromiso".

Las primeras ideas sobre el compromiso ya propiamente sistematizadas y visibles en la sociedad, se encuentran en los escritos de Marx y Engels sobre el arte y la literatura, concretamente en la carta que escribió este último a Minna Kautsky, fechada en Londres el 26 de noviembre de 1885; la autora le había enviado su novela Die Alten und die Neuen y Engels la comenta. A propósito de la caracterización de un personaje, apunta:

Yo no estoy contra la poesía tendenciosa como tal. El padre de la tragedia, Esquilo, y el padre de la comedia, Aristófanes, han sido dos poetas manifiestamente tendenciosos. Lo mismo Dante y Cervantes. Y el mérito de Malicia y Amor de Schiller, es ser el primer drama ale-

mán político y tendencioso. Los escritores rusos contemporáneos que escriben excelentes novelas, son todos, sin excepción, tendenciosos. Pero yo creo que la tendencia debe derivar de la situación y de la acción misma, sin que se necesite poner el dedo encima y sin que el autor se vea obligado a ofrecer al lector la solución histórica futura de los conflictos que describe. (17)

Es interesante retener de este texto la aversión que muestra tener Engels por este tipo de autores que, fuera del marco literario propiamente dicho, quieren tomar partido y subrayar su postura ideológica. Es evidente que Engels respeta la autonomía de la literatura como creación libre y obra de arte y rechaza los procedimientos que podrían denominarse "extraliterarios", o sea los que no pertenecen orgánicamente a la obra literaria.

Alrededor de 1860, el autor y jefe de la nueva generación radical de Chernikevsky, formuló sus ideas acerca del compromiso en el campo del arte y trató de demostrar que la fórmula de arte por el arte era fundamentalmente vacía.

Finalmente fue J. Pléjanov (1856-1918), del que Lenin decía que había expuesto mejor que nadie los problemas de la filosofía del marxismo y del materialismo histórico y que sin la lectura de sus obras era imposible llegar a ser un verdadero comunista, quien en su famosa conferencia pronunciada en París en el mes de noviembre de 1912 y publicado más tarde en la revista Sovremennik (El Contemporáneo), expuso metódicamente sus ideas sobre el problema de "El arte y la vida social". En este estudio, Pléjanov disipa las vaguedades que envuelven con frecuencia a la literatura de tipo utilitario, puesto que le importa hacerlo servir para sus propios fines,

de modo que el punto de vista utilitario no es privativo de las clases o grupos revolucionarios o de ideas avanzadas, sino que puede encontrarse igualmente en los ambientes más reacios a cualquier innovación, conservaduristas y reaccionarios. Y procede a demostrar la fundamental inconsecuencia de la protesta de los románticos franceses contra la sociedad en que vivían, ya que sólo se oponían contra una pequeña faceta de ella y no contra su estructura básica. Sin embargo, está claro que Pléjanov no abogaba por un dirigismo en arte y que tampoco quería que el arte se juzgara con normas que no tuvieran en cuenta su valor intrínseco. (18)

Uno de los escritores europeos que, en el periodo de entreguerras, se compenetró con su época y escribió bastante sobre el problema del compromiso del escritor, es André Gide, quien no obstante su participación en toda clase de movimientos inconformistas y la admiración que sentía por la URSS, no se hizo nunca miembro de la Association des Ecrivains et Artistes Revolutionnaires (AEAR), y se opuso siempre al dirigismo político en la literatura:

Considero que toda literatura está en gran peligro a partir del momento en que el escritor se ve obligado a obedecer una orden. Que la literatura y el arte puedan servir a la Revolución, no se objeta; pero el escritor no debe preocuparse por servirla. Nunca sirve tan bien como cuando se preocupa únicamente de lo verdadero. La literatura no debe ponerse al servicio de la Revolución. Una literatura esclavizada, es una literatura envilecida, por noble y legítima que sea la causa a la que sirve. Pero como la causa de "la verdad" se confunde en mi espíritu, en nuestro espíritu, con la de "Revolución",

el arte, al preocuparse solamente de la verdad, sirve necesariamente a la Revolución. (19)

Y en otra ocasión dijo: "Prefiero callarme antes que hablar bajo dictado", actitud que emana seguramente de su lema: " El artista debe tener por preocupación primera, conservar intacta la integridad de su pensamiento". (20). Aquí el compromiso se entiende desde la posición del artista (del escritor) para crear con toda libertad; posición evidentemente difícil, que le ocasionó a Gide enemigos en ambos lados: los de la izquierda por su falta de compromiso, los de derecha por su compromiso excesivo.

Después de la segunda Guerra Mundial, fue Sartre quien más se ocupó teóricamente de los problemas en torno al compromiso en literatura, a partir de su libro Situations II. Qu'est-ce que la littérature? (1948) Sin embargo, a juzgar sólo por el citado ensayo, que es quizá la tentativa más consistente y más perspicaz que se ha hecho hasta ahora por decantar la esencia del compromiso literario que ha habido, hay que observar que Sartre da pruebas de cierto prejuicio en cuanto a la posibilidad de un compromiso en poesía: no podemos creer que los poetas "sueñen con nombrar el mundo", ni que el poeta haya elegido "de una vez por todas la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos"; tampoco creemos que los poetas sean los hombres que se niegan a utilizar el lenguaje.

A pesar de que en este ensayo Sartre dice explícitamente que habla de la poesía contemporánea, parecería que profesa un concepto romántico de la poesía y no tuviera en cuenta

tentativas como las de Neruda, Octavio Paz o Jorge Guillén, quienes nos parezcan o no poetas comprometidos, según nuestras normas, no aspiran única y exclusivamente a "nombrar el mundo". Por lo demás, ha resultado sumamente débil el concepto central de este ensayo al plantear que el compromiso sólo es posible valiéndose de elementos discursivos. Además, si se quiere calcular el "efecto" práctico que han tenido los compromisos literarios de tipo discursivo, por un lado, y de tipo poético, por otro, las normas no pueden ser más que arbitrarias, extremadamente subjetivas e incontrolables.

Hay que subrayar que precisamente cuando se dan aquellas condiciones que no favorecen la libre creación artística e intelectual, o que la amordazan, como suele ser el caso de los sistemas totalitarios, el poeta está obligado a "utilizar", y muy conscientemente, el lenguaje, para hacerse entender del modo que él desea.

Pocos autores españoles escribieron antes de la Guerra Civil sobre la problemática del compromiso, si se exceptúa a Antonio Machado. Guillermo de Torre escribió un ensayo sobre "La literatura comprometida" (1951, ampliado en 1958); en él no se refiere de un modo específico a la literatura de la Península ni lo compuso desde dentro de la situación española; sin embargo, después de esbozar brevemente el significado etimológico del término y las posibles aplicaciones del mismo, así como sus puntos de arranque de las consideraciones sobre el compromiso, expone sus propias ideas sobre la cuestión, que pueden resumirse de la forma siguiente:

Responsabilidad del escritor, fidelidad a su época, lucha del escritor desde su obra mas no con su obra por los valores puros, perdurables del espíritu, actitud que excluye por definición la adhesión servil a cualquier dirigismo impuesto desde arriba. Por lo tanto, no hay que identificar con ligereza la literatura comprometida con la literatura puesta al servicio de una causa. (21)

Aunque Guillermo de Torre no menosprecia la literatura desinteresada, que no persigue fines inmediatos pero cuyos alcances pueden ser muy largos y duraderos -punto sobre el cual vuelve repetidas veces a lo largo de su estudio-, proclama la necesidad de una literatura comprometida que, sin someterse a imposiciones ni eslogans, sea fiel a su época y que sea feliz síntesis de valores inmanentes y trascendentes, sin doblegarse ante ninguna ley si no es la que le decreta su propia integridad intelectual.

Sólo hay un punto que merece aclaración y es la actitud que adopta el autor frente al problema de la responsabilidad del escritor. Según él, no hay irresponsabilidad, es un término equivoco que despista: "todos los escritores son responsables... ya que la irresponsabilidad es impensable" (22)

El que la irresponsabilidad existe, no necesita demostración: la segunda Guerra Mundial, para elegir un ejemplo cualquiera y espectacular, proporciona innumerables pruebas.

La confusión surge de que Guillermo de Torre maneja indistintamente dos aspectos diferentes del concepto de responsabilidad: una cosa es ser cada cual responsable de cualquiera de sus actos en el momento en que se pide cuenta de los mismos, y otra, la voluntad de vivir su época de una manera

consciente y de asumir con plenitud de consciencia las responsabilidades que emanen de ello, tanto en el terreno cívico como en el de la necesidad de tomar decisiones. En este sentido, y en el marco de las consideraciones sobre el compromiso, es un sofisma decir que todos los escritores son responsables, cuando el punto principal consiste en saber si quieren serlo, y de este modo lo formula, entre otros escritores, Sartre.

De ninguno de los estudios mencionados se deduce, con claridad, qué es el compromiso en literatura y más particularmente, en poesía; cómo se manifiesta y desde qué supuestos opera. En principio se puede estar de acuerdo con todos los que han escrito sobre el tema pero a cada uno se le pueden hacer objeciones, ya que los conceptos que manejan los teóricos, sin definirlos, no ofrecen seguridad.

¿Qué es una "pintura fiel de las verdaderas condiciones de vida?" (Engels); ¿Qué son concretamente los "juicios" sobre las manifestaciones de la vida" que debiera emitir el arte para desarrollar la conciencia de los hombres sin doblegarse ante ninguna imposición? (Chernikevsky y Pléjanov); ¿Qué es "le vrai", único norte del artista, y cuál es esa "verdad" a cuyo servicio debería ponerse para servir al mismo tiempo a la Revolución y qué implica en este contexto la Revolución. (Gide); ¿Qué hay que entender exactamente por "valores puros" de los que el escritor no debe apartarse nunca? (Torro).

Las preguntas se amontonan; ¿implica el compromiso en

literatura que el escritor debe escribir conscientemente sobre su época, sus contemporáneos, su contexto histórico o geográfico, y desde una postura "inconformista"¿ Es una posibilidad entre muchas, que puede darse sin que el autor mismo lo sepa o lo quiera, como se sabe desde que Engels señaló al compromiso involuntario de Balzac (quien, estando en el fondo de parte de la sociedad que iba desapareciendo, describió mejor que nadie sus fallos y faltas). El hecho de publicar un autor sus obras en revistas inconformistas o de oposición, o con editoriales izquierdistas ¿supone que sus obras sean comprometidas¿ ¿Es la inmediata eficacia en el terreno social, en la transformación de la sociedad, la que confiere a la obra de un autor el rango de comprometida¿ y si es así, ¿cómo se mide esa eficacia¿ ¿Hace falta que el autor maneje datos procedentes de su propia época y se valga de los medios de expresión contemporáneos para ser comprometido¿ ¿Necesita estar en contacto directo con la totalidad de la realidad social de sus días, o por lo menos es estar bien enterado de ella, o basta que conozca sólo un sector de ella¿ ¿Qué supone luchar un autor "desde su obra, mas no con su obra"¿ Y, finalmente, aun admitiendo que caso por caso puedan aplicarse algunos de estos criterios, o quizá todos a la vez, qué es lo que confiere a los escritos de un autor la calidad de literatura... El asunto es escabroso.

Al principio de este inciso, nos preguntábamos cómo encontraríamos una fórmula aplicable, sin demasiadas excepciones, a la poesía "comprometida" escrita en España en el siglo XX: a medida que avanzamos, vimos desaparecer nuestras segu-

ridades, hasta llegar a la conclusión de que en cada época, el compromiso en poesía se constituye de forma distinta, brota de diversos supuestos y tiene sus propias particularidades. Si partimos de la evidente condición de que sólo se puede hablar de compromiso si, a diferencia de los escritores rusos después de 1917, el escritor es libre de comprometerse o no, de elegir libremente su propio tipo de compromiso, ya puede colegirse, por ejemplo, que la época que en España va desde principios del siglo XX hasta 1936 se distingue de los años 1936-1939 y que la posguerra española no se parece a ninguna de las dos épocas anteriores.

En el período que media entre las primeras manifestaciones de la generación del 98 y el comienzo de la Guerra Civil, existía la posibilidad de un "compromiso" en literatura que podía manifestarse a pesar de la censura, con casi total libertad. Durante la Guerra Civil al contrario, nadie podía escapar a la necesidad de comprometerse políticamente bajo pena de poner en peligro su vida; este compromiso estaba a menudo supeditado, en cuanto a expresión poética, a las fuerzas políticas del momento.

Después de 1939 existe también la idea del "compromiso literario" y éste se da profusamente pero hay grandes restricciones, debido a la censura, que deben soportar tanto conformistas como innovadores. Todo esto tiene sus repercusiones en el campo de los medios de expresión: en el lenguaje y en los símbolos de los que se valen tanto prosistas como poetas.

Por último, podemos proponer una definición más de compromiso en poesía española, que es la del crítico Johannes Lechner, quizá la más moderna de entre los estudios que se han hecho a este respecto:

Por poesía comprometida española entendemos la escrita en español por poetas españoles residentes en su propio país y conscientes de su responsabilidad como miembros de su sociedad y como artistas que asumen conscientemente las consecuencias de esta actitud, tanto en el terreno civil como en el literario; una persona cuya fuente de inspiración no está sólo en el propio vivir del poeta, sino también, y principalmente, en el del español concreto, contemporáneo al poeta, en su situación real; una poesía que no persigue exclusivamente fines extra literarios. (23)

Sin embargo tampoco nos satisface del todo. En principio, y con cierta reserva, puede decirse que muchos ingredientes de las definiciones de "compromiso" que hemos mencionado anteriormente tienen aspectos valiosos; sin embargo, para establecer cualquier aproximación importante a la poesía, debemos centrarnos en el hecho literario.

Sabemos que para muchos militantes de ideologías inconformistas, o de oposición, de este siglo, lo literario era lo que menos importaba dentro del movimiento general que aspiraba a transformar a la sociedad, incluso en el campo de las letras. Lo literario a menudo se consideraba en aquellos ambientes como algo que por definición pertenecía a la burguesía decadente, a los círculos conservaduristas donde "el arte por el arte" era aún la fórmula sagrada.

Esta actitud ha tenido dos consecuencias negativas: mucha mala literatura, "poesía" simplista plagada de clises y no pocas veces salpicada de términos groseros; y, por ende,

el innecesario desprestigio de tales movimientos de oposición en el ambiente conformista y conservador.

Hasta qué punto incluso en la URSS ha venido cundiendo la oposición contra una literatura demasiado arbitraria, se ha visto con fortuna, desde el periodo de deshielo que se inauguró con la muerte de Stalin y que en el año de 1967 pareció llegar a un punto culminante en el movimiento de oposición que parece haberse manifestado entre bastidores con motivo del IV Congreso de Escritores Soviéticos, celebrado del 22 al 25 de mayo de 1967 (carta multicopiada de Solchenitzin a sus colegas sobre la negativa influencia de la censura).

Sartre, en su "Presentation" de Temps Modernes, tampoco dejó duda acerca de su punto de partida:

Recuerdo, en efecto, que en la "literatura comprometida", el "compromiso" no debe en ningún caso hacernos olvidar a la Literatura en sí y que nuestra preocupación debe ser servir-la infundiéndole sangre nueva, tanto a ella, como de algún modo a la colectividad. (24)

No obstante, Sartre no fue el único en subrayar este punto.

Resulta evidente que no poseemos una norma universal para medir lo que es literatura comprometida y lo que no es. Proponemos al menos, en este trabajo, limitarnos a aceptar que el compromiso en literatura supone una actitud crítica, inconformista o de denuncia, que el escritor refleja en su discurso.

### 5.3. José Hierro, poeta testimonial.

El estudio de los temas de la poesía de Hierro, revela que su fuente de inspiración está fundamentada en el tiempo y en la vida del hombre, como unidades de significación trascendente; el mayor compromiso de José Hierro es, lo declara abiertamente, con la vida ¿Y cómo si no, a través de la propia existencia vital, el poeta ama la vida? A través del propio vivir, irrepetible y único, es como el poeta se desdobra hacia el exterior dejando, no obstante, testimonio de su ámbito y circunstancias histórico-sociales, particulares individuales y colectivas o comunitarias.

A la pregunta ¿de qué modo está presente su circunstancia exterior en su poesía? hecha a Hierro en la entrevista personal, (Madrid, octubre, 1986) el poeta respondió:

Hay dos cosas: una cosa es vivir en el ambiente natural en el que a uno le ha tocado vivir, y de eso es de lo que da fe después, y otra cosa es dar fe para pretender, como es el caso dentro de mi generación de Celaya, transformar el mundo. La circunstancia que rodea a mi poesía es como el fondo de una fotografía: te pones frente a la lente para hacértela y sale tu autorretrato, pero también lo que hay detrás de él: el fondo; en poesía es igual, sale el fondo, lo que te motivó a escribir aquello, detrás del poema. (25)

Resulta claro que, para Hierro, el poeta es un hombre sometido a circunstancias temporales al que le afectan los diversos hechos de la vida diaria como a los demás hombres; lo que hace distinto al poeta, no es más que su capacidad de percepción y su capacidad de expresión:

El poeta es una hoja más entre los millones de ellas que forman el Árbol de su tiempo. Raíces

comunes lo alimentan. Por eso, lo que dice de sí mismo es válido para los demás. Lo único que distingue al poeta no es su mayor sensibilidad, sino su capacidad de expresión. Es una hoja que habla entre hojas mudas. (26)

Hierro propone una clasificación más o menos elástica de los poetas:

Con límites no demasiado precisos, aunque sí suficientemente claros, yo encasillo a los poetas en "estetas" (el hombre a solas con la belleza), "testimoniales" (los que dan testimonio de su tiempo desde el "yo" o desde el "nosotros"), "políticos" (los que al testimonio añaden soluciones concretas desde el punto de vista de una doctrina política) y "religiosos" (el hombre frente a Dios). (27)

Concretamente de estos cuatro grandes grupos que hace Hierro, referimos como extraliterarios sobre todo la filiación política y el credo religioso, que integran en gran medida a la poesía social; la suya es una poesía que se sitúa en un justo medio, como vemos por lo que sigue:

En el ámbito de la poesía de vida - dejemos ahora aparte la poesía esteticista - hay dos puntos extremos: lo intimista y lo social. La distinción hecha a ojo de buen cubero, suele ser ésta: el poeta intimista es el que elabora la materia prima de sus experiencias singulares, en tanto que el poeta social interpreta sentimientos colectivos. (28)

Este justo medio entre el aspecto puramente lírico-estético o el propiamente social lleva a José Hierro al equilibrio que le impide ser poeta de una sola expresión:

Probablemente parezco demasiado intimista para ser llamado social. Pero también es verdad lo contrario: que más de una vez se me ha dicho que era demasiado social para ser considerado intimista. (29)

Así explica el propio poeta, lo que es para él, un poe-

ta testimonial, categoría dentro de la cual se considera:

cuando dice:

... por eso yo prefiero hablar de poesía testimonial. El poeta denuncia. Es testigo de la defensa o de la acusación. Hasta quien expone sus íntimos sentimientos melancólicos, está denunciando a los que le hicieron infortunado. (30)

Es importante subrayar cómo lo testimonial supone una integración estética discursiva y a la vez una actitud de "vigilia colectiva", hacia el ser social, que no puede ignorar, ni deliberadamente:

¿No pertenece mi concepto de las cosas a la misma sociedad que me conformó? ¡Sí! Un noventa y nueve por ciento de lo que pensamos, sentimos o expresamos, es patrimonio común. Cuando el poeta habla de sí mismo, está hablando de los demás, aunque no quiera. (31)

De ahí que como lo definiera Hierro en la clasificación de los cuatro grupos de poetas, el testimonial es aquel que da testimonio de su tiempo desde el "yo" o desde el "nosotros". Dicho de otro modo, el poeta testimonial fundamenta su creación en la autenticidad de sí mismo, ante el mundo:

La honestidad de mi poesía -no sólo su valor- reside en el hecho de que he escrito siempre para mí. Pero ¡cuidado! que escribir para uno no significa escribir para que los demás no entiendan, como ciertos fareros de las torres de marfil. El poeta tampoco puede escribir para que lo entiendan los demás: escribe para entenderse a sí mismo, que es la única manera de que puedan entenderla los otros, ya que somos una porción de esos otros. (32)

Y esta autenticidad, trasciende el compromiso extraliterario asumiendo con vitalidad la presencia de los demás:

De la misma manera que se acepta que sólo es

universal y eterno el que es local y muy de su tiempo, ha de aceptarse que sólo puede hablarse a los demás cuando se habla para uno mismo. Pero antes hay que haber vivido entre los demás. De ellos procedemos y a ellos fatalmente hemos de volver a través de la poesía. (33)

Y defendiendo tácitamente la libertad irrestricta del poeta individual, para que no se confunda testimonio, con colectivo o social, afirma:

Lo cierto es que no me he propuesto, a priori, hacer este o aquel tipo de poesía: salió lo que salió, muchas veces, algo totalmente distinto de lo que pretendía. (34)

Defiende también su derecho a cambiar o evolucionar en uno u otro sentido, a pesar de pretender que se prefiera alguna temática poética sobre otra:

... y no olvidemos que un mismo poeta puede hacer, en etapas sucesivas de su vida o en horas distintas del mismo día, poesía que pertenezca a grupos distintos (religiosa, política, testimonial, esteta.) No olvidemos tampoco que estas calificaciones temporales son modificadas por el radio de acción amplio o restringido, popular o minoritario de cada obra. (35)

Aunque no es menos cierto que determinadas épocas influyen decisivamente en el tipo de obra poética; así declara Hierro que para el lector de comienzos de la década de los cuarenta, el poeta testimonial era "como un tónico necesario, propio de tiempos dramáticos": (36)

Los poetas de la posguerra teníamos que ser, fatalmente, testimoniales. Y ello no significa que si como creadores estamos condenados a la poesía testimonial, como lectores seamos incapaces de gustar la poesía de la belleza, escrita antes o ahora. (37)

Por esta poética propia y particular de Hierro, se hace difícil una calificación absoluta de su poesía: por ejemplo, el "nosotros" de José Hierro, un "nosotros" testimonial, no

es el nosotros de la poesía social: es un "nosotros" circunstancial, creado por determinadas condiciones sociológicas y que un día pueden desaparecer si se transforma la sociedad. El "nosotros" de su poesía es el "nosotros" que confiere denominador común, a una época.

¿No ocurrirá que si yo hablo de mi alegría o mi tristeza, el lector traduzca nosotros, nosotros los enamorados, o los alegres o los tristes (38)

Y además, un "nosotros" que refuerza su individualidad en el amor y en la poesía:

La poesía ha sido para mí, tan fecunda como el amor. Amor y poesía son "personales e intransferibles". Por eso, a la hora de crear, a la hora de amar, me importa muy poco que hayan existido Manriques y Lopes, Romeos y Calixtos que poetizaban y amaban mejor que yo. Mi vida necesita mi poesía y mi amor. No pueden llenarla los otros. (39)

Todo ello está integrado en una dinámica de doble resonancia que va de la acción-imaginación al verso y del verso a la acción-imaginación. Así lo expresa Hierro con versos de Salinas, cuando cita: "La poesía dice y hace: hace lo que dice". (40) Por todo lo anterior, resultaría superficial definir la poesía de Hierro como "una poesía que no persigue exclusivamente fines extraliterarios" (41), porque persigue mucho más: persigue la penetración en el lector, la identificación con el hombre y en el hombre, en lo que tiene de esencial sin fugacidad, su mente, su dolor y sueños.

... me importa que un poema mío sea recordado por el lector no como poema, sino como un momento de su propia vida al igual que ocurre con ciertos personajes de novela, que pasado el tiempo, no sabemos si son reales o inven-

ciones del escritor. (42)

y esto, no a través de la denuncia o la interpelación, sino del hecho real o dato histórico que lo origina:

Al aludir a esos hechos vivos tan frecuentes en mi poesía -que son los de la guerra y la posguerra- no he pretendido modificar aquello ni dejar una constancia histórica, sino sencillamente justificar mis emociones, mi fondo, mis vivencias. (43)

Al respecto dirá con justeza y emoción Ramón Xirau:

La poesía testimonial es la que se da a partir del yo, o sea a partir del nosotros; no puede desligarse de su tiempo sin por ello negar lo esencial a toda poesía: la forma y aun la belleza en la cual se reúnen fondo y forma. (44)

que, confirma José Hierro, con las siguientes palabras:

... porque en la poesía uno da testimonio de todo, desde la perspectiva del yo o desde el nosotros. Uno da testimonio desde la belleza o desde Dios y sus problemas con él o con la muerte, etc. Un poeta es un ser vivo que está aquejado de una serie de problemas, y su poesía es eso: descubrirse a sí mismo lo que piensa; no decirle a los demás quien soy yo, sino saber primero quién demonios soy yo, y luego, claro, contártelo a tí. (45)

Así pues, podemos concluir con firmeza que José Hierro es un poeta que puede y debe considerarse como un poeta testimonial, en lucha constante por descubrirse a sí mismo y hablar por los demás, no distinto, sino solitariamente, para que el otro se vea y se sienta en el poeta y en el poema.

## CITAS BIBLIOGRAFICAS

### CAPITULO V

- (1) CANO, José Luis. Poesía española contemporánea. Punto Omega. Madrid. 1974. p. 9
- (2) Ibid. p. 11
- (3) VARIOS. La Estafeta Literaria. Núm. 12. Madrid. 1943.
- (4) GAOS, Vicente. Claves de la literatura española. t.2. Guadarrama. Madrid. 1971. p. 349
- (5) Ibidem.
- (6) Ibid. p. 350
- (7) VARIOS. Espadafia. Núm. 2. Madrid. 1944
- (8) CANO, José Luis. Poesía española contemporánea. Punto Omega. Madrid. 1974. p. 14
- (9) RIBES, Francisco. Antología consultada de la joven poesía española. Valencia. 1952 p. 151.
- (10) Ibidem.
- (11) MOSTAZA, Bartolomé. "Vicente Aleixandre, poeta "ex abundantia cordis" en El libro español. Nov. 1964. vol. VII, núm. 83. p.535.
- (12) SOBEJANO, Gonzalo. "Dos panoramas de la literatura española contemporánea" en Revista Hispánica de Amsterdam. Año VI, núm.3. 1965 p. 55
- (13) BLEIBERG, Germán y MARIAS, Julián. Diccionario de literatura española. 3a. edic. Madrid. 1964. p. 629
- (14) PREMINGER, Alexander. Encyclopedia of poetry & poetics. Ed. Preminger. Princeton. 1965
- (15) SHIPLEY, Arnold. Dictionary of world literature. Ed. Shipley. 1972
- (16) Ibid. pp. 778-779
- (17) ENGELS, Frederik. Margaret Harkness. Londres. Abril 1888. p. 122
- (18) FLEKHANOV, Georges. El arte y la vida social. Eds. Sociales. Paris. 1949. p. 91

(19) GIDE, André. Litterature engagée. Textos reunidos y presentados por Yvonne Daret. Gallimard. Paris. 1950. p. 58

(20) Ibid. p. 50

(21) TORRE, Guillermo de. "Problemática de la literatura" en La aventura estética de nuestra edad. Barcelona. 1962. pp. 149-236

(22) Ibid. pp. 177-178

(23) LECHNER, Johannes. El compromiso en la poesía española del siglo XX. Per Leiden Universitaire. Londres. 1968. p. 18

(24) SARTRE, Jean Paul. Situations II. Q'est-ce la littérature? Gallimard. Paris. 1964. pp. 64-65

(25) Ver Apéndice.

(26) HIERRO, José. Reflexiones sobre mi poesía. Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.S. "Santa María". Madrid. 1983. p. 5

(27) Ibid. p. 8

(28) Ibid. p. 6

(29) Ibid. p. 16

(30) Ibidem.

(31) Ibid. p. 17

(32) Ibidem.

(33) Ibidem.

(34) Ibidem.

(35) Ibidem.

(36) Ibid. pp. 8-9

(37) Ibid. p. 6

(38) Ibidem.

(39) Ibid. p. 7

(40) Ibid. p. 21

(41) Ibid., p. 22

(42) Ibidem.

(43) XIRAU, Ramón. Cuadernos Hispanoamericanos. UNAM.  
México. 1978. p. 131

(44) HIERRO, José. Reflexiones sobre mi profesia. Escuela  
Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.S.  
"Santa María". Madrid. 1983. p. 5

## CONCLUSIONES

Concluida esta investigación, puedo recoger del trabajo anterior, algunas conclusiones que resumen los rasgos dominantes del quehacer poético de José Hierro.

A partir del hecho de que José Hierro publicó en la década de los cuarenta su primer libro de poesía y de que por ese hecho se le encasilló dentro del rango de "poeta social," me percaté de que resulta muy difícil deslindar el contenido de los términos "poesía social" y "poesía comprometida"; sin embargo, a medida que fui adentrándome en las diferencias que entrañan ambas posturas, concluí que Hierro se aparta de lo que estrictamente se entiende por cada una de ellas al proponer con su obra y su autoexégesis, una vía de acceso a la realidad que si bien involucra a su tiempo y a su gente, no apela a ningún concepto o referencia siquiera, de orden político o de cambio social. Esta vía es sin duda, la del testimonio. Un testimonio humano que arranca desde el ser individual y personalísimo del creador, y que termina en otro igualmente irrepetible que es el del lector.

Cierto es no obstante, que Hierro ha afirmado que también da testimonio desde el "nosotros"; pero el suyo, no es el "nosotros" colectivo que exige transformar al mundo partiendo de una realidad socio-política de inconformidad o desventaja. El de Hierro es un "nosotros" que involuntariamente aflora como fondo de poemas que evidentemente en su génesis,

conllevaron un dolor colectivo. Hierro no se propone ser vocero de las inquietudes sociales de su tiempo, sino comunicador de complejos procesos de búsqueda interior que es, en última instancia, la razón del poeta verdadero.

Quizá como resultado de la angustia que le provoca la creación, Hierro halla a lo largo de su evolución artística dos vertientes para indagar sobre su realidad interior y preguntarse acerca de su identidad en el mundo de la palabra; estos son el Reportaje y la Alucinación.

El Reportaje como vía para externar "objetivamente" hechos que impactan al hombre, deseoso de apegarse a ellos mediante un distanciamiento casi peridiodístico, con la esperanza de trascenderlos y de ese modo integrarse a la realidad.

La Alucinación por el contrario, representa el intento más depurado del poeta por encontrarse a sí mismo, rompiendo las barreras del tiempo y del espacio exterior. La alucinación integra al poeta experimentado con el hombre ingenuo que se busca en su infancia, en su adolescencia, en su matrimonio y en la nueva vida de sus hijos. El resultado es una deslumbrante experiencia poética cuya faceta más notable es el agónico debate que sostiene la muerte -como símbolo de acabamiento total-, con los valores que contrarrestan a aquélla: la alegría de vivir, la conciencia del dolor y el amor mismo. La línea divisoria entre ambos polos está representada por la mirada escrutadora que el poeta sostiene sobre el tiempo; sólo el tiempo, con su fugacidad, da cabida a la alegría, a la vida y a la muerte misma.

Hierro expresa este proceso, gracias a elaborados recursos poéticos; su manejo de la lengua no obstante, revela gran sencillez; este interés consciente por la palabra llana, forma parte de su obsesiva búsqueda de autenticidad.

Y esa verdad suya tan buscada, tan obstinadamente pretendida, es la verdad de una España que se antoja diferente, trasmutada, alegremente trascendida por el amor y liberada de afejas ataduras heroicas. La de Hierro es una España renovada por el impulso maravilloso de su amar sin tiempo ni medida, merced a una literatura de inmensa calidad poética y humana.

## APENDICE

### ENTREVISTA PERSONAL REALIZADA A JOSE HIERRO EN MADRID, ESPAÑA, EL 7 DE OCTUBRE DE 1986.

En octubre de 1986, cuando realicé mi primera visita a España, gracias al maestro Federico Alvarez establecí contacto telefónico con la maestra Aurora de Albornoz, autorizada crítica de literatura y amiga personal del poeta; ella me comunicó con José Hierro, quien al saber mi interés de conocerlo, me concedió una entrevista en su departamento -al sur de Madrid, en la calle Fuenterrabía No. 4- cerca de la estación Atocha del Metro. A las seis de la tarde me recibió en su pequeño piso, que se hacía aún más estrecho con los libros que ocupaban todo el lugar.

Su amplia sonrisa, cobijada bajo un bigote oscuro, lograba particular armonía con sus expresivos ojos negros y la cabeza completamente rasurada. Después de saludarme efusivamente nos sentamos; sirvió dos vasos de vino tinto y comenzamos una larga charla acerca de su poesía, vida y proyectos, que reproduzco aquí por ser un testimonio humano de primera calidad.

E.-¿Cuál ha sido el ambiente, el paisaje que más ha influido en su obra?

JH.-Primero, el paisaje que más ha influido es evidentemente el de mi infancia y adolescencia, que es el del norte de España: Santander; es decir la zona de los mares grises, del

paisaje verde, no la meseta. Aquel es el lugar que me ha condicionado, un poco el escenario de mi infancia. De ahí que a veces aparezca en mi obra la mar bien como fondo de una vida, bien de una manera simbólica, como eso que no envejece nunca, mientras nosotros estamos cada día más viejos. El ambiente en el que me formé se constituyó primero por lecturas de teatro; sobre todo teatro era lo que leía de chico, y luego vino el contacto personal con otros chicos a los que les gustara escribir o pintar. Así entré en contacto con gente que ya estaba un poquitín más impuesta, y fundamentalmente una que es José Luis Hidalgo, el excelente poeta español que murió de veintisiete años dejando su asombroso libro Los muertos; entre él y yo establecimos una relación clave para descubrir el espíritu de la poesía contemporánea: la poesía de Gerardo Diego en su Antología de poesía española de 1932 donde incluye a todos los autores que más tarde irían a llamarse Generación del 27 o Grupo del 27. De manera que este descubrimiento, representó el entorno; entorno por cierto no muy rico en lo cultural desde la perspectiva de Santander, aunque sea mucho mejor que otras ciudades de España con cursos para extranjeros y universidad internacional.

E.-¿Cómo clasifica temáticamente los contenidos de su obra?

JH.-En primer término yo me considero un poeta muy poco variado, de muy poca variación. Presento una evolución siempre en el mismo sentido. La posible diversificación se instaura dentro de un mismo nivel, y ésta comprende dos aspectos: los reportajes y las alucinaciones aunque más bien sea una

disensión teórica pues en la práctica no la hay tanto-. Sintéticamente, una alucinación es contar de una manera aparentemente sonámbula, irracionalista, algo; lanzar al aire humaredas, sensaciones, que no se sabe con certeza qué es lo que la ha provocado. El reportaje es todo lo contrario: contar unos hechos dando la impresión de que se es objetivo frente a ellos -friamente objetivos- y que emane de ellos una emoción. Por supuesto que sería muy difícil establecer en un poema dónde empieza la alucinación y termina el reportaje y viceversa, por lo que ya he dicho de que es una distinción más bien apriorística.

E.- ¿Hay choque entre su poesía y el reencuentro con los lugares y las personas?

JH.- Más que un choque con la poesía, hay evocación. Aquello que dijo Manrique: "todo tiempo pasado fue mejor", es mentira. Todo tiempo presente es mejor. Lo que pasa es que no es lo mismo cuando se tienen sesenta años, que cuando se tienen veinte. Lo que se evoca no es el tiempo pasado, sino los veinte años de entonces. De manera que sí, a través de la evocación -y tú lo habrás confirmado siendo hija de un emigrante español-, la nostalgia de un lugar o unas personas, nos lleva a idealizar lo que dejamos. De modo que hay dos cosas: primero, un señor que vuelve a un sitio, siempre encontrará que es distinto porque él ha variado, porque ya no lo ve con la misma intensidad y sobre todo porque en el tiempo de alejamiento de aquel lugar, lo ha idealizado. De modo que una persona de un pueblecito, de un lugar repugnante, ha hecho de aquello una ciudad asombrosa, un sitio ideal que no

concuenda con la realidad. Yo establezco mucho ese juego con el pasado. Esto representa como dos hitos para el tiempo perdido (el ahora y el ayer), dos puntos de vista, y todo ello porque en el fondo, no es más que el tema fundamental mio: el tiempo y la vida.

E.-¿Qué significa la Quinta del 42?

JH.- La Quinta del 42 no significa que se libre uno del servicio militar. La quinta es el reemplazo de los mozos que entran al servicio que tienen veintiún años y ese es el año que entran. La Quinta para mí tiene un carácter simbólico. El libro tal vez naciera antes; el título vino luego. No tenía mucho que ver. La Quinta del 42 fue la última quinta que fue movilizadada durante la guerra civil, con muchachos que eran entonces unos niños. Yo soy de la quinta siguiente, pero en todo caso para mí el problema generacional no era de una quinta o de otra. Esta gente ¿qué era lo que representaba para mí? pues es la gente que sufrió como todos, todas las tristezas, todas las amarguras, todos los miedos de la guerra y de la posguerra, naturalmente, y que en última instancia no fueron nadie al mismo tiempo; son aquellos hombres que no hicieron ni siquiera la animalada, la brutalidad de ir a pegar tiros. De manera que si alguien pudiera preguntarle ¿por qué está usted tan triste si ni siquiera ha estado en la trinchera?, no tuviese nada que responder. Porque es verdad, no fue, pero ello no obsta para que no hubiera padecido todo aquello. De manera que mi idea era la del hombre que lo sufre todo, pero que al mismo tiempo no puede salvarse por la vía de la

acción, que no es héroe. Una especie de espíritu de Quinta del 42 yo lo relaciono con una cosa que lei por entonces que me hizo una gran impresión. Era un muchacho español que escribía durante la guerra desde Londres a su padre, un político, y le decía: "no puedo vivir de la tristeza pensando en aquello, en el miedo que pasáis, en el acoso, la sangre, el desastre, y mientras tanto, yo aquí, en Londres, engordando..." A mí me parecía patética la figura, la imagen de un hombre que estuviera engordando, y al mismo tiempo sufriendo al escuchar frases como "hombre, gordo, tú qué puedes hacer". Ese es un poco el espíritu del libro: el de "la gorda" que no tiene razón alguna para quejarse y sin embargo sufre. Ese es el espíritu de la Quinta del 42: hacer una quinta de frustración, de un hombre que primero ve interrumpida su vida, ve hundido todo su porvenir y su presente, y en medio de aquello ni siquiera le cabe la posibilidad de irse a pegar tiros y hacer algo, aunque sea algo. Es dentro de este espíritu, dentro de estas coordenadas, que yo entendí la Quinta del 42.

E.-¿Es la poesía testimonio de la vida o de la palabra?

JH.- Bien, la poesía, ya lo dijo Mallarmé, se hace con palabras; de manera que cuando hay una poesía que quiere testimoniar, se logra por medio de las palabras. Yo no hago poesía aunque puede ser un camino lícito para otros- de la palabra, por la palabra. Esta debe de estar al servicio de algo, y en particular del diálogo que está dentro del poeta. Por ejemplo estos vasos (señalando los que están sobre la mesa) sirven para contener lo que tienen dentro. No son vasos porque su belleza los justifique, tienen que ofrecer cierta utilidad.

En este sentido, la palabra debe estar siempre al servicio de la poesía. Yo escribo porque tengo una necesidad de perpetuar algo, el instante; pero nunca para crear belleza. Es lo mismo que si te pica algo en el brazo, pues te rascas. Con ello no has pretendido hacer un gesto precioso, para rascarte, pero era la finalidad original, tu has ido a rascarte. Entonces yo, lo que me propongo cuando me siento a hacer poesía, es perpetuar un instante que se desvanece, que se va en el tiempo, intemporalizarlo, salvarlo del olvido, es lo único que pretendo.

E.- Aquella afirmación suya de considerar a su obra completa un todo orgánico, ¿responde a un ánimo de integración poética y personal?

JH.- Esta apreciación significa para mí un principio, es algo axiomático y que es éste: los artistas, desde el Romanticismo para acá, son autores de obras completas. Hay un ejemplo que todos conocemos: Jorge Manrique. Esencialmente con sus coplas a la muerte de su padre, ya es un gran poeta, está todo él ahí, está todo su siglo ahí. Igualmente Velázquez, con sus Meninas, ya condensa todo su siglo ahí; más Velázquez, mejor Velázquez. Pero en el arte contemporáneo y la poesía moderna, ya no hay esa totalidad. Picasso por ejemplo no tiene ninguna obra que lo defina o salve en sí misma. No se puede decir que el "Guernica" porque sea más grande o más importante. Picasso es la suma de todo lo suyo, en su total evolución. En ese sentido es que yo entiendo la obra, como un conjunto regularizado de libros; y cada libro, como un con-

junto de poemas. Al igual que una película que cuando se mueven los cuadros, los relacionas. Cuando tú estás leyendo un poema de un autor contemporáneo, lo estás automáticamente relacionando con todo lo que conoces de él. Mis poemas a veces retoman algunos temas que ya han sido tratados.

E. -¿Cuándo interiorizó la música a su poesía?

JH.- La música para mí siempre ha sido algo consciente, pensar, como decía Salinas, que "las palabras son sentido, pero son sonido", y que muchas veces es el sonido lo que hace claro a la sensibilidad, lo que a la razón puede parecer oscuro. El ritmo de la palabra, no es más que el fundamento musical de la poesía. Para mí un poema es una secuencia rítmica, y se acabó. Puede haber incluso un fallo de expresión en cuanto al sentido riguroso de la palabra. Un ejemplo de ello es Vallejo, quien nos da siempre la impresión de ser un miope que no ve con claridad las cosas, de que ha puesto siempre una palabra en lugar de la verdadera; ¡Pero es que no hay ninguna más verdadera que esa! y sin embargo nos da la impresión de que está desfasado. Bueno, pues ese sonido, nos está llevando precisamente a un mundo mágico. Esa es pues la relación con la música: la de un ritmo, que incluye desde luego sonidos y silencios. Dentro de la poesía la valoración del silencio es fundamental. Esto es música, y para mí está consciente desde el primer momento. Para mí las palabras y los poemas, antes de tener sentido, tienen sonido. Veo al poema como algo misterioso, algo inquietante que ocurre y hay en mí, y entonces busco una secuencia rítmica, me doy cuenta de que este ritmo acompaña a este sentimiento, y después a este ritmo le van

saliendo las palabras. Si son palabras que dicen otra cosa de aquel sentimiento, sabes que disuenan. Entonces llega un momento en que hay unas palabras para acompañar a ese ritmo y que no disuenan de la emoción; una emoción, que tú todavía no sabes bien qué es lo que la ha provocado. De modo que con el poema mismo, vas sacando la emoción a flote.

E.- ¿De qué modo está presente su circunstancia exterior en su poesía?

JH.- Hay dos cosas: una es vivir en el ambiente en el que naturalmente te ha tocado vivir, y de eso es de lo que das fe después, y otra cosa es dar fe, para pretender -como es el caso dentro de mi generación de Celaya- transformar el mundo. Hay una poesía que nace de una circunstancia histórica y yo lo que canto en un poema mío, es mi propia circunstancia personal. Entonces si yo tengo un tipo de emoción o de vivencia, y eso me lo despierta la guerra, ocurre lo mismo que si te haces un retrato con una cámara fotográfica: tú te pones evidentemente frente al espejo para hacerte el autorretrato; pero atrás de ti hay algo que es el fondo, que es lo que sale en la poesía también; es decir, en tu fotografía. Yo cuando he retratado mis emociones y mi rostro, lo que tenía que justificar de alguna manera -o mejor que justificar, inducir al lector a que supiera tales cosas-, era mi fondo. De tal modo, la emoción que emana de un poema puede haber sido provocada por el hecho de que la gente se matara en Vietnam, o bien porque una mariposa perseguía a otra mariposa y a mí me vino una tristeza infinita. Yo no he pretendido en el segundo caso

hacer un poema esteticista ni en el primero un poema de tipo social; simplemente he contado mi emoción ante esos hechos vivos tan frecuentes en mi poesía -que son los de la guerra y los de la posguerra-; al hablar de ello, no he pretendido modificarlo ni dejar un testimonio histórico, sino sencillamente justificar mis emociones, mi fondo, mis vivencias.

E.- ¿Se considera usted un poeta de la imaginación?

JH.- Me considero capaz de reducir a imágenes o a ideas, vivencias, algo que flota por dentro de mí, como todos los poetas. Tocar siempre resortes nuevos, pero nunca fantasear.

E.- El hecho de cambiar el género de la voz poética de masculino a femenino en muchos poemas, ¿responde a una necesidad especial de comunicar afecto?

JH.- No exactamente. Hay un libro mío en el que constantemente se exponen las cosas vistas desde el lado de la mujer, más bien como complemento de seres más o menos desvalidos de un tiempo que representa -el recurso- una inyección de mayor ternura al estar viendo a unos seres un poco desesperados, sin rumbo, que en ese momento son los varones los que llevan el discurso. Si revela una necesidad, y esa es ver el mundo desde el lado de la ternura. (Jugando un poco con terminos convencionales)

E.- ¿Además de literaria fue personal su relación con Juan Ramón?

JH.-No, personal no, porque nunca le conocí. Nos relacionamos por carta. (1) Curiosamente, él me conoció por un cuento mío que había aparecido en una revista, al tiempo que estaba a punto de nacer mi hijo mayor al que yo le puse el nombre de

Juan Ramón. Y él es su padrino; (aunque mi hijo nunca conoció al padrino ni yo al compadre) sólo en algunas cartas especialmente desde Washington- me escribía: "Querido compadre..." También me escribía de Puerto Rico platicándome lo bien que lo había pasado, el gusto de volver a escuchar el español, etc. Yo siempre lo admiré muchísimo, incluso en la época en la que yo comenzaba cuando Juan Ramón no se leía. Porque como este es un país de exclusivismos es donde se es de Del Monte o de Joselito, había que tomar partido. Justamente mi época fue la de la poesía social, cuando se pretendía hacer poesía crítica en la posguerra, igual: o se era de Machado o se era de Juan Ramón. Yo fui de los dos, pero sobre todo juanramoniano. Y especialmente su poema "Espacio" es valiosísimo. Cuando yo lo leí me dije: "¡Pero cuánto miserable hay en este país pues nadie está dando saltos por él! Este poema es como si de pronto hubiera aparecido el Cántico espiritual.

E.- ¿Cómo se recibió la poesía social en España?

JH.- Con un gran entusiasmo, es una poesía perfectamente aceptada. E incluso esa es una época en la que todo el que no hacía poesía social, no era poeta. Son los años finales de los cuarentas hasta mediados de los cincuentas, donde la poesía o es social, o no tiene nada que hacer. Eso nos lleva a Celaya de nuevo, donde para él la poesía es un instrumento para transformar el mundo. Uno de los inconvenientes que ha tenido la poesía social, es que todos querían participar en ella, y todos pensaban que todo tenía que ser poesía social y

nada más. De este modo se eliminaron recursos como el del irracionalismo, pues la poesía tenía que ser realista, comprometida y crítica. De ahí que se escribieran una gran cantidad de poemas malísimos, pues el poeta sin ánimo poético sino simplemente cívico, escribía sobre esto o aquello: el albañil, el obrero y el minero, cuando de lo que tenía ganas era de escribir un poema a Pepita, de quien estaba enamorado, lo cual no se hacía por considerarse una evasión. A él se le consideraba un poeta esteticista que estaba nada más mirándose a sí mismo, que no daba testimonio de la realidad. En primer lugar, el poeta puede dar testimonio o puede no darlo; y por ello no será mejor ni peor poeta. Pero por ejemplo, se da el caso en una antología de Castellet (Veinticinco años de poesía), de decir que Juan Ramón es un poeta ahistórico, y se le rechaza por eso. ¡Pero qué tontería está diciendo! Si precisamente en el poema "Espacio" se nos está ofreciendo todo un testimonio. Nos habla de cómo vivía en Madrid, su vida de miliciano, cómo está en Miami, etc. ¡Está contando cosas de sí mismo! Y Castellet dice: "Pero esas son cosas que sólo le interesan a usted". (A Juan Ramón.)

E.-¿Se considera entonces un poeta social?

JH.- En mi prólogo a Cuanto sé de mí, hablaba de eso, y rechazaba el término, porque nunca entendí lo que es la poesía social. Aquel razonamiento un poquitín disparatado o mejor aún, un poco sofisticado-caricaturesco en el que pido que me definan qué es la poesía social, porque nadie lo sabía. Se intuía más o menos. Más que poesía social, poesía testimonial es el término que yo si bien no he acuñado, he lanzado; por-

que uno da testimonio de todo; desde la perspectiva del yo o del nosotros. Uno da testimonio desde la belleza o desde Dios y sus problemas con él o con la muerte. Un poeta es un ser vivo que está dando testimonio de que está viviendo, y como vive, está aquejado de una serie de problemas; y su poesía es eso: descubrirse a sí mismo lo que piensa, no decirle a los demás quién soy yo, sino saber, yo quién demonios soy, y luego contártelo a ti.

E.- ¿Qué significa para usted su relación con Blas de Otero?

JH.- Mi relación con Blas de Otero no fue muy frecuente, aunque sí fue larga en el tiempo. Para mí ha sido el más grande poeta de la posguerra. De manera que por un lado me unió a él la admiración de un poeta fuera de serie. (Yo creo que como en todo hay grados: Poetas de primera división, y los hay -en los que me incluyo-, de segunda división.) Y segundo, me unió a él la fascinación por su extraña personalidad que a veces resultaba divertida, a veces inquietante, porque Blas de Otero era impredecible. En una palabra: Blas de Otero como ser humano era impensable.

E.- ¿Cómo define usted a la alegría?

JH.- Mira: un libro mío se llama así, y el esquema es muy claro. Primera parte: necesidad de la alegría como afirmación de la vida. Segunda: ¿y qué es alegría? Alegría es estar consciente de que se vive. Tercera: ¿Cuándo se tiene conciencia de que se vive? En el dolor, porque cuando piensas, cuando reflexionas, cuando no te lanzas de una manera orgánica y loca a la vida. Cuarta: A mayor dolor, mayor conciencia de

que se vive, y por lo tanto: mayor alegría. Entonces alegría y dolor son lo mismo en una paradoja. Este es el esquema del libro.

E.- ¿A qué responde en su poesía el uso de los paréntesis?

JH.- Mis paréntesis tienen varias funciones, pero principalmente funcionan como una voz interior frente al otro. A veces estás contando una cosa: "Ahora es de día, pero..." (yo creo que es de noche) es decir, es algo como contraponer un mundo mágico al mundo lógico, o un mundo de pensamientos a un mundo de creencias, es como un contrapunto que no es siempre igual. Es una suerte de reflexión sobre el asunto poético. Yo nunca pretendo jugar con el lector, mis recuerdos no son lúdicos. Yo, cuando escribo, pretendo obtener una absoluta claridad: no jugar ni ponerle problemas al lector, ni hacer ingeniosidades. Yo quiero que en mi poesía no se note el menor ingenio. No quiero que hayan imágenes, quiero que quede nada más algo como una afluencia rítmica, y que cuando una persona me lea y deje el poema a un lado, y pasen los años, recuerde después no un poema, no mi poema, sino una emoción de algo que no sabe muy bien qué la provocó: si algo que le contaron, una experiencia propia, o algo que leyó, pero nunca que conserve la idea de que fue un poema lo que le causó esa emoción. Nunca pretendo hacerle un desafío al lector.

E.- ¿Cuál es el valor de la sonoridad en su poesía?

JH.- Para mí la única manera de leer y entender la poesía, es en voz alta; porque de otro modo, sólo estás enterandote de la idea. Yo en los poemas que escribo, las ideas -si alguna hay-, las puedo decir en dos palabras. Pero no se trata de

eso. En la poesía pasa lo mismo que con el lenguaje del amor y de la amistad. Puede haber una pareja de enamorados diciendo: "te quiero, me quieres", etc., y bobada y media; pero eso que se "dicen", no es lo importante. Lo básico es que se ha creado un fluido sentimental, amoroso y erótico, haciendo que aquellas palabras queden cargadas de sentido. La poesía entonces no se ocupa de decir cosas importantes; sin embargo como la comunicación con el lector no se puede establecer de un modo personal ni a través del tacto o de la vista, este fluido se consigue a través del ritmo, y que mucho se da a través de la reiteración que te va envolviendo -una especie de música mágica-. No se trata de desentrañar el "sentido" de aquello, sino dejar divagar, circular aquello.

E.- ¿Cómo vive el poeta los momentos de infertilidad creativa?

JH.- Con inquietud, con tensión. Porque hacer un poema, es como jugarse la vida; (aunque se trate de un poema malo). Para ti es la cosa más trascendental esa creación, porque la necesitas. En mi poesía hay una oposición entre la emoción y el sentido. Todo lo que hay en mi poesía (todos los niveles lógicos), son perfectamente explicables. Mi poesía se entiende, podrá el lector no participar en ella con la emoción. Mi poesía es "antisurrealista" porque en el surrealismo, si atacas la poesía con la razón, no la entiendes. Lo mío es al revés. Hay poemas en los que lo que pretendo es no someterme a lo surrealista. Particularmente el poema "Pasaporte" es muy típico: ir desentrañando las palabras que te han emocionado,

a través del por qué. De manera que esta poesía es antisurrealista, (que sin el surrealismo, obviamente no se habría podido hacer).

E.- ¿Quién es Dios para usted?

JH.- Dios simboliza en mi vida, el estar muriéndome y aferrándome a la vida. La muerte en mi poesía aparece muy poco, por el miedo a morirme. Tal vez es el querer -lo mismo que esa gente que los invitan a una cena, y comen triple porque no pagan- ser el glotón de la vida, trato de sacarle todo lo que la vida puede tener, porque estoy muriendo, porque me muero. Es como un ánimo de querer vivir con las luces encendidas para no dormirte, tener más años de vida lúcida y consciente. Desde luego, yo no soy persona religiosa, soy irreligiosa. Pienso esencialmente que Dios no existe, que mi mente me dice que Dios no existe, y que mi corazón me dice que quisiera que existiera; porque si existiera Dios, yo sería inmortal en la otra vida. Es un poco el miedo a morir para siempre. De manera que problemas teológicos, yo no me he planteado nunca. Para mí, Dios es una abstracción.

(1) JIMENEZ, Juan Ramón. Cartas literarias. Bruguera-Barcelona. 1977. p. 177.

Mi ya muy queridísimo José Hierro:

Ayer lei a mi mujer su cuento pesimista de "La isla de los ratones". Y esta mañana le estaba escribiendo a usted cuando me llega su generosa carta. ¡Es maravilloso esto! (y ayer y anteayer envié a Manuel Arce un poema inédito y a Pedro Gómez Cantolla unas notas sobre poesía y poetas, para sus revistas).

Desde que lei su primer poema, le he seguido con verdadero deseo. Le digo, porque es justo, que le debo una crónica radiada de Gerardo Diego el segundo poema que conocí de usted; el año 47.

Considero a usted uno de los pocos mejores entre los poetas jóvenes españoles actuales, poeta de libre remoción directa, sin virtuosismo ipor fortuna!

Quiero enviarle a su hijo mi recuerdo de ese padrinazgo que me honra tantísimo: Juan Ramón Hierro. ¡Me hubiera gustado llamarme así! Ruego a usted que su mujer me diga lo que ella prefiere para el niño. Así estoy seguro de no equivocarme.

A ella y a usted los recuerdos de mi mujer, y a ella, a usted y al que ya viene mis abrazos y mis besos. Uno muy tierno de mi parte después de los suyos, a su Juan Ramón, al nacer. Su

J.R.

3. nov. 49  
4710 Queensbury Road.  
Riverdale (Maryland).

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

### I. Obras de José Hierro.

- HIERRO, José. Cuatro poetas de hoy. Taurus. Madrid. 1960.
- HIERRO, José. Antonio Machado. (Pról). Marte. Barcelona. 1973.
- HIERRO, José. Cuanto sé de mí. (Obras completas). Seix-Barral. Barcelona. 1974.
- HIERRO, José. Antología. (Comp. y pról. Aurora de Albornoz). Júcar. Madrid. 1980.
- HIERRO, José. Reflexiones sobre mi poesía. Univ. Autónoma de Madrid. 1983.
- HIERRO, José. Elementos formales de la lírica actual. (vol. colectivo). Univ. Internacional Meléndez Pelayo. Santander. 1967.

### II. Obras consultadas.

- ALBORNOZ, Aurora de. José Hierro. (Pról. Antología). Júcar. Madrid. 1985.
- ALBORNOZ, Aurora de. José Hierro. (Pról. Antología). Visor. Madrid. 1980.
- ALEIXANDRE, Vicente. Antología de Adonais. (Comp. y pról). Rialp. Madrid. 1956.
- ARCE, Manuel. Antología de la poesía de José Hierro. (Comp. y pról). Pierre Seghers. Paris. 1972. (Col. Cahiers bi-mensuels, 207).
- ARGULLO Y COBO, Mercedes. Poesía española siglo XX. Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. 1965. (Col. Cuadernos bibliográficos, 17)
- BALBIN LUCAS, Rafael de. Poesía española siglo XX. Historia y crítica. Rialp. Madrid. 1965.
- BERISTAIN, Helena. Diccionario de retórica y poética. Porrúa. México. 1985.
- BOUSOAO, Carlos. Teoría de la expresión poética. Gredos. Madrid. 1979.
- CABALLERO, Ronald J.M. Escritores españoles en el exilio. Ga-

ceta F.C.E. México. 1963 (Núm. 104)

CANO, José Luis. Poesía española contemporánea. Punto Omega. Madrid. 1974.

CANO, José Luis. Antología de la nueva poesía española. Gredos. Madrid. 1958.

CANO, José Luis. Poesía española siglo XX (De Unamuno a Blas de Otero). Guadarrama. Madrid. 1960. (Col. Crítica y ensayo, 28)

CARBONEL REYES, A. Espíritu de la llama (Estudios de poesía española moderna). Duquense University. Pittsburg. 1962

CARREAO, Antonio. La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara. Gredos. Madrid. 1982

CASTELLET, José María. Veinte años de poesía española. Seix-Barral. Barcelona. 1960.

CASTELLET, José María. Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1966) Seix-Barral. Barcelona. 1966. (Col. Biblioteca breve, 226)

CASTILLA DEL PINO, Carlos. Teoría de la alucinación. Una investigación de la teoría psico-(pato)lógica. Alianza. Madrid. 1984.

DEBICKI, Andrew. Estudios sobre poesía española contemporánea. Gredos. Madrid. 1968.

DE LA PENA, Pedro J. Individuo y colectividad: el caso de José Hierro. Depto. de Lengua y Literatura Españolas. Valencia. 1978.

DIEGO, Gerardo. Antología de la poesía española. Signo. Madrid. 1932.

DIEZ CANEDO, Enrique. Estudios de poesía española contemporánea. Joaquín Mortiz. México. 1960.

DIEZ CANEDO, Enrique. Conversaciones literarias. (tercera serie). Joaquín Mortiz. México. 1964.

ENGELS, Federico. La estética y lo bello. Austral. Madrid. 1957.

FERRERAS, Juan Ignacio. Fundamentos de sociología de la literatura. Cátedra. Madrid. 1981.

GAOS, Vicente. Claves de la literatura española. (vól. II). Guadarrama. Madrid. 1971.

GARCIA CANTALAFIEDRA, Aurelio. Tiempo y vida de José Luis Hi-

dalgo. Taurus. Madrid. 1975.

GIDE, André. Literatura comprometida. (Pról. Yvonne Davet). Guadarrama. Madrid. 1971.

GOMEZ DE LA SERNA, Gaspar. Ensayos sobre literatura social. Guadarrama. Madrid. 1971.

IFACH, María de Gracia. Cuatro poetas de hoy. Taurus. Madrid. 1960. (Col. Ser y tiempo, 11).

JIMENEZ, José Olivio. Diez años de poesía española. Insula. Madrid. 1964.

JIMENEZ, José Olivio. Cinco poetas del tiempo. Insula. Madrid. 1964.

JIMENEZ, José Olivio. La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra. Lincoln Society of Spanish & Spanish American Studies. Nebraska. 1983.

JIMENEZ, José Olivio. Grandes poetas de Hispanoamérica. Salvat. Navarra. 1976.

JIMENEZ, Juan Ramón. Cartas literarias. Bruguera. Barcelona. 1977

LECHNER, Johannes. El compromiso en la poesía española del siglo XX. Universitaire Pers Leiden. Londres. 1963.

LLORENS C. Vicente. Aspectos sociales de la literatura española. Castalia. Madrid. 1974.

MANTERO, Manuel. Poetas españoles de posguerra. Espasa. Madrid. 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenología de la percepción. (Trad. Jem Cabanes). Península. Barcelona. 1975.

MORALES, José Ricardo. Poetas en el destierro. Cruz del Sur. Madrid. 1943.

MORRIS, Brian. A generation of spanish poets. University Press. Cambridge. 1969.

MOSTAZA, Bartolomé. El libro español. Nov. 1964. Núm. 83. vol. VII.

MUGICA, Rafael. Poesía y verdad. (Gabriel Celaya). Planeta. Barcelona. 1979. (Col. Ensayo, 7)

ORTEGA Y GASSET, José. El intelectual y el otro. La Nación. Buenos Aires. 1940.

OTERO, Blas de. En Castellano. (Poemas) UNAM. México. 1960.

FAVESE, César. El oficio de vivir. (Trad. Esther Benitez). Alfaguara. Barcelona. 1979.

PLEKHANOV, Georges. El arte y la vida social. Eds. Sociales. Paris. 1949.

QUIAONES, Fernando. Ultimos rumbos de la poesia española. Mares. Madrid. 1966. (Col. Nuevos Esquemas, 2).

RIBES, Francisco. Antología de la joven poesia española. (Comp.) Mares. Santander. 1952.

RIDRUEJO, Dionisio. Escrito en España. Nueva Imagen. Buenos Aires. 1974.

RIMBAUD, Arthur. Oeuvres Complètes. Edition établie présentée et annotée par Antoine Adam. Gallimard. Paris. 1972.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. Ideas estéticas en los manuscritos económico-filosóficos de Marx. UNAM. México. 1961.

SARTRE, Jean Paul. ¿Qué es literatura? (Situations II). Malburgo. Paris. 1961.

SOBEJANO, Gonzalo. "Dos panoramas de la literatura española contemporánea" en Revista Hispánica de Amsterdam. Año VI. Núm 3. 1965.

SOTELO, José Antonio - BARBA, Andrés. Literatura española contemporánea. Dossat. Madrid. 1986.

VALBUENA PRATT, Angel. Historia de la literatura española. Vol. VI. Gustavo Gili. Barcelona. 1983.

XIRAU, Ramón. Poesía y poética de José Hierro. Cuadernos Hispanoamericanos. UNAM. México. 1983.

ZARDOYA, Concepción. Poesía española del 98 y del 27. Gredos. Madrid. 1971.